

Universität Trier
Fachbereich III: Klassische Archäologie

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät

Kleinformatige Bilder der römischen 'Kernfamilie':
Untersuchungen zu Typen, Ikonographie und Bedeutungen

vorgelegt von

Barbara Weber-Dellacroce aus Trier

1. Begutachter: Prof. Dr. Torsten Mattern
2. Begutachter: Prof. Dr. Markus Trunk

Datum der mündlichen Prüfung: 15.12.2011

Kleinformatige Bilder der römischen ‚Kernfamilie‘: Untersuchungen zu Typen, Ikonographie und Bedeutungen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
1.1 Fragestellung	3
1.2 Forschungsstand zu Familie und Familiendarstellungen	7
1.3 Methode	13
2. Zeitgenössische schriftliche Quellen zur ‚Familie‘	15
2.1 Literarische Quellen	15
2.2 Epigraphische Quellen	23
2.3 Juristische Quellen	30
2.4 Synthese der literarischen, epigraphischen und juristischen Quellen	41
3. Bildliche Quellen	43
3.1 Numismatische Quellen	43
3.2 Statuengruppen	68
3.3 Staatsreliefs	71
3.4 Glyptik	75
3.5 Sepulkralkunst	82
4. Formanalyse und chronologische Auswertung	103
4.1 Formanalyse und Auswertung der Bildtypen	103
4.2 Chronologische Auswertung	123
5. Ikonographische Auswertung	131
5.1 Benennung der Einzelmotive	132
5.1.1 Motiv: Frau und Mann – Inhalt: <i>concordia</i>	133
5.1.2 Motiv: Kinderdarstellungen - Inhalt: <i>aeternitas</i>	140
5.1.3 Motiv: Vater-Kinder- Inhalt: <i>beneficium</i>	146
5.1.4 Motiv: Mutter und Kinder – Inhalt: <i>fecunditas</i>	157
5.1.5 Attribute, Gesten	174

5.2 Motiv: Ehepaar-Nachkommen – Inhalt : ‚Kernfamilie‘	187
6. Ikonologische Auswertung	188
6.1 Bedeutungsebenen der Familienbilder	188
6.1.1 ‚Formalisiertes Familienbild‘	190
6.1.2 ‚Hieratisches Familienbild‘	193
6.1.3 ‚Hierarchisches Familienbild‘	195
6.1.4 ‚Programmatisches Familienbild‘	199
6.2 Verwendungszweck, Urheber und Rezipienten	204
6.3 Topos oder individuelles Bild?	211
6.4 Korrektivprinzip	219
6.5 Exkurs: Der Ada-Kameo - ein erweitertes, dynastisches Familienbild	221
7. Fazit und Ausblick	250
7.1 Fazit	250
7.2 Ausblick: Das christliche Familienbild?	256
8. Katalog	261
8.1 Kleinkunst	261
8.2 Münzprägung	338
8.3 Appendixkatalog: Sepulkralkunst	343
9. Literaturliste	428
9.1 Abkürzungsverzeichnis	428
9.2 Literaturliste	429

1. Einleitung

1.1 Fragestellung

Im Rahmen der Bearbeitung des Magisterthemas zur Darstellung der römischen Kaiserinnen in der Spätantike fiel der Verf. ein Bildmotiv auf, das in verschiedenen Bildtypen vorzuliegen scheint. Dieses Motiv zeigt auf einem zusammenhängenden Bildgrund einen erwachsenen Mann, eine erwachsene Frau sowie einen oder mehrere Personen beiderlei Geschlechts im Kinder- oder Jugendlichenalter in einem nicht-narrativen Kontext. Dieses Bild erscheint auf unterschiedlichsten Objekten, neben Grabreliefs sind hier vor allem Objekte der Kleinkunst, aber auch vereinzelt Münzbilder zu nennen. Der moderne Betrachter ist auf den ersten Blick geneigt, dieses Motiv als Familienbild zu identifizieren, das die Gruppe Vater-Mutter-Kind/er zeigt. Diese an sich nahe liegende Identifizierung des Gruppenbildes als Bild der in der heutigen, modernen westlichen Welt vielfach gelebten Familienrealität¹ ist jedoch für die antike römische Welt zu überprüfen.

Besondere Relevanz erfährt die Hypothese, dass es sich bei den beschriebenen Motiv um ein Familienbild handelt, dadurch, dass die römische Terminologie keinen Begriff für die hier vermutete Familiendarstellung – die 'Kernfamilie' bestehend aus den Eltern und ihren Nachkommen² – kennt.

Daher werden im Folgenden zunächst literarische, epigraphische, juristische, numismatische und bildliche Quellen zum Thema der Familie zusammengestellt, um eine Begriffsklärung zur römischen Familie zu erreichen. Ziel dieser Zusammenstellung soll auch sein, einen Überblick über die Medien und ihre Kontexte zu geben, in denen die Darstellung der römischen Familie Verwendung fand. Diese heterogene Fülle an Quellen ist in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht Objekt der Untersuchung. Sie bieten aber eine große Zahl von Referenzpunkten, Analogien und Gegensätzen, ermöglichen das Verständnis der Hintergründe u.v.m. So wäre ohne einen Überblick über die schriftlichen Quellen (literarische, epigraphische und juristische Quellen) eine zentrale Fragestellung der Arbeit gar

¹Allerdings befindet sich diese Realität auch heute in einem rasanten Umbruch. Neben der biologischen 'Kernfamilie' haben sich zahlreiche andere Familienformen etabliert.

²Hier wird bewusst der Begriff ‚Nachkomme‘ statt des Wortes ‚Kind‘ gewählt. Zwar bietet die lateinische Sprache eine genaue Abstufung der Phasen römischer Kindheit, doch erlauben es die hier untersuchten Darstellungen nicht, das Lebensalter der dargestellten Personen zu bestimmen. Dennoch ist, wie im Folgenden zu sehen sein wird, in einigen Fällen sehr wohl eine Tendenz erkennbar, dass entweder sehr junge oder bereits dem Erwachsenenalter nahe Nachkommen ins Bild gesetzt sind. Da jedoch eine genaue Altersbestimmung, die eine Bezeichnung ‚Kind‘ erlauben würde, oftmals nicht möglich ist, wird hier der neutrale Begriff ‚Nachkomme‘ gewählt.

nicht zu formulieren: Die Diskrepanz zwischen der unbestimmten Begrifflichkeit zur 'Kernfamilie' in der lateinischen Sprache und dem Vorhandensein des Bildmotivs. Die Relevanz der Fragestellung über rein form- und stilgeschichtliche Deutungen hinaus hängt also grundlegend hiervon ab. Eine ausschließliche Betrachtung der Bildwerke ohne Berücksichtigung des Kontextes würde der Bedeutung der Darstellungen für eine Beurteilung der gesellschaftlichen Relevanz der Frage nicht gerecht werden.

Die Vorstellung der bildlichen Quellen (also Münzbilder, Statuengruppen, Staatsreliefs und Grabkunst) im einleitenden Teil der Arbeit geben einen Überblick über die Bereiche, in denen Familienbilder in den unterschiedlichsten Ausprägungen dargestellt wurden. Dieser kurze Überblick kann jedoch nicht auf die vielfältigen Bedeutungsebenen dieser Darstellungen eingehen. Hierbei werden Themen berührt, die weit über die Fragestellung der vorliegenden Arbeit hinausgehen. Dies betrifft vor allem die Staatsreliefs, die kaiserliche Familienbilder zeigen. Diese Objektgruppe wird hier nur kurz vorgestellt, um zu zeigen, dass auch gelegentlich auf diesen großen, an öffentlichen Orten für ein großes Publikum sichtbar aufgestellten Monumenten die kaiserliche Familie dargestellt wurde. Die in diesen Bildern implizierten Bedeutungsebenen sind jedoch nicht Bestandteil der hier zu führenden Diskussion. Ebenso sollen auch die Statuengruppen nur als Überblick aufgeführt werden. Diese Objektgruppe eignet sich schon aus rein praktischen Gründen nicht zum direkten Vergleich, da in den seltensten Fällen eine gesicherte Aussage über die Vollständigkeit der Überlieferung der Statuengruppe möglich ist.

Bezüglich der Sepulkralkunst ist eine ausführlichere Vorbemerkung nötig. Ein direkter Vergleich der Grabdenkmäler mit den Objekten der Kleinkunst vor allem in Hinsicht auf ihre Bedeutungsebenen ist durchaus problematisch. Aspekte wie das Totengedenken und Trauer sind spezifisch für die Sepulkralkunst, spielen jedoch in anderen Zusammenhängen keine Rolle. Die hier vorgestellten Objekte der Kleinkunst erfüllten andere Zwecke als Grabdenkmäler, daher ist zu fragen, welche Bedeutung die Darstellung der Familie in den völlig unterschiedlichen Kontexten haben konnte. Sowohl diese stark abweichenden Kontexte mit den unterschiedlichen Aussageabsichten sowie die völlig andere räumliche und chronologische Verteilung der Objekte legitimiert m.E. eine weitgehend getrennte Betrachtung der sepulkralen und nicht-sepulkralen Objekte.

Da jedoch, wie die weitere Untersuchung zeigen wird, gerade in motivischer und kompositorischer Hinsicht zahlreiche Parallelen zwischen den hier zu besprechenden

Familienbildern und einer großen Zahl von Grabdenkmälern bestehen, werden diese Vergleiche an gegebener Stelle gezogen und sich daraus ergebende Fragestellungen aufgeworfen. Hierbei wurde jedoch keineswegs Vollständigkeit beabsichtigt. Grabdenkmäler mit Darstellungen der hier definierten Familiengruppe lassen sich wohl in einigen Regionen des Römischen Reichs fassen. Von der iberischen Halbinsel über Italien, Griechenland, Makedonien, Pannonien, Noricum und Dakien, über Kleinasien bis in den Nahen Osten sind diese Reliefs weit verbreitet, in anderen Regionen sind sie seltener vorhanden³. Eine umfassende Zusammenstellung dieser Grabreliefs und ihre geographische, chronologische und inhaltliche Auswertung würde jedoch eine eigene Untersuchung erfordern und kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Hierbei wären mit Sicherheit auch regionale Besonderheiten und Traditionen zu berücksichtigen. So wäre zu fragen, inwieweit indigene Vorstellungen und Traditionen von Familie die Bilder beeinflusst oder verändert haben. So bedarf die Beurteilung der räumlichen und chronologischen Verteilung sowie regionaler Einflüsse der Sepulkralkunst eine eigene Untersuchung. Auch die spezifische Aussageabsicht der Grabdenkmäler im Zusammenhang mit regionalen Charakteristika wäre eigens zu untersuchen.

Die einleitende Zusammenstellung der literarischen, epigraphischen, juristischen und bildlichen Quellen soll also verstanden werden als der Kontext, in dem die hier zu besprechenden Bilder gesehen werden müssen.

Gegenstand der Untersuchung sollen hier also jene Objekte sein, die die beschriebene Personenkonstellation in einem nicht-sepulkralen Kontext zeigen und auf einem einheitlichen Bildträger erscheinen, so dass eine Aussage über die vollständige Erhaltung der ursprünglich beabsichtigten Darstellung möglich ist. Ein ‚in sich geschlossener Bildträger‘ soll also eine der Voraussetzungen für die Auswahl der zu untersuchenden Bilder sein.

Als Definition für die hier zusammengestellten Familienbilder soll also gelten: Eine in sich geschlossene Darstellung der Personen in einem definierten Bildfeld (z.B. in einem Medaillon o.ä.) in einem nicht - narrativen Kontext.

Hier bieten sich vor allem zahlreiche Objekte der Kleinkunst an, also vor allem Gemmen, Kameen, Fingerringe und andere Schmuckstücke sowie Goldgläser, aber auch Malerei. Unter rein kompositorischen und formalen Gesichtspunkten sollen bei

³Siehe hierzu jüngst J. Mander, *Portraits of Children on Roman Funerary Monuments* (Cambridge 2013).

aller oben bereits angesprochener Vorsicht auch Grabdenkmäler berücksichtigt werden.

An die hier zu besprechenden Objekte stellen sich nun eine Reihe von Fragen: Zunächst einmal ist die Frage zu beantworten, welche Bildtypen gewählt werden, um das Thema darzustellen. Darüber hinaus soll die Frage beantwortet werden, wann diese Bilder auftauchen und ob es chronologische Schwerpunkte gibt.

Handelt es sich tatsächlich um das Bild einer Familieneinheit, die sich in dieser Form so eindeutig in den schriftlichen Quellen nicht fassen lässt? Sollte sich diese Hypothese mit einiger Wahrscheinlichkeit belegen lassen, schließen sich einige interessante Fragestellungen an. Wie wurde das Thema ins Bild gesetzt? Wer hat diese Bilder anfertigen lassen, für welche Rezipienten waren sie gedacht, wie sichtbar waren diese Bilder und was sollte mit ihnen ausgesagt werden? Wurden bestimmte Bildformulierungen mehr für private oder öffentliche Präsentationen genutzt? Sind auch Unterschiede zwischen kaiserlichen und nicht-kaiserlichen Familienbildern feststellbar, haben gesellschaftliche Ränge Einfluss auf die Bilder?

Von zentraler Bedeutung ist die Untersuchung der Aussageabsicht dieser Bilder. Die unterschiedlichen Bedeutungsebenen der Familienbilder, die in vielfältigen Kontexten erscheinen, zeigen die Vieldeutigkeit der römischen Bildsprache. Vor allem die Formelhaftigkeit der untersuchten Bilder lässt die Frage aufkommen, wie der Realitätsgehalt der Darstellung zu beurteilen ist. Erscheint hier eine Wiedergabe der Lebensrealität, also der Familienverbund, in dem die dargestellten Personen lebten, oder ist eher davon auszugehen, dass die Bilder auch als Topos zu verstehen sind, also allgemeine Werte zum Ausdruck bringen, ohne die Familie exakt wiederzugeben?

Zur Beantwortung dieser Frage müsste natürlich geklärt werden, welche Familien diese Art von Familienbild zu welchem Zweck anfertigen ließen. Hierzu ist die *conditio sine qua non* natürlich eine Identifizierung der dargestellten Personen über Inschriften oder physiognomische Merkmale. Doch ist diese Identifizierung über äußere Merkmale in der Regel nur für die kaiserlichen Familien möglich, deren Mitglieder sowohl namentlich als auch nach physiognomischen Besonderheiten bekannt sind. Bei Privatpersonen helfen nur die Inschriften oder Beischriften weiter, in manchen Fällen kann vielleicht auch der Fundzusammenhang Auskunft geben. In diesem Zusammenhang stellt sich eine weitere Frage nach Unterschieden, aber

auch Gemeinsamkeiten sowie nach Beeinflussung und Abhängigkeiten von kaiserlichen und privaten Familienbildern.

1.2 Forschungsstand zu Familie und Familiendarstellungen

Eine kaum zu überblickende Fülle an Untersuchungen ist zu dem großen Themenkreis der römischen Familie erschienen. Vor allem aus historischer Sicht wurde dieses Thema bereits seit dem 19. Jahrhundert untersucht. So widmeten J. Marquardt in seinem Werk über das Privatleben der Römer und L. Friedländer in seiner Sittengeschichte Roms der Familie einen großen Raum⁴. Die römische Familie ist dann v.a. seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts gerade in der historischen und soziologischen Forschung ein Kernthema geworden. B. Rawsons ‚The Family in Ancient Rome: new Perspectives‘⁵ behandelt so die Themen wie das weibliche Erbrecht, die Macht des *pater familias*, die Ehen zwischen Sklaven und Freien sowie den Status der aus diesen Verbindungen hervorgegangenen Kindern, die Aufnahme von Weisen oder verstoßenen Kindern in die *familia* sowie philosophische Theorien zum Konzept der Kindheit. Ebenfalls in den 1980er Jahren erschienen die Arbeiten von R. Saller und B. Shaw zu der *familia* und der *domus*, die sich hauptsächlich an epigraphischen Quellen orientieren⁶.

In den 1990er Jahren erschien eine Fülle an Sammel- und Tagungsbänden, die sich mit rechtlichen, sozialen und politischen Aspekten des Familienlebens auseinandersetzen⁷. Vermehrt wurde nun auch das Augenmerk auf gefühlsmäßige Bindungen in der Familie und die bildliche Darstellung familiärer Einheiten gelegt. Zu nennen sind hier der 1991 von B. Rawson herausgegebene Band zu Ehe, Scheidung und Kindern⁸, die von B. Rawson und P. Weaver herausgegebenen Untersuchungen

⁴ J. Marquardt, Das Privatleben der Römer. 2. Aufl. (Leipzig 1886; unveränderter ND Darmstadt 1964); L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine. 10. Aufl. (Leipzig 1921-1922).

⁵ B. Rawson, The Family in Ancient Rome: new Perspectives (London 1986).

⁶ R.P. Saller, Familia, domus and the Roman conception of the family, Phoenix 38, 1984, 336-355; ders., Pietas, obligation and authority in the Roman family, in: Alte Geschichte und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift Karl Christ (Darmstadt 1988) 393-410; ders., Patria potestas and the stereotype of the Roman family, Continuity and Change 1, 1986, 7-22. R.P. Saller – B.D. Shaw, Tombstones and Roman family relations in the principate. Civilians, soldiers and slaves, JRS 74, 1984, 124-156; R.P. Saller, Pater familias, mater familias, and the gendered semantics of the Roman Household, Classical Philology 94, 1999, 182-197.

⁷ Z. Andreau, J.; Bruhns, H. (Edd.), Parenté et stratégie familiale dans l'antiquité romaine. Actes de la table ronde de 2-4 octobre 1986, Rom 1990, 3-26; S. Dixon, The Roman Family (Baltimore 1992); F. Gardner, Family and Familia in Roman Law and Life (Oxford 1998).

⁸ B. Rawson (Hrsg.), Marriage, Divorce, and Children in Ancient Rome (Oxford 1991 ND 2004).

zur römischen Familie in Italien⁹ sowie der von M. George herausgegebene Band zur römischen Familie aus dem Jahr 2005¹⁰. 2010 erschien der Tagungsband zur Konferenz zur römischen Familie im Jahr 2007, herausgegeben von V. Dasen und T. Späth¹¹ der sich Erinnerungs- und Identitätsstrategien in der römischen Familie beschäftigt.

Einen umfassenden Überblick über alle rechtlichen und sozialen Komponenten der römischen Familie bietet seit einigen Jahren das dreibändige Werk von C. Fayer zur römischen Familie¹².

In den letzten Jahrzehnten erschienen v.a. in der angelsächsischen Forschung eine Reihe von Untersuchungen und Sammelbänden, die sich auch mit Einzelaspekten des römischen Familienlebens auseinandersetzen. Dazu gehört seit den 70er und 80er Jahren die Untersuchung der Frauenleben. Die rechtliche und soziale Stellung der Frauen in der römischen Welt wurde seit den 1980er Jahren in mehreren Arbeiten untersucht. Der Sammelband zu den römischen Kaiserinnen, herausgegeben von H. Temporini-Gräfin Vitzthum¹³, bietet erstmals eine umfassende Zusammenstellung der bekannten Fakten zum Leben der Frauen am römischen Kaiserhof.

Einzelaspekte bzw. die Situation der Frauen und ihre Repräsentation auf Bildmedien sind bereits in größerer Zahl vorgestellt worden. Besondere Beachtung fanden hierbei die Frauen der julisch-claudischen Familie¹⁴. Ein besonderer Fokus liegt auf Octavia, Livia¹⁵ und Julia¹⁶, den Frauen, die von Augustus besonders herausgestellt

⁹ B. Rawson - P. Weaver (Hrsgg.), *The Roman Family in Italy. Status, Sentiment, Space* (Canberra 1997)

¹⁰ M. George (Hrsg.), *The Roman Family in the Empire. Rome, Italy, and Beyond* (Oxford 2005). Ergänzend hierzu siehe M. George, *Family and Familia on Roman Biographical Sarcophagi*, RM 107, 2000, 191-207.

¹¹ V. Dasen – T. Späth (Hrsgg.), *Children, Memory, and Family Identity in Roman Culture* (Oxford 2010).

¹² C. Fayer, *La Familia Romana*. 3 Bde (Rom 1994-2005).

¹³ H. Temporini-Gräfin Vitzthum (Hrsg.), *Die Kaiserinnen Roms. Von Livia bis Theodora* (München 2002).

¹⁴ Siehe: S.E. Wood, *Imperial Women: A Study in Public Images 40 B.C. – AD 68*. *Mnemosyne Suppl* 194 (Leiden 1999).

¹⁵ C.-M. Perkouning, *Livia Drusilla – Iulia Augusta. Das politische Porträt der ersten Kaiserin Roms* (Wien 1995); A. Dierichs, *Das Idealbild der römischen Kaiserin. Livia Augusta*, in: T. Späth - B. Wagner-Hasel (Hrsg.) *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis* (Stuttgart 2006) 241–262; A.A. Barrett, *Livia. First Lady of Imperial Rome* (London 2003); Alexandridis 2004; C. Kunst, *Livia. Macht und Intrigen am Hof des Augustus* (Stuttgart 2008).

¹⁶ R. Winkes, *Livia, Octavia, Iulia. Porträts und Darstellungen* (Providence 1995); J. Pollini, *A New Portrait of Octavia and the Iconography of Octavia Minor and Julia Maior*, RM 109, 2002, 11-42; E. Fantham, *Julia Augusti. The Emperor's Daughter* (London 2006).

wurden. Arbeiten zu Faustina Minor¹⁷ und Julia Domna¹⁸ und zur Stellung der Frauen am Hofe Trajans¹⁹ behandeln die Bildnisrepräsentation der Frauen im 2. und frühen 3. Jahrhundert n. Chr.. Einen Überblick über die Darstellung der römischen Kaiserinnen bieten die Arbeiten von A. Alexandridis²⁰ und K. Schade²¹, wobei K. Schade auch die Darstellungen der nichtkaiserlichen Frauen einbezieht.

Einen ersten Überblick über die Möglichkeiten weiblicher Einflussnahme auf politisches und gesellschaftliches Geschehen liefert der Band ‚Grenzen der Macht‘, herausgegeben von C. Kunst und U. Riemer²². Kürzlich erschien der von A. Kolb herausgegebene Tagungsband zur Züricher Tagung über die Augustae und ihre Rolle bei Hofe²³; hier wird der aktuelle Forschungsstand zu den kaiserlichen Frauen dargeboten. So richten die Einzeluntersuchungen den Blick auf hellenistische und republikanische Vorbilder und ihre Einflüsse, ferner auf die finanziellen, gesellschaftlichen und familiären Grundlagen für Einfluss und Macht; ebenso gilt das Interesse der Bewertung von politischer Einflussnahme und Machtausübung einzelner kaiserlicher Damen.

Neben diesen Untersuchungen zu den römischen Kaiserfrauen erschienen eine Reihe von Untersuchungen, die sich auch mit der Rolle der nichtkaiserlichen Frauen in den Familien auseinandersetzen. Hierbei liegt der Fokus auf der Hauptaufgabe der römischen Frau, nämlich auf ihrer Mutterschaft. Zu nennen ist das Standardwerk von S. Dixon zur römischen Mutter²⁴. Auch in den Arbeiten von J. F. Gardner zu den Frauen in der antiken Welt wird besonders die Stellung der Frauen in der Familie herausgestellt²⁵. Gerade die dynastieerhaltende und legitimitätsstiftende Rolle der Frauen der Oberschicht findet in den Untersuchungen große Beachtung²⁶.

¹⁷ K. Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augustae (Göttingen 1982).

¹⁸ E. Kettenhofen, Die syrischen Augustae in der historischen Überlieferung. Ein Beitrag zur Orientalisierung. *Antiquitas* 3, 24 (Bonn 1979); F. Ghedini, Giulia Domna tra Oriente e Occidente. *Le fonti archeologiche* (Rom 1984); B. Levick, Julia Domna, Syrian Empress (New York 2007).

¹⁹ H. Temporini, Die Frauen am Hofe Trajans: Ein Beitrag zur Stellung der Augustae im Principat (Berlin 1978).

²⁰ Alexandridis 2004.

²¹ Schade 2003.

²² C. Kunst – U. Riemer (Hrsgg.), Grenzen der Macht. Zur Rolle der römischen Kaiserfrauen. *PawB* 3 (Stuttgart 2000).

²³ A. Kolb (Hrsg.) Augustae. Machtbewußte Frauen am römischen Kaiserhof? Herrschaftsstrukturen und Herrschaftspraxis. II. Akten der Tagung in Zürich 18.-20.09.2008 (Berlin 2010).

²⁴ S. Dixon, *The Roman Mother* (London 1988).

²⁵ J. F. Gardner, *Frauen im antiken Rom. Familie, Alltag, Recht* (München 1995).

²⁶ Z.B. M. Corbier, Male power and legitimacy through women, in: R. Hawley – B. Levick (Hrsgg.), *Women in Antiquity. New Assessments* (London 1995) 178-193.

Einzelne Studien widmen sich den unterschiedlichen Rollen, die einer Frau in der römischen Gesellschaft zufallen konnten. Mit dem Schicksal der Witwen und Waisen setzte sich H.J. Krause in seiner mehrbändigen Arbeit auseinander²⁷. Das Thema des Konkubinales und der Sklavenehen bearbeitete R. Friedl²⁸. Nach römischem Rechtsverständnis waren die Familie, die Eheschließung und die Kinder eine Privatangelegenheit. Kam es von kaiserlicher Seite doch zu Eingriffen, ist dies meist mit gesellschaftlichen Schiefen wie beispielsweise dem Geburtenrückgang in augusteischer Zeit zu begründen²⁹.

In den letzten Jahren rückte die Untersuchung der Kindheit in Rom in den Fokus, zunächst im angelsächsischen, in den vergangenen Jahren aber auch im deutschsprachigen Raum. Bereits 1960 erschien das Standardwerk von P. Ariès zur Kindheit in der Antike³⁰. Als neuere Publikationen sind die Untersuchung von B. Rawson zur Kindheit in Rom³¹, aber auch Arbeiten zum Kinder-Eltern-Verhältnis wie die Arbeit von Th. Wiedemann³² zu nennen. Kindheit wird hier unterschiedlich bewertet, wie dies jüngst A. Backe-Dahmen in der Einleitung ihrer Dissertation zusammengefasst hat³³; sie legte ferner mit einem eher populärwissenschaftlichen Band ‚Die Welt der Kinder in der Antike‘³⁴ einen Überblick zur Kindheit in Griechenland und Rom vor. Diese Untersuchungen beschäftigen sich mit der rechtlichen und gesellschaftlichen Situation der Kinder, untersuchen die Wertschätzung durch Eltern und Erwachsene und zeigen einen Überblick über die bildliche Darstellung der Kinder. In diesem Zusammenhang sind auch die Untersuchungen von O. Bakke³⁵ und S. Dixon³⁶ zu berücksichtigen.

Wie bereits dargelegt, wurde der Darstellung der Kinder und der Kindheit jüngst wieder vermehrt Aufmerksamkeit gewidmet. Es wurden vor allem rundplastische

²⁷ J.-U. Krause, *Witwen und Waisen im Römischen Reich* (Stuttgart 1994/95).

²⁸ R. Friedl, *Der Konkubinat im kaiserzeitlichen Rom: von Augustus bis Septimius Severus*. *Historia Einzelschriften* 98 (Stuttgart 1996).

²⁹ Siehe dazu z. B.: A. Mette-Dittmann, *Die Ehegesetze des Augustus. Eine Untersuchung im Rahmen der Gesellschaftspolitik des Princeps*. *Historia Einzelschriften* (Stuttgart 1991); B. Pilshofer, *Die römische Ehegesetzgebung vor Augustus*, *Ianus* 25, 2004, 35-43.

³⁰ P. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* (Paris 1960).

³¹ B. Rawson, *Children and Childhood in Roman Italy* (Oxford 2003).

³² T. Wiedemann, *Adults and Children in the Roman Empire* (London 1989).

³³ A. Backe-Dahmen, *Innocentissima Aetas. Römische Kindheit im Spiegel literarischer, rechtlicher und archäologischer Quellen des 1. bis 4. Jhs. n. Chr.* (Mainz 2006).

³⁴ Dies., *Die Welt der Kinder in der Antike. Sonderbände des Antiken Welt* (Mainz 2008).

³⁵ O.M. Bakke, *When Children became People. The Birth of Childhood in Early Christianity* (Minneapolis 2005).

³⁶ S. Dixon, *Childhood, Class and Kin in the Roman World* (New York 2001).

Porträts, Grabreliefs und Sarkophage untersucht³⁷. Die archäologischen Quellen zur römischen Familie beschäftigen sich in weitaus größter Zahl mit den Darstellungen, die sich mit dem römischen Kaiserhaus in Verbindung bringen lassen. Dies liegt in der Natur des Materials begründet, da Münzen und Staatsreliefs ausschließlich dem Kaiserhaus zustanden. Auch Statuenweihungen wurden seit dem Beginn des Prinzipates nur noch in seltenen Fällen nichtkaiserlichen Personen gewährt. Einzig der Sepulkralbereich bietet eine große Gruppe privater Familienbilder, die für einzelne Regionen untersucht wurden. Kaum Beachtung fanden bislang Familiendarstellungen auf Objekten der Kleinkunst³⁸. In den einschlägigen Corpora wurden zwar die sog. Fondi d'oro mit Familiendarstellungen oder auch die Gemmen und Ringsteine vorgestellt, aber nie unter diesem besonderen thematischen Aspekt untersucht. Viele weitere, sogar einzigartige Objekte wie der sog. Berliner Tondo oder das Stilicho-Diptychon wurden bislang gar nicht in diesem Zusammenhang betrachtet. Eine gewisse Ausnahme bilden die großen Kameen wie die sog. Grand Camée de France in Paris, die Gemma Claudia in Wien und auch der Trierer Adakameo, die in den Untersuchungen zu den Staatskameen von G. Bruns zusammengestellt sind³⁹.

Das römische Familienbild erfuhr eine Betrachtung aus unterschiedlichen Perspektiven. Hier ist jedoch festzuhalten, dass vor allem in den vergangenen Jahrzehnten Darstellungen aus dem kaiserlichen Bereich verstärkt bearbeitet wurden; ein Fokus lag dabei auf der statuarischen Darstellung der Kaiserfamilie. Besondere Beachtung erfuhr in diesem Kontext die julisch-claudische Kaiserfamilie. So beschäftigte sich D. Boschungs ‚Gens Augusta‘⁴⁰ mit diesem Thema. Jüngst erschien die Untersuchung von K. Deppmeyer⁴¹, die die statuarische Repräsentation der Kaiserfamilien von den Flaviern bis in die Spätantike behandelt. Deppmeyer schließt in ihrer Arbeit eine Untersuchung der Münzbilder ein, die die Darstellung der

³⁷ Backe-Dahmen 2006 (Anm. 33) mit älterer Literatur.

³⁸ Zu kleinformatigen Kaiserbildern siehe: U. Kreilinger, Römische Bronzeappliken. Historische Reliefs im Kleinformat. Archäologie und Geschichte 6 (Heidelberg 1996); N. Meißner, Kleinformatige Kaiserporträts. Typologie, Ikonographie und Funktion (Diss. Mainz 1998); K. Dahmen, Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit (Münster 2001).

³⁹ G. Bruns, Staatskameen des 4. Jahrhunderts nach Christi Geburt, 104. BWPr (Berlin 1948); Megow 1987; Zwieler-Diehl 2007.

⁴⁰ D. Boschung, Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses (Mainz 2002).

⁴¹ K. Deppmeyer, Kaisergruppen von Vespasian bis Konstantin. Eine Untersuchung zu Aufstellungskontexten und Intentionen der statuarischen Präsentation kaiserlicher Familien. Antiquitates 47 (Hamburg 2008).

Familie zum Inhalt haben. Sie arbeitete heraus, dass die Schwerpunkte innerhalb der Familiendarstellungen variieren. Je nach Herrschaftsverständnis und Legitimationsbedürfnis änderte man das 'Personal' der Familiengruppen, rückte militärische oder familiäre Aspekte in den Vordergrund. Die Figurengruppen wurden meist wohl in der Öffentlichkeit wie auf Foren und in Theatern aufgestellt. Häufig lässt sich eine Weihung durch Städte, Beamte oder Privatpersonen nachweisen; in selteneren Fällen nahm der Kaiser selbst Einfluss. Eine Aufstellung in eher privatem Kontext war aber ebenfalls möglich.

Ein bereits seit augusteischer Zeit wichtiger Bereich der Familienpräsentation ist das Staatsrelief. Diese Reliefs wurden an öffentlichen Gebäuden oder Plätzen oft zu speziellen Anlässen angebracht und haben offiziellen Charakter.

Diese Staatsreliefs erfuhren zwar in Bezug auf die Kinderdarstellungen eine gesonderte Untersuchung, wurden aber bislang noch nicht in den Kontext der Familiendarstellungen gestellt⁴².

Besonders die Münzbilder für die Frauen der römischen Kaiserfamilie erhielten in den Arbeiten von W. Trillmich⁴³, U. Hahn⁴⁴ und anderen Einzeluntersuchungen eine Bewertung. Bislang wurden jedoch auch die Münzen insgesamt nicht auf eine Aussage speziell zur familiären Thematik hin betrachtet. Hilfreich ist jedoch der Katalogband von F. Schmidt-Dick⁴⁵ zu den Münzbildern mit weiblichen Tugenddarstellungen, die sich auch auf familiäre Tugenden und Werte wie *pietas*, *concordia* oder *fecunditas* beziehen.

A. Mlasowsky⁴⁶ beschäftigte sich intensiv mit der Sukzessionspropaganda des julisch-claudischen Kaiserhauses in der Münzprägung. Auch für die Zeit der Severer

⁴² Zu Kindern auf historischen Reliefs siehe J. Diddle Uzzi, *Children in the Visual Arts of Imperial Rome* (New York 2005).

⁴³ W. Trillmich, *Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius* (Berlin 1978).

⁴⁴ U. Hahn, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses und ihre Ehrungen im griechischen Osten anhand epigraphischer und numismatischer Zeugnisse von Livia bis Sabina* (Saarbrücken 1994).

⁴⁵ F. Schmidt-Dick, *Typenatlas der römischen Reichsprägung von Augustus bis Aemilianus. 1 Weibliche Darstellungen* (Wien 2002).

⁴⁶ A. Mlasowsky, *Nomini ac fortunae Caesarum proximi. Die Sukzessionspropaganda der römischen Kaiser von Augustus bis Nero im Spiegel der Reichsprägung und der archäologischen Quellen*, *JdI* 111, 1996, 249-388.

liegen einige Untersuchungen vor, die besonders die Rolle der Julia Domna in der Dynastie hervorheben⁴⁷.

Anders als bei der 2009 erschienenen Arbeit von N. Boymel Kampen⁴⁸, die sämtliche Darstellungen von Familie einschließlich der Ehepaarbilder behandelt, liegt bislang aber keine archäologische Untersuchung vor, die sich speziell mit dem oben definierten Bild der Familie auseinandersetzt. Einzig die Darstellungen auf Grabdenkmälern, angefangen mit den Grabsteinen der römischen Freigelassenen, wurden bisher zusammengestellt und ausgewertet. Diese Untersuchungen sind jedoch nur auf einzelne Regionen oder Provinzen beschränkt, so dass bislang kein Überblick über dieses Bildthema vorliegt.

1.3 Methode

„Best practice in social research now is to take account of the whole range of evidence available, to contextualise inscription/image/legal principle (and, indeed, literature) rather than analysing one genre in a vacuum.“⁴⁹ Dieser Grundsatz soll der vorliegenden Untersuchung ebenfalls zu Grunde liegen.

Ein erster Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der Zusammenstellung der Bilder, die vermutlich die oben definierte Familiengruppe zeigen. Prinzipiell soll die Methode angewandt werden, die E. Panofsky für die Kunst der Renaissance entwickelt hat⁵⁰. In einem ersten Schritt soll eine Bildbeschreibung erfolgen, die sich mit materiellen, formalen, kompositorischen und gattungsspezifischen Eigenheiten beschäftigt. Wichtig wird auch die Feststellung des Erhaltungszustandes der Objekte sowie eine, soweit möglich, stilistische und chronologische Einordnung sein. Darüber hinaus muss der Verwendungszweck und Anbringungsort der Objekte erschlossen werden. Die einzelnen Objekte werden im Katalog besprochen, eine Synthese der Ergebnisse und eine Auswertung erfolgt im Text. In der Formanalyse sollen die

⁴⁷ D. Baharal, The portraits of Julia Domna from the years 193-211 A.D. and the dynastic propaganda of L. Septimius Severus, *Latomus* 51, 1992, 110-118; S.S. Lusnia, Julia Domna's coinage and Severan dynastic propaganda, *Latomus* 54, 1995, 119-140.

⁴⁸ N. Boymel Kampen, *Family Fictions in Roman Art. Essays on the Representation of Powerful People* (Cambridge 2009).

⁴⁹ B. Rawson, The Family in the Ancient Mediterranean: Past, Present, Future, *ZPE* 117 (1997) 294-296, bes. 295.

⁵⁰z. B. E. Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, in: E. Kaemmerling (Hrsg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem. I: Ikonographie und Ikonologie* (Köln 1979) 207-225.

Bildtypen herausgearbeitet werden, mithilfe derer die hier vermutete Familiengruppe dargestellt wurde.

In einem zweiten Schritt wird nach dem Panofskyschen Modell der Inhalt der Bilder erfasst. An dieser Stelle soll also der Versuch unternommen werden, die geäußerte Hypothese zu beantworten, dass das Bild eine Familienkonstellation bestehend aus Eltern und Nachkommen, also die 'Kernfamilie' zeigt. Wichtig erscheint an dieser Stelle die Frage nach den Einzelmotiven zu sein, mithilfe derer das eigentliche Motiv dargestellt wurde. Zu diesen Einzelmotiven gehören neben charakteristischen Personengruppierungen auch Bekleidung, Attribute sowie Beschriften. Besondere Beachtung muss auch die Motivgeschichte erfahren, um so eine historische, gesellschaftliche und soziale Verankerung des Bildes zu ermöglichen. Hierzu ist auch die Betrachtung von Parallelen in anderen Bildwerken und literarischen, epigraphischen, juristischen sowie numismatischen Quellen nötig.

Der dritte Schritt beschäftigt sich mit der Bedeutungsebene des Bildthemas. Welche übertragene Bedeutung konnte es haben? Wie ist die Bedeutung abhängig von Verwendungszweck, Urheber und Rezipient der Bilder? Die Auswertung der Bedeutungsebene erfolgt unter vier zentralen Interpretationsansätzen, die auf die Objekte angewendet werden sollen.

Im Vergleich mit literarischen und anderen Quellen sind die gewonnenen Erkenntnisse zu überprüfen. Diese Vergleichsquellen wurden bereits im Einleitungsteil vorgestellt und umfassen die Zeit der späten Republik bis ins 4. Jahrhundert n. Chr. Da sind zunächst die ‚zeitgenössischen schriftlichen Quellen zur Familie‘, also literarische, juristische und epigraphische Zeugnisse, die das Thema der Familie aus den unterschiedlichen Blickwinkeln bearbeiten; sie geben quasi den ‚antiken Wortlaut‘ zum Verständnis der römischen Familie, denn das moderne Familienverständnis als Interpretationsgrundlage würde sehr leicht zu Missverständnissen führen. Auch die aus heutiger Sicht vorgenommene Interpretation der bildlichen Quellen, zu denen auch die Münzbilder gerechnet werden, muss auf den zuvor gewonnenen Kenntnissen aus den schriftlichen Quellen beruhen.

Das Ziel soll sein, das Bildmotiv und seine möglichen Bedeutungen in einen größeren Kontext zu stellen und eine Aussage über die Rolle dieser Familienkonstellation zu ermöglichen. Eine mögliche topische Verwendung des

Bildmotivs wird im Anschluss diskutiert und an den Objekten überprüft. Es ist die Frage zu stellen, ob anhand des vorgelegten Materials Aussagen über die Wertigkeit der Familie oder über einen Wandel in ihrer Beurteilung gemacht werden können.

Am Ende dieser Untersuchung soll ein Ausblick auf die Situation im frühchristlichen Kontext unternommen und die Frage aufgeworfen werden, ob es ein ‚christliches Bild der Familie‘ gibt.

2. Zeitgenössische schriftliche Quellen zur römischen Familie

Das Thema der römischen Familie ist in nahezu allen Quellengattungen, schriftlichen sowie bildlichen, präsent. Der Aussageabsicht der Gattungen entsprechend werden jeweils bestimmte Aspekte in den Vordergrund gestellt. Somit wird das vielschichtige Thema von unterschiedlichen Seiten beleuchtet. Eine Zusammenstellung der Aussagen soll an dieser Stelle versuchen, möglichst viele Aspekte der römischen Familie zu erfassen und vorzustellen. Da es nahezu unmöglich ist, eine terminologische Eindeutigkeit zur römischen Familie zu erzielen, kann nur ein möglichst umfassender Überblick eine Grundlage für die Diskussion eines Aspektes, der 'Familiengruppe Eltern-Nachkommen', bilden. Die Quellen präsentieren jedoch nur ausschnitthaft die familiäre Situation der sozialen Oberschichten, so dass die Ergebnisse mit der nötigen Vorsicht zu bewerten sind.

2.1 Literarische Quellen

Die literarischen Quellen schildern in erster Linie die Familienverhältnisse der Familien der Oberschicht. In seltenen Fällen werden die Angehörigen der Unterschicht oder Sklaven berücksichtigt. Somit können diese Quellen auch nur bedingt Auskunft zu der römischen Familie im Allgemeinen geben.

In nahezu allen Textgattungen der römischen Literatur findet das Thema der Familie Beachtung. Es ist jedoch festzustellen, dass die unterschiedlichen Textgattungen dieses Thema sehr verschiedenartig instrumentalisieren. Die Historiker und die Kaiserviten sind nur bedingt ergiebig. Gerade die historischen Texte, die die Zeit der Republik beschreiben, lassen meist die Familien der handelnden Männer außen vor.

Nur in wenigen Fällen, in denen besondere Tugenden oder Situationen hervorgehoben werden sollen, können Ehefrauen, Mütter und Kinder in den Fokus gerückt werden. Beispielhaft zu nennen wären hier die Sabinerinnen⁵¹ sowie Lucretia⁵² oder Cornelia *mater Gracchorum*⁵³. Diese Damen sind alle Verkörperungen wichtiger römischer Tugenden wie *castitas*, *pietas* oder *concordia*. Die tugendhaften Ehefrauen und Mütter dienen hier in erster Linie dazu, die *virtus* ihrer Männer und Söhne zu unterstreichen und hervorzuheben. Diese Frauen werden als Vorbilder für die römischen Matronen präsentiert. Die Frauen der Oberschicht werden auch dann in den Blick gerückt, wenn es um das Schmieden politischer Allianzen durch Eheschließung geht⁵⁴.

Die Nachkommen werden erst dann interessant, wenn sie zu tugendhaften vollwertigen Mitgliedern der Gesellschaft herangewachsen sind; als Kinder finden sie nur am Rande Erwähnung. Wenn sie ausführlicher beschrieben werden, wie z.B. die Kinderschar des Drusus d.Ä.⁵⁵, dann sollen hierdurch die fruchtbare Ehe sowie die gesicherte Nachfolge im Kaiserhaus betont werden. Ähnliches lässt sich auch für die Viten sowohl bei Plutarch als auch bei den Kaiserviten feststellen. Die Kindheit wird nur insofern erwähnt, als sich in ihr bereits Charaktereigenschaften und Talente oder aber Laster und Fehlverhalten des Erwachsenen abzeichnen.

Nicht thematisiert wird in der Regel die Beziehung zwischen Eltern und Kindern; das Bild der in dieser Untersuchung zu überprüfenden Familienkonstellation findet also in diesen Literaturgattungen wenig Niederschlag. Wie zahlreiche andere Aspekte wurde auch die Familie, also die Ehefrau, die tugendhaft und fruchtbar zu sein hatte, sowie die erfolgversprechenden, sich wohlverhaltenden Kinder als potentielle Nachfolger in den Biographien und Panegyriken eingesetzt, um die *virtus* eines Bürgers oder auch Kaisers zu verdeutlichen. Hier stand also nicht die gefühlsmäßige Bindung im Vordergrund, sondern eher ein topisches Verständnis der Familie.

⁵¹ Liv. 1, 9-13. Dazu: R. Brown, *Livy's Sabine Women and the Ideal of Concordia*. TAPA 125 (1995) 291-319.

⁵² Liv. 1, 57, 6-59; Ov. *Fast.* 2,721-852. Lucretia stellt den Topos der keuschen Ehefrau dar; sie verkörpert die ideale Ehefrau im Kontext ihrer „Familienwelt“. Der übliche Topos der Matrone der Oberschicht ist die keusche, wollespinnende Frau, die an das Haus gebunden ist: „lanam fecit“.

⁵³ Z.B. Plut. *Tib. Gracchus*

⁵⁴ z.B. Plut. *Cat. Min.* 25 ff.; Appian *civ.* 2,99

⁵⁵ Vgl. z.B. Tac. *Ann.* 3.34.

Wie S. Dixon⁵⁶ gezeigt hat, scheint sich das emotionale Ideal der liebenden Familie in der Literatur erst in der späten Republik abzuzeichnen. So beschreibt um 50 v. Chr. Lucretius in einer Grabrede auf einen jung verstorbenen Mann die Freuden familiären Lebens. Der junge Mann wird nicht mehr zur Gattin zurückkehren und wird seine süßen Kinder nicht mehr küssen⁵⁷. Dies wird als großer Verlust beschrieben und beklagt. Diese Trauer um die verstorbenen Nachkommen ist ebenso in den Briefen des Cicero festzustellen. Er betrauert nicht nur den frühen Tod seiner Tochter Tullia im Kindbett, sondern er tröstet auch seine Freunde und Verwandten über den Tod der früh verstorbenen Kinder hinweg.

Gerade Ciceros Briefe sind ein herausragendes Beispiel für die innerfamiliäre Zuneigung und die besondere Bedeutung, die die Ehefrau und die Nachkommen für einen Mann haben können. Auch wenn die Briefe Ciceros stilistisch sehr geschliffen sind und sicherlich auch eine idealisierte Situation wiedergeben⁵⁸, reflektieren sie doch anschaulich das Ideal der römischen Familie in Ciceros Augen. Besonders die Briefe an Atticus behandeln das Thema der Familie häufig, aber auch die Briefe an die Familie lassen die Gefühle des Familienvaters deutlich erkennen⁵⁹. So schreibt Cicero über seine Tochter Tullia: „Tulliolam, quae nobis nostra vita dulcior est“⁶⁰. Trost findet er in Gesellschaft von Ehefrau und Kindern, „ita sum ab omnibus destitutus ut tantum requietis habeam quantum cum uxore et filiola et mellito Cicerone consumitur, nam illae ambitiosae nostrae fucosaeque amicitiae sunt in quodam splendore forensi, fructum domesticum non habent.“⁶¹ Aus dem Exil schreibt er seiner Gattin, dass ihre Anwesenheit allein seine Einsamkeit lindern könne: „Unum hoc scito: Si te habebō, non mihi videbor plane perisse.“⁶² Diesen Brief schließt er folgendermaßen ab: „Mea Terentia, fidissima atque optima uxor, et mea carissima filiola et spes reliqua nostra, Cicero, valete.“⁶³

⁵⁶ S. Dixon, *The Sentimental Ideal of the Roman Family*, in: Rawson 1991 a.O. (Anm. 8) 99-113.

⁵⁷ Lucretius 3.894-6): „iam iam non domnus accipiet te laeta, neque uxor optima nec dulces occurrent oscula nati praeripere et tacita pectus dulcedine tangent.“

⁵⁸ Man denke nur an die schwierige Beziehung zu seiner Gattin Terentia. Cicero schreibt seiner Gattin zahlreiche gefühlvolle Briefe, trotzdem scheitert die Ehe an den unüberbrückbaren Zerwürfnissen. Cicero plante wohl, die Briefe selbst herauszugeben, hätte sie dann aber wohl noch einmal überarbeitet. Sein Tod verhinderte eine Überarbeitung, so dass die Briefe in einer doch recht authentischen Form vorliegen.

⁵⁹ Siehe dazu Backe-Dahmen 2006 a.O. (Anm. 33) 11-16.

⁶⁰ „Tulliola, die uns lieber ist als unser Leben“ Cic. Fam. 14,7. Zu Cicero und den Frauen seiner Familie vgl. S. Treggiari, *Terentia, Tullia and Publilia. The Women of Cicero's Family* (London 2007); K. Ermete, *Terentia und Tullia – Frauen der senatorischen Oberschicht* (Frankfurt/Main 2003).

⁶¹ Cic. Att. 1.18.1.

⁶² Cic. Fam. 14.4.3.

⁶³ Cic. Fam. 14.4.6.

Cicero liebt seine Familie, vor allem seine Kinder, die er als vollwertige Mitglieder seines Hauses schätzt. Besonders die Beziehung zwischen Vater und Sohn ist für Cicero nahezu ein geheiligtes Verhältnis⁶⁴. Auch wenn seine ‚Kernfamilie‘ für ihn an erster Stelle steht, so sind doch sein Bruder Quintus und dessen Familie sowie der Freund Atticus mit seiner Familie ihm nahezu ebenso wichtig, so dass Cicero wohl auch eine erweiterte Familie im urrömischen Sinn im Blick haben wird.

Trotzdem besteht auch in den literarischen Quellen keine terminologische Eindeutigkeit über die Bedeutung des Konzeptes ‚Familie‘. Weder die Worte *domus*, welches eher als ‚Hausgemeinschaft‘⁶⁵ zu übersetzen ist, noch *familia* noch eine andere im römischen Sprachgebrauch genutzte Vokabel beschreiben das moderne Konzept der ‚Kernfamilie‘. Es scheint, dass in der Antike für dieses Konzept keine eindeutige begriffliche Definition auszumachen ist⁶⁶. Ovid verwendet so beispielsweise für die in der Fragestellung dieser Arbeit definierte Konstellation der Familie den Begriff *domus*, der folglich nach dem Wortsinn vielschichtige Bedeutungsebenen aufweist: „Tota domus laeta est, hoc est, materque paterque nataque: tres illi tota fuere domus.“⁶⁷ Cicero beschreibt dies folgendermaßen: „Nam cum sit hoc natura commune animantium, ut habeant libidinem procreandi, prima societas in ipso coniugio est, proxima in liberis, deinde una domus, communia omnia; id autem est principium urbis et quasi seminarium rei publicae. Sequuntur fratrum coniunctiones, post consobrinorum sobrinorumque, qui cum una domo iam capi non possint, in alias domos tamquam in colonias exeunt. Sequuntur conubia et affinitates ex quibus etiam plures propinqui; quae propagatio et suboles origo est rerum publicarum“⁶⁸. Schon diese beiden Beispiele zeigen, welche unterschiedlichen Dinge

⁶⁴ Vgl. Cic. Off. 3,90: "Nefas est id quidem. Quis etiam defendat patriam si arguatur".

⁶⁵ B. W. Frier, A Casebook on Roman Family Law. Classical Resources Series. American Philological Association 5 (Oxford 2004) 11: In der englischsprachigen Literatur wird der Begriff *familia* als „household“ übersetzt.

⁶⁶ Siehe hierzu: D. B. Martin, The Construction of the Ancient Family: Methodological Considerations, JRS 86, 1996, 40-60, bes. 40: "A remarkable new consensus, recognized even by its critics, has emerged among classical historians that the normal Roman family seems to have been a 'nuclear family' like our own. The consensus is remarkable because practically all historians who support it admit that the portrait of the Roman family that emerges from many literary accounts and is enshrined in Roman law and language is nothing like the modern nuclear family. Saller demonstrates that the Romans had no term equivalent to 'family' in the modern sense, that is, the father-mother-children triad of the 'nuclear family'." Vgl. dazu: R.P. Saller, Familia, Domus and the Roman Conception of the Family, Phoenix 38, 1984, 336-355; R.P. Saller - B. D. Shaw, Tombstones and Roman Family Relations in the Principate: Civilians, Soldiers and Slaves, JRS 74, 1984, 124-156.

⁶⁷ Ov. fast. 4,543-544.

⁶⁸ Cic. off. 1, 54, zitiert nach: C. Kunst, Eheallianzen und Ehealltag in Rom, in: T. Späth - B. Wagner-Hasel (Hrsg.) Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis (Stuttgart 2006) 43.

gemeint sein können, wenn in literarischen Quellen von ‚Familie‘ die Rede ist. Wenn beispielsweise die Familie der Metelli als die beherrschende Kraft in der Politik um die Wende des 1. Jahrhunderts bezeichnet wird, sind hiermit alle männlichen Angehörigen der Familie gemeint. Wenn aber von der Flucht des Ti. Claudius Nero im Jahr 40 v. Chr. mit der Familie von Neapel nach Sizilien gesprochen wird, sind nur die Ehefrau Livia und das Söhnchen Tiberius impliziert⁶⁹.

In augusteischer Zeit gewinnt das Thema der Familie, der ehelichen Liebe und der Liebe zu den Kindern weiter an Bedeutung. Besonders die Familie des Augustus wird nun als Vorbild herausgestellt. Aber auch Schriften des Ovid feiern die eheliche Eintracht und Liebe. So wird das Paar Philemon und Baucis in den Metamorphosen als ideales Paar präsentiert, das nicht einmal durch den Tod getrennt wird⁷⁰. Die Lebenseinheit von Philemon und Baucis wird hier sogar als *domus* bezeichnet⁷¹. Auch in seinen *Tristia* feiert Ovid die eheliche Liebe⁷², so wie dies auch in der *Laudatio Turiae* und in den *Silvae* des Statius⁷³ festzustellen ist. Die *concordia* als eheliche Tugend gewinnt nun besonderes Gewicht, auch wenn die Ehen gerade der Oberschicht oftmals geschieden wurden. Dies bedeutete aber wohl weder einen Prestigeverlust für die Ehepartner noch für die Einrichtung der Ehe allgemein. Die Werte blieben weiter bestehen, wie dies die Quellen eindeutig belegen. So wird das Ehepaar Augustus und Livia als Idealbild einer partnerschaftlichen andauernden Verbindung gefeiert. Livia ehrte diese Verbindung durch die Weihung des Concordia-Tempels in Rom⁷⁴.

Aber auch die Elternschaft wird im frühen Prinzipat thematisiert. Cassius Dio nennt sowohl die Freuden als auch die Nachteile des Elterndaseins, wobei die Vorzüge überwiegen⁷⁵. Es ist demnach eine Freude, Kinder zu haben, die beiden Eltern ähneln, die zu einem neuen Selbst wachsen und als Nachkommen von der eigenen Existenz der Eltern zeugen werden.

⁶⁹ K.R. Bradley, Remarriage and Family Structure, in: Rawson 1991 a.O. (Anm. 8) 86.

⁷⁰ „et quoniam concordēs egimus annos, auferat hora duos eadem, nec coniugis umquam busta meae videam, neu sim tumulandus ab illa“ („und weil wir die Jahre verlebten in Eintracht, nehme die selbige Stund' uns fort, und möchte ich niemals Schauen der Gattin Grab, noch sie mich selber bestatten“) Ovid, Metamorphosen 8, 708-710.

⁷¹ „tota domus duo sunt, idem parentque iubentque“ („die beiden sind der ganze Haushalt, sie gehorchen und befehlen zugleich“) Ovid, Metamorphosen 8, 636.

⁷² Ovid, *Tristia*, 3.3.

⁷³ Stat. *Silv.* 3.5.

⁷⁴ Ovid, *Fasti* 6.637-40.

⁷⁵ Cass. Dio 56.3.3.5, vgl. auch 56.8.2.

Auf den Kinderreichtum des Drusus und die Vorbildhaftigkeit dieser Familie wurde bereits eingegangen. Auch Germanicus und seine Gattin Agrippina d.Ä. zeugten eine große Kinderschar⁷⁶, die von den Eltern offensichtlich sehr geliebt wurde. So soll Germanicus auf einer Reise nach Alexandria über die Unbillen einer langen Reise geklagt haben, wozu auch die Sehnsucht nach den in Rom zurückgebliebenen Kindern gehörte⁷⁷. Die Nachkommenschaft nahm nun eine wichtige Rolle in der dynastischen Legitimation ein, und so fand die Familie als Thema Eingang in die ‚offizielle Literatur‘. So stellt auch Catull den reproduktiven Aspekt der Ehe, also die Zeugung legitimer Nachkommen, ins Zentrum der Ehe⁷⁸.

Wie aber auch die Briefe des Cicero zeigten, war die Familie bereits in der späten Republik für die Familien der senatorischen Oberschicht in den Vordergrund gerückt. Später nennt Seneca den Sohn ein „beneficium“ des Vaters, da er Haus und Familie weiterführen wird⁷⁹. Allerdings stehen bei Seneca die Kinder nicht so sehr als geliebte Kleinkinder im Fokus; es scheint vielmehr, dass sie für ihn erst dann an Wert gewinnen, wenn sie mit einer für den Mann der Oberschicht gemäßen Ausbildung beginnen⁸⁰.

Das 2. Jahrhundert bietet mit den Schriften Quintilians, den Briefen Plinius d. J. sowie den Briefen Frontos an Marc Aurel weitere Quellen, welche die Wertschätzung der Ehefrauen und Nachkommen hervorheben. Besonders die Briefe des Plinius⁸¹ sind als Quellen zur ehelichen Liebe zu lesen. Zwar zeigen sie wohl auch ein Idealbild der liebenden, keuschen Ehefrau, ein Bild, das seit der Republik als Topos gebraucht wird, doch beschreibt die besondere Situation des Plinius und seiner jungen Frau Calpurnia, die sehnlichst, aber vergeblich auf Nachkommen hoffen⁸², wohl auch die Realität des Ehepaares. Als Kaiser Traian dem kinderlosen Plinius das Recht der drei Kinder verlieh, bedankte dieser sich in einem Brief und drückte seine

⁷⁶ Suet. Aug. 34.

⁷⁷ P. Oxy. 2435.

⁷⁸ Catull 62,56-65.

⁷⁹ Sen. Ben. 3.33.4 „domus ac familiae perpetuitas“.

⁸⁰ Backe-Dahmen 2006 a. O. (Anm. 33) 16-21.

⁸¹ Zu Plinius und den Frauen siehe: J. M. Carlon, *Pliny's Women. Constructing Virtue and Creating Identity in the Roman World* (Cambridge NY 2009).

⁸² Plin. Ep. 8.10: In diesem Brief berichtet er seinem Schwiegergroßvater Fabatus, dass Calpurnia beinahe bei einer Fehlgeburt verstorben wäre. Der Schmerz über den Verlust des Kindes wird deutlich aus dem Schreiben: „Isdem nunc ego te quibus ipsum me hortor, moneo, confirmo. Neque enim ardentius tu pronepotes quam ego liberos cupio, quibus videor a meo tuoque latere pronum ad honores iter et audita latius nomina et non subitas imagines relicturus. Nascantur modo et hunc nostrum dolorem gaudio mutent.“

Hoffnung aus, doch noch Vater zu werden⁸³. Obwohl alle Ehen des Plinius kinderlos blieben, pries er seine Gattin Calpurnia als optimale Ehefrau und die Ehe als Abbild der *concordia*⁸⁴. Auch Fronto nahm in seinen Briefen regen Anteil am Familienleben bei Hofe und drückte seine positiven Gefühle für die Kinder des Marc Aurel durch Grüße und Küsse deutlich aus⁸⁵.

Die *Institutionis Oratoriae* des Quintilian beleuchten an einigen Stellen das Verhältnis der Eltern und Kinder zueinander. So soll seiner Meinung nach ein Vater direkt mit der Geburt eines Sohnes möglichst große Hoffnungen in das Kind setzen und die größte Sorgfalt auf ihn verwenden⁸⁶. Der Unterricht, der bereits im frühen Kindesalter beginnen soll, dürfe jedoch nicht so hart sein, dass das Kind sich nur mit Abscheu und Furcht an die Kindheit erinnere. Die Eltern sollten also eine schöne, fröhliche Kindheit ermöglichen⁸⁷. Das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler sollte von Sympathie geprägt und dem elterlichen Verhältnis zu den Kindern ähnlich sein⁸⁸. Die Vorrede zum 6. Buch ist besonders aufschlussreich, da Quintilian hier einen sehr persönlichen Bericht über seine Trauer um die Ehefrau und die beiden Söhne abgibt. Der Tod der jungen Gattin war bereits ein schwerer Schlag für ihn, über den ihn nur seine beiden Söhne trösten konnten, die jedoch im Alter von 5 und 10 Jahren ebenfalls verstarben. Quintilian vergleicht den Tod der Söhne mit dem Verlust des Augenlichts, mit dem Verlust des Lebensgrundes⁸⁹.

Auch zu den außerehelichen Beziehungen und der daraus resultierenden Nachkommenschaft liegen literarische Quellen vor. Neben den juristischen Quellen, die den Konkubinat eher als andauernde, monogame Lebensgemeinschaft bezeichnen, bezeugen die literarischen Quellen ein sehr vielschichtiges Bild. Oftmals bezeichnen die Quellen eine Beziehung zu Frauen, die nicht geehelicht werden konnten (also Unfreie oder aber Prostituierte), als *concupinatus*, wobei diese Lebensgemeinschaften einem *contubernium* entsprechen. Die von den literarischen Quellen benannten Konkubinen werden vor allem in den Satiren und Romanen eher abwertend behandelt; man versteht unter einem *concupinatus* eher eine

⁸³ Plin. Ep.10.2: "Sed di melius, qui omnia integra bonitati tuae reseruarunt; malui hoc potius tempore me patrem fieri, quo futurus essem et securus et felix."

⁸⁴ Plin. Ep. 7.5; 4.19; 8.5.1-2.

⁸⁵ Backe-Dahmen 2006 a.O. (Anm. 33) 28-32. z.B. Fronto Ad Marcum Caesarem 5.42 (57).

⁸⁶ Quint. Or. 1.1.

⁸⁷ Quint. Or. 1.20.

⁸⁸ Quint. Or. 2.9.

⁸⁹ Quint. Or. 6 pr.

außereheliche Beischlafmöglichkeit⁹⁰. Die ältesten literarischen Quellen sind laut R. Friedl die Komödien des Plautus, der die Begriffe *concupina/concupinatus* in diesem Sinne in verschiedenen Zusammenhängen benutzt. Der Konkubinat wird in den literarischen Quellen während der gesamten Kaiserzeit bis in die Spätantike erwähnt. So lebte beispielsweise Augustinus vor seiner Bekehrung mit einer Konkubine zusammen.

Neben der offiziellen Familie war es den Männern also möglich, eine zweite Familie zu haben, auch wenn die Kinder aus diesen Beziehungen, wie dies die juristischen Quellen belegen, nur als Kinder der Mutter galten. Durch Adoption konnte der Vater seine Kinder aber anerkennen, bevor die Gesetzgebung Konstantins diese Möglichkeit einschränkte. Literarische Quellen zu den illegitimen Familien sind eher selten. Zwar werden bereits bei Livius⁹¹ und dann auch bei Sueton Kinder mit der Bezeichnung *filius/a naturalis* bezeichnet, womit in den ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit entweder legitime im Gegensatz zu adoptierten Kindern oder emanzipierte und in andere Familien adoptierte Kinder gemeint sein konnten, die trotzdem noch blutsverwandt waren, oder aber Kinder aus Konkubinaten oder *contubernia*; erst seit konstantinischer Zeit bezeichnet der Begriff *filius/a naturalis* wohl ausschließlich illegitime Kinder. Dies ist bemerkenswert, da gerade die konstantinische Kaiserfamilie mehrere illegitime Kinder aufwies, die in den literarischen Quellen benannt werden: Konstantin selbst als unehelicher Sohn des Constantius Chlorus und der Helena sowie Crispus als unehelicher Sohn des Konstantin und der Minervina werden als solche auch in den Quellen präsentiert⁹². Selbst wenn diese Form der Familie, die neben der legitimen Kernfamilie existierte, in den literarischen Quellen weniger Beachtung fand, so weist doch der epigraphische Befund darauf hin, dass wenigstens in Rom und Umgebung dies ein weit verbreitetes Phänomen war.

Fazit:

Das Verhältnis zur Familie und vor allem zu den Kindern wird also seit der späten Republik und im Laufe der Kaiserzeit stärker literarisch bearbeitet. Es zeichnen sich Entwicklungslinien ab, die eine gefühlsmäßige Bindung zwischen Eltern und Kindern

⁹⁰ Friedl a.O. (Anm. 28) 94-101, bes. 100.

⁹¹ Liv. 40,9,2.

⁹² Eusebius etc.

erkennen lassen. Im Laufe der späteren Kaiserzeit und der Spätantike werden die Kinder jedoch wieder stärker als zukünftige Erwachsene wahrgenommen; Autoren wie Augustinus und Hieronymus negieren die Kindheit fast völlig. Trotzdem lassen die literarischen Quellen erkennen, dass die Familie mit ihren gefühlsmäßigen Bindungen wahrgenommen wurde und eine bedeutsame, wenn auch nicht die einzige Rolle spielen konnte, auch wenn kein spezieller Terminus für diese Konstellation bestand.

2.2 Epigraphische Quellen

Zur Quantifizierung familiärer Beziehungen im römischen Imperium werden immer wieder epigraphische Quellen, vor allem Grabinschriften herangezogen. Sowohl in Rom als auch in den Provinzen werden zahlenmäßig am häufigsten von nahen Verwandten, also vor allem von Ehepartnern, Eltern oder Nachkommen, Grabsteine errichtet, um das verstorbene Familienmitglied in Erinnerung zu halten. Seltener sind Geschwister, Freigelassene oder andere Verwandte die Auftraggeber der Grabinschriften.

Die Untersuchungen von R. Saller und B. Shaw aus dem Jahr 1984 trugen Ergebnisse zu den Grabinschriften der römischen Westprovinzen zusammen. Die Autoren untersuchten die Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den Kommemorierten und den Auftraggebern der Grabsteine. Hierbei zählten sie in ihrer Statistik nicht die Grabsteine, sondern die genannten Verwandtschaftsbeziehungen, und kamen zu dem Ergebnis, dass zwischen 75 und 90% der Auftraggeber aus dem Kreis der engsten Familie stammten⁹³. Dieses Ergebnis variiert kaum in Bezug auf chronologische, soziale oder geographische Unterschiede. So zeigen laut Saller und Shaw in Latium und der Regio XI vier Fünftel aller Inschriften Beziehungen innerhalb dieser Gruppe, während in der Gallia Narbonensis, Spanien, Britannien, den beiden Germanien, Noricum und Lambaesis über 80% der Inschriften hierauf Bezug nehmen. Dieses Ergebnis ist so jedoch nur für die zivile Familie zu bestätigen, denn militärische Grabsteine nennen diese Verwandtschaftsverhältnisse in einem weitaus geringeren Prozentsatz. D. Martin wandte sich 1996 gegen die von Saller und Shaw angewandte Methode, die Familienbeziehungen zwischen zwei Personen zu zählen

⁹³ Saller-Shaw a.O. (Anm. 66) 134.

statt die gesamte Inschrift als Einheit anzusehen. Wendet man Martins Methode an, verringert sich die Anzahl der Beziehungen zwischen Eltern und Nachkommen stark, wobei am Grundtenor, der besagt, dass die meisten Inschriften diese Familienkonstellation wiedergeben, nichts grundlegend verändert wird. Martin zweifelt auch nicht die Feststellung an, dass laut Aussage der epigraphischen Zeugnisse diese Ausprägung der Familie für zahlreiche Bewohner des Imperiums die gelebte Realität darstellte, ohne jedoch die größeren Familienclans zu negieren. Laut Martins Kritik kann die Methode Sallers und Shaws zwar die Bedeutung der engen Familienbeziehungen und das intime Verhältnis der Familienmitglieder messen, kann aber nichts aussagen über das Vorhandensein oder Fehlen bestimmter familiärer Verbindungen. Daher kann auf dieser Grundlage laut Martin auch nicht auf die Überlegenheit eines Familiensystems über das andere geschlossen werden⁹⁴.

Die von Saller und Shaw gemachten Beobachtungen lassen sich an den stadtrömischen Kolumbarien ebenfalls verfolgen. Auch hier werden die weitaus meisten Weihungen von den engsten Verwandten vorgenommen, auch wenn im Falle der Kolumbarien zu berücksichtigen ist, dass es sich hier häufig um Sklaven-’Familien’ handelt⁹⁵. Jedoch nur in 5% der Fälle wird eine komplette Familie mit Eltern und Nachkommen genannt. Es fällt ebenso auf, dass Frauen viel häufiger als Ehefrauen und Mütter genannt werden, als Männer in ihrer Rolle als Ehegatten und Väter. Auch erinnern häufiger Frauen als Männer an die früh verstorbenen Kinder. Dies scheint auf die besondere Bedeutung der Mutter- und Ehefrauenrolle für die Frauen hinzudeuten.

Bereits republikanische Inschriften lassen sich als Quellen zu engen familiären Bindungen lesen. Im Gegensatz zu den nüchternen Inschriften aus der Grabkammer der Scipionen, die nur die korrekte Filiation sowie die politische und militärische Leistung der Männer nennen und die Frauen nur durch Vater und Ehegatten charakterisieren⁹⁶, stellen einige Grabgedichte die Frauen als geschätzte Gattinnen dar, wobei hier die bekannten Topoi bedient werden. Die ideale, Wolle spinnende Matrone wird so wie folgt gepriesen: *Hospes, quod deico (dico), paullum est, asta ac*

⁹⁴ Martin a.O. (Anm. 66) 45.

⁹⁵ Siehe hierzu: K. Hasegawa, *The Familia Urbana during the Early Empire. A Study of Columbaria Inscriptions*. BAR International Series 1440 (Oxford 2005) 62-72, Kapitel 5.

⁹⁶ Vgl. dazu auch die Grabinschrift der Cecilia Metella an der Via Appia Antica.

pellege./ Heic (*hic*) est sepulcrum haud pulcrum pulcrae feminae. / Nomen parentes nominarunt Claudiam. / Suo maritum corde dilexit suo. / Gatos duos creavit, horum (*horum*) alterum / in terra linquit, alium sub terra locat. / Sermone lepido, tum autem incessu commodo. / Domum servavit, lanam fecit. Dixi. Abei.⁹⁷ Die liebende, keusche und pflichterfüllende Gattin hat also auch ihre Pflicht als Mutter erfüllt und lässt nun den Gatten allein zurück. Zwar liegt der Fokus eindeutig auf der Beziehung zwischen den Eheleuten und zu den Kindern, doch werden in dieser Inschrift auch die Eltern der Verstorbenen erwähnt.

Auch die Trauer um verstorbene Kinder bzw. Nachkommen wird in den Inschriften bereits seit der späten Republik deutlich. So trauert eine Mutter im 1. Jahrhundert v. Chr. um ihren jungen Sohn: Cn. Taracius Cn.f. / vixit a(nnos) XX, ossa eius hic sita sunt. / Eheu, heu, Taracei, ut acerbo es deditus fato: non aevo / exsacto vitae es traditus morti. / Sed cum te decuit florere aetate / iu(v)enta, interieisti et liquisti in maeroribus matrem.⁹⁸ Um den ebenfalls im 1. Jahrhundert v. Chr. jung verstorbenen Turpidius trauern Eltern und Freunde: C. Turpidi(us) P.f. Hor(atia tribu) [C. Tu]rpidius C.f. Severus f. vixit a(nnos) XVI, / [par]entibus praesidium, amiceis gaudium. / [Po]llucita pueri virtus indigne occidit, / quouis (*cuius*) fatum acerbum populus indigne tulit / magnoque fletu funus prosecutus est.⁹⁹

Besonders deutlich wird die Hervorhebung der Familie in den Inschriften auf den Grabsteinen der Freigelassenen, die oftmals die Frauen in ihrem Status als *uxor* oder *coniunx* bezeichneten und damit die Möglichkeit zu einem *matrimonium iustum* verdeutlichten. Die den Freigelassenen äußerst wichtige Statuserhöhung der ganzen Familie wurde hierdurch deutlich: Da keine Filiation in der Elterngeneration möglich war, sondern nur die Bezeichnung als *libertus* bzw. *liberta* des ehemaligen *patronus*,

⁹⁷ CIL I² 1211 (= ILS 8403), 2. Jh. v. Chr.: Fremder, was ich sage, ist wenig, bleib stehen und lies es. Hier ist das wenig schöne Grab einer schönen Frau. Die Eltern nannten sie Claudia. Sie liebte ihren Ehemann von ganzem Herzen. Sie gebar zwei Söhne, von denen sie den einen auf der Erde zurücklässt, den andern unter die Erde legt. Sie war von heiterem Gespräch, besonders aber von angemessenem Gang. Sie bewahrte das Haus (und) spann die Wolle. Ich habe gesprochen. Geh weiter.

⁹⁸ CIL I² 1603: Gnaeus Taracius, Sohn des Gnaeus, lebte 20 Jahre, seine Knochen liegen hier. Ach, ach, Taracius, einem wie bitteren Schicksal bist du ausgeliefert worden: obwohl du das Lebensalter nicht vollendet hattest, bist du dem Tod übergeben worden. Aber als es sich für dich schickte, in Jugend zu blühen, bist du gestorben und hast deine Mutter in Trauer zurückgelassen

⁹⁹ CIL I² 1924: Gaius Turpidius, Sohn des Publius, aus der Tribus Horatia Gaius Turpidius Severus, Sohn des Gaius, lebte ungefähr 16 Jahre, Schutz für die Eltern, Freude für die Freunde. Die versprochene Tugend des Knaben erstarb auf unwürdige Weise, dessen bitteres Los das Volk als unangemessen empfand und dessen Leichenzug es unter vielen Tränen begleitete.

wurde umso mehr Wert auf die nun erlaubten rechtmäßigen Familienbeziehungen gelegt.

Die Inschriften für die kaiserlichen Familien benannten nun auch die Rollen der einzelnen Familienmitglieder. Gerade für die Frauen bedeutete dies eine Aufwertung. Als Beispiel sollen hier die Grabinschriften im Augustusmausoleum¹⁰⁰ in Rom angeführt werden. Das Grabmal der julisch-claudischen Kaiserfamilie war ca. 150 Jahre lang in Gebrauch, wurde von einem dynastischen zu einem imperialen Grabmal. Gesichert sind die Bestattungen des Marcellus, Agrippa, Octavia Minor, Drusus Maior, Augustus, Germanicus, Livia, Agrippina Maior, Nero Caesar, Drusus Caesar, Poppaea und Nerva. Wahrscheinlich waren auch Lucius und Gaius Caesar, Drusus Minor, Tiberius und Claudius hier bestattet, dazu fehlt nur der archäologische oder epigraphische Nachweis.

Ein Inschriftstein aus lunensischem Marmor, dessen ursprünglicher Anbringungsort im Mausoleum jedoch nicht bekannt ist, weist folgende Inschrift¹⁰¹ auf:

[M] MARCELLVS C F GENER [A]VGVSTI CAESARIS OCTAVIA C F SOROR
AVGVST[I CAES]A[RIS].

Die Inschrift ist in zwei Kolumnen angebracht. Marcellus, der Schwiegersohn des Augustus, war der Erste, der in dem neuen Mausoleum beigesetzt wurde. Seine Mutter Octavia, die Schwester des Augustus, war eine der am meisten geschätzten Frauen der Kaiserfamilie. Beide werden hauptsächlich durch ihre familiäre Beziehung zu Augustus charakterisiert.

Die besondere Rolle der Kaiserfrauen wird an der Inschrift der Agrippina¹⁰² deutlich. Der Marmorblock, auf dem die Urne aufgestellt wurde, trägt die Inschrift: OSSA AGRIPPINAE M(arci) AGRIPPA[E F(iliae)] DIVI AVG(usti) NEPTIS VXORIS GERMANICI CAESARIS MATRIS C(ai) CARSARIS AVG(usti) GERMANICI PRINCIPIS.

¹⁰⁰ Zum Augustusmausoleum und den Inschriften siehe: H.v.Hesberg – S. Panciera (Hrsgg.), Das Mausoleum des Augustus. Der Bau und seine Inschriften. Abh. Bayr. Akademie der Wiss. NF. Heft 108 (München 1994). Außerdem Nash II 38-43.

¹⁰¹ v.Hesberg – Panciera o.O. (Anm. 100) 91-94.

¹⁰² CIL VI 886; Nash II 43 Abb. 725; Helbig⁴ II (1966) Nr. 1678 (E. Meinhardt); v. Hesberg – Panciera a.O. (Anm. 100) 137-138.

Diese Inschrift wurde für die 33 n. Chr. in der Verbannung gestorbene Agrippina nach der Überführung ihrer Asche ins Mausoleum Augusti durch ihren Sohn Caligula im Jahr 37 n. Chr. gesetzt. Die Inschrift nennt die wichtigsten verwandtschaftlichen Beziehungen, die für die Legitimation des Caligula von Bedeutung sind. So weist diese ‚dynastische‘ Inschrift Agrippina als Tochter des Agrippa, Enkelin des Augustus, Ehefrau des Germanicus und Mutter des Caligula aus.

Grabinschriften der Privatpersonen konnten weiterhin das Gefühl ansprechen und den Verlust geliebter Familienmitglieder beklagen. Verwiesen sei hier beispielhaft auf eine Inschrift für die Kinder des Vindelicius Surinus, die gegen Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. datiert wird¹⁰³: D(is) M(anibus) ET MEMORIE MISERRIMORVM VINDELICI(i)S·ERMOGENIANO ET V[i]CTORI ET SVRE FIL(iis) VINDEL(icius) SVRINUS INFELIX PATER F(aciendum) C(uravit). In der Spätantike steigert sich die in den Inschriften ausgedrückte Trauer um die Kinder dahingehend, dass sie nun mit Adjektiven wie „dulcissimus/-a“ oder „carissimus/-a“ belegt werden. Ein schönes Beispiel unter vielen ist eine der neu gefundenen Inschriften aus St. Maximin in Trier. Dort hatten die Eltern Amandus und Servanda ihre geliebte Tochter Aurelia bestattet und ihr folgende Inschrift setzen lassen¹⁰⁴: AVRELIAE DVLCISSIMAE INFANTI / QVI VIXIT ANNOS DVOS ME(n)SES QUAT/TVOR ET DIES OCTO REQUIESCIT IN PA/CE AMANDVS/ ET SERVAN[DA] PATRIS TITV/LVM CARIS[SIMI] PO]JSVERUNT.

Für die Damen des römischen Kaiserhauses wurden nicht nur Statuen, sondern auch Ehreninschriften errichtet, in denen sie als Mütter und Ehefrauen gepriesen werden, aber auch als *mater castrorum*. Die Mutterrolle der Kaiserin wird also seit antoninischer Zeit auch auf eine die Armee und das ganze Imperium umspannende Dimension erweitert. Diese Ehreninschriften wurden seit der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts häufiger und wurden erst mit den Tetrarchen nicht mehr gesetzt. In

¹⁰³ AO: Historisches Museum Regensburg: „Den Totengöttern und dem Andenken der Beklagenswertesten! Den Vindeliciern (H)ermogenianus und Victor und Sura, seinen Kindern, hat Vindelicius Surinus, ihr unglücklicher Vater (diese Grabinschrift) machen lassen“.

¹⁰⁴Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Fundregister Maximin 320A; dazu: H. Merten, Dem süßesten Kinde Aurelia. Eine neugefundene frühchristliche Grabinschrift aus St. Maximin in Trier. In: *Être romain. Hommages in memoriam Charles Marie Ternes*. Hg. von R. Bedon und M. Polfer (Remshalden 2007) 393-411; dies., Grabinschrift für Aurelia. In: *Einblicke wahrnehmen. Bildband für Prof. Dr. Winfried Weber zur Vollendung des 65. Geburtstages (Trier 2010) 70f.*, Taf. 13. – Statt CARISSIMI in der letzten Zeile wäre auch die Ergänzung CARISSIMAE mit Bezug auf das Kind Aurelia möglich.

konstantinischer Zeit finden sich wieder Ehreninschriften, um die wichtige Rolle zu untermauern, die die Frauen der Familie spielten, seit 326 vor allem die Kaisermutter Helena. Eine Inschrift in Rom¹⁰⁵ aus der Zeit nach 326 n. Chr. lautet: Dominae Nostrae Fl(aviae) lu<l> (iae)/ Helenae piissimae Aug(ustae)/ genetrici d(omini) n(ostri) Constan/tini maximi victoris/ clementissimi sempre /Augusti aviae Constan/tini et Constanti beatis/simorum ac florentis/simorum Caesarum/ Iulius Maximilianus v(ir) c(lasissimus) comes/ pietati eius sempre dicatis(simus).

Helena, die durch die Namensform nun eindeutig der Flavierdynastie zugerechnet ist, wird mit dem Ehrentitel einer Augusta bezeichnet, den sie gemeinsam mit ihrer Schwiegertochter bereits 324/5 erhalten hatte. Die Inschrift bezeichnet sie darüber hinaus als Stammutter der Dynastie und besonders als Großmutter der Kaisersöhne. Crispus wird nicht genannt, er scheint also bereits hingerichtet zu sein, weshalb die Inschrift nach 326 n. Chr. datiert werden muss. Deutlich wird diese Nähe zu Sohn und Enkeln an einer weiteren, im 17. Jahrhundert bei Santa Croce in Gerusalemme in Rom gefundenen Inschrift¹⁰⁶: D N He>lena Venerabilis Do>mini >N Constantini A>ug Mater e<t> Avia beatis>simor et flore>ntis>simor Caesarum nostr>oru<m> therm<as incendio de>stru<ctas restituit>. Eine heute verschollene Inschrift, die in Rom bei San Giovanni in Laterano gefunden wurde¹⁰⁷, lautet: Dominae Nostrae Venerabili Helenae Augustae Genetrici D N Constantini Maximi Victoris et Triumphatoris Sempre Augusti <F>I Pi<st>ius V P PP Privatarum pietati eorm sempre devotissimus. Die Inschrift huldigt der Helena mit dem Augusta-Titel und der Benennung als *domina nostra*. Auch hier ist ihre bedeutendste Rolle die der Stammutter der Dynastie.

Besonders bedeutsam ist die Tatsache, dass Helena in einigen Inschriften als rechtmäßige Ehefrau des Constantius Chlorus bezeichnet wird, obwohl sie nur seine Konkubine war. Bei S. Reati d. Resnati in Neapel wurde eine Marmorbasis aus der

¹⁰⁵ Marmorbasis, FO: Rom, Palatium Sessorianum, im Garten von Santa Croce in Gerusalemme; AO: Rom, Helena - Kapelle in Santa Croce in Gerusalemme. Literatur: CIL VI 1134 = ILS 709; J.W. Drijvers, Helena Augusta: The Mother of Constantine the Great and her Finding of the True Cross (Leiden 1992) 45-46.

¹⁰⁶ AO: Vatikan, Museo Pio Clementino; Datierung: zwischen 312 und 324/325 n. Chr., da Helena noch nicht als Augusta bezeichnet wird. Literatur: Nash II, 456 Nr. 1260; CIL VI 1136; Drijvers a.O. (Anm. 105) 45-46 47-48; M. Bergmann, Zur Bauinschrift der Helenathermen, in: O. Feld - U. Peschlow (Hrsg.), Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst, Teil 1. Monographien RGZM Bd 10,1 (Bonn 1986) 265-270, Taf. 62.

¹⁰⁷ CIL VI 1135; Drijvers a.O. (Anm. 105) 45-46.

Zeit nach 324/325 n. Chr. mit folgender Inschrift¹⁰⁸ gefunden: Piissimae ac clementissimae Domiae Nostrae Augustae Helenae Matri Domini Nostri Victoris semper Augsti Constantini et Aviae Dominorum Nostrorum Caesarum Beatorum Uxori Divi Constantii Ordo Neapolitanorum et Populus.

Auch eine Basis aus Salerno/Salernum (Latium et Campania / Regio I)¹⁰⁹ besitzt eine ausführliche Inschrift, die deutlich die Einbettung der Augusta Helena in die kaiserliche Dynastie als Ehefrau des Constantius Chlorus, als Gebälerin des Konstantin und Großmutter der Caesares nennt: Dominae nostra Flaviae Augustae / Helenae divi Constanti castissimae / coniugi procreatrici d(omini) n(ostri) Constantini / Maximi Piissimi ac Victoris Augusti / aviae dominorum nostrorum [[Crispi]] / [[et]] Constantini et Constanti beatissimi/morum ac felicium Caesarum / Alpinus Magnus v(ir) c(larissimus) corr(ector) Lucaniae et / Brittiorum statuit devotus excellen/tiae pietatique eius.

Der dynastische Aspekt kommt noch deutlicher zum Tragen in einer stark ergänzten Inschrift aus Arles/Arelate (Gallia Narbonensis)¹¹⁰, die Konstantin als Sohn des Constantius Chlorus und Enkel des Claudius Gothicus bezeichnet und darüber hinaus Fausta als seine Gattin und Mutter der Caesares nennt, deren Namen jedoch ergänzt sind, so dass hier unklar bleibt, in welche Beziehung Crispus und Fausta gesetzt werden: [DDDD(ominis) nnnn(ostris) FI(avio) Val(erio) Constantino Max(imo) Vict(ori) semper Aug(usto) d]ivi Constanti filio divi Claudii nepoti / [bono rei publicae nato et FI(avio) Iulio Crispo et FI(avio) Claud]io Constantino et FI(avio) Constanti[o] / [nobb(ilissimis) Caesss(aribus) et piissimae ac venerabili Aug(ustae) Flaviae Max]imae Faustae Augusti Caesarumque / [uxori matrique e]xo[r]natamque Arelatensium civitatem / [dedic]avit cur(ante) Iul(io) Atheneo v(iro) p(erfectissimo)

Fazit:

Vor allem die Grabinschriften bieten eine gute Quelle, um Aussagen zur Familie zu treffen. Auch wenn die überwiegende Nennung der Konstellation Eltern-Nachkommen in den Inschriften natürlich nicht ausschließt, dass die Familien in größeren Verbänden lebten, zeigen die Inschriften aber doch deutlich die hohe Bedeutung der engsten Verwandten. Hier wurden auch emotionale Beziehungen

¹⁰⁸ Literatur: CIL X 1483; Drijvers a.O. (Anm. 105) 45-46, 51-52; vgl. dazu CIL X 1484.

¹⁰⁹ CIL X 517 = AE 1993, 451.

¹¹⁰ CIL XII 668 = AE 1952, 107 = AE 2000, 43 = AE 2004, 880.

zum Ausdruck gebracht; darauf lassen Wendungen wie *carissimus* oder *dulcissimus* für früh verstorbene Kinder schließen. Die Ehreninschriften konstantinischer Zeit wurden bewusst dazu benutzt, den dynastischen Gedanken besonders hervorzuheben.

2.3 Juristische Quellen

Die Gesetzestexte der römischen Republik und Kaiserzeit zeigen auf, welche Verhaltensnormen von allen Bewohnern des Imperiums gewünscht wurden, welche Verhaltensweisen jedoch als strafwürdig galten. Das römische Recht weist dabei allerdings keine stringente Struktur auf und basiert meist auf Einzelfallentscheidungen. Anders als in Griechenland war altrömisches Recht ungeschriebenes Gesetz, der Verhaltenskodex der Gesellschaft richtete sich nach den als heilig betrachteten Sitten der Väter, dem *mos maiorum*.

Insbesondere das römische Privatrecht basiert seit alters her auf nicht schriftlich fixiertem Gewohnheitsrecht. Eine erste schriftliche Kodifizierung des Rechts erfolgte im 5. Jh. v. Chr., der Überlieferung nach im Jahr 451 v. Chr., mit dem Zwölf-Tafel-Gesetz (*lex duodecim tabularum*), das sich neben Fragen des Strafrechts und des öffentlichen Rechts auch mit dem Privatrecht und damit auch mit einigen die Familie betreffenden Fragen auseinandersetzte. Dieses Gesetzeswerk genoss großes Ansehen und wurde niemals außer Kraft gesetzt, selbst als es von der weiteren Entwicklung überholt wurde. Die Ausdeutung sowohl des Gewohnheitsrechtes als auch des Zwölf-Tafel-Gesetzes oblag den *pontifices*¹¹¹. Die spätere Gesetzgebung war eine „sporadische Gelegenheitsgesetzgebung“¹¹², unterschieden in die *lex publica populi Romani* (verbindlich für das Gesamtvolk) und das *plebiscitum* (ursprünglich nur für die *plebs* gültig; eine Allgemeingültigkeit erhielt das *plebiscitum* mit der *lex Hortensia* um 287 v. Chr.). Diese Maßnahmengesetze sind meist Einzelfallentscheidungen; auch die allgemeinen und auf Dauer erlassenen Gesetze betrafen in der Regel jedoch nur sehr begrenzte Regelungsgegenstände. Das Privatrecht war hiervon nahezu unberührt.

¹¹¹ Zum römischen Privatrecht siehe H. Honsell, *Römisches Recht* ⁷ (Berlin 2010), zum Familien- und Erbrecht hier bes. 177-198; M. Kaser - R. Knütel, *Römisches Privatrecht. Ein Studienbuch* ¹⁹ (München 2008), zum Familien- und Erbrecht bes. 306-395.

¹¹² Honsell a.O. (Anm. 111) 4.

Das Fallrecht der späten Republik und der Kaiserzeit war ebenso nicht in kodifizierter Form niedergelegt. Die bestehenden Gesetze konnten durch den Prätor mit Hilfe der Ausbildung von Klageformeln fortgebildet werden, die jedoch nur für die Amtsdauer des jeweiligen Magistraten gültig waren. Die Rechtsquellen sind neben den Beschlüssen des Senats (*senatus consulta*) vor allem die Anordnungen der Kaiser. Gaius schreibt hierzu: „constant autem iura populi Romani ex legibus, plebiscitis, senatus consultis, constitutionibus principum, edictis eorum, qui ius edicandi habent, responsis prudentium.“¹¹³

Die römischen Juristen seit der späten Republik, vor allem aber die klassischen Juristen des 2. Jhs. n. Chr. hinterließen eine umfangreiche Sammlung an Rechtsgutachten, die sich mit allen möglichen Fragen des Rechts auseinandersetzen. Die Befugnis zur Erstattung von Rechtsgutachten wurde vom Kaiser verliehen. In der spätantiken Kodifikation des Kaisers Justinian (zwischen 528 und 534 n. Chr.) wurden diese Rechtsgutachten in das offizielle Gesetzeswerk eingegliedert. Dieser sog. *corpus iuris civilis* umfasst 4 Teile:

- die Institutiones,
- die Digesten (50 Bücher mit den *leges*),
- der Kodex,
- die Novellen (Nachtragsgesetze aus der Zeit nach 535).

Für die römische Familie sind die römischen Rechtsquellen als Quelle zwar von größter Bedeutung, sind aber mit Vorsicht auszuwerten, da sie nur den gewünschten Verhaltenskodex schildern, jedoch nur bedingt Aussagen zu der tatsächlichen Lebensrealität der Bevölkerung erlauben. Sie schildern immerhin deutlich die Wertvorstellungen der Gesellschaft und zeigen Tendenzen an, wie die Familienverhältnisse gesehen wurden. Doch auch hier ist Vorsicht geboten, da die römischen Gesetze oftmals erst auf gesellschaftliche Tatsachen reagieren, d.h. die tatsächliche Entwicklung kann der Gesetzesfortbildung zeitlich voraus gewesen sein.

Eine Gleichheit aller Menschen vor dem Gesetz war im römischen Recht in der Realität nicht gegeben. Nicht nur Peregrinen, Sklaven und Kinder waren den freien römischen Bürgern unterlegen, auch die Frauen genossen de facto nicht die gleichen

¹¹³ Gai. 1,2.

Rechte. Dies kommt deutlich bei Papinian zum Ausdruck: „In multis iuris nostri articulis deterior est condicio feminarum quam masculorum“¹¹⁴.

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass das römische Familienrecht unterschiedliche Konzepte von ‚Familie‘ kennt. Zu nennen ist

1. Die *gens* als großer Verband oder Sippe. Dieser bereits in der Frühzeit der römischen Geschichte bekannte Verband der Großfamilie rekuriert auf einen gemeinsamen Stammvater und ist patriarchalisch strukturiert. Diese Verbundenheit kann durch Bindungen wirtschaftlicher, religiöser, vielleicht politischer oder aristokratischer Art gefestigt sein. Nur der patrizische Adel war in dieser Form gentilizisch strukturiert und hat dies bis in die späte Republik hinein auch aus Prestige Gründen aufrechterhalten¹¹⁵. Ein Zeichen für die Zugehörigkeit zur gleichen *gens* konnte das gentilizische Nomen sein. Die großen Sippenverbände waren allerdings „bereits lange vor dem Eintritt Roms in die Geschichte“ in die einzelnen Kleinfamilien zerfallen und bestanden als solche nur noch unter den Aspekten des gemeinsamen Sippenkultes und im Vormundschafts- und Erbrecht bis zum Ende der Republik¹¹⁶.
2. Die *domus* umfasst einen Verband, der über die römische *familia* hinausgeht. Dieser Verband lässt sich am besten mit *domus* wiedergeben, einem Begriff, der immer dann gebraucht wird, wenn nicht auf die agnatische Abstammungsgemeinschaft abgehoben wird. Zur *domus* gehört auch die *manus*-freie Frau, aber auch die cognatischen Verwandten¹¹⁷. Auch der Begriff *domus* ist mehrschichtig¹¹⁸. So bezeichnet er einerseits die gesamte unter einem Dach lebende Hausgemeinschaft mit Ehegatten, Kindern und Sklaven, kann aber auch Mitglieder der gesamten agnatischen und cognatischen Verwandtschaft umfassen¹¹⁹. Darüber hinaus bezeichnet *domus* das

¹¹⁴ Pap. D. 1,5,9.

¹¹⁵ G. Dulckeit – F. Schwarz – W. Waldstein, Römische Rechtsgeschichte. Ein Studienbuch⁹(München 1995) 23-24 § 3l.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ J. Martin, Das Vaterland der Väter. Familia, Politik und cognatische Verwandtschaft in Rom, in: V. W. Schmitz (Hrsg.), J. Martin, Bedingungen menschlichen Handelns in der Antike. Gesammelte Beiträge zur Historischen Anthropologie (Wiesbaden 2009) 327.

¹¹⁸ R. Saller, Family and Household, in: A.K. Bowman – P. Garnsey – D. Rathbone (Hrsg.), The Cambridge Ancient History 11²(Cambridge 2000) 855-874, hier bes. 856.

¹¹⁹ So ist in der Kaiserzeit beispielsweise der Begriff *domus augusta* bzw. *principis* zu verstehen. Siehe hierzu Saller 1984 a.O. (Anm. 66) 339-342. So gehörten Livia und ihre Kinder nicht zur *gens* oder *familia* des Augustus, bis Livia nach dem Tod des Augustus adoptiert wurde, waren aber Mitglieder seiner *domus augusta*. Zur *domus principis* bzw. *augusta* siehe auch: M. H. Dettenhofer, Herrschaft und Widerstand im augusteischen Principat. Die Konkurrenz zwischen res publica und Domus Augusta. Historia Einzelschriften 140 (Stuttgart 2000) hier 146-147; K. Christ, Geschichte der

Wohnhaus der Hausgemeinschaft¹²⁰, einen Ort der Repräsentation und gleichzeitig eine Wirtschaftseinheit¹²¹.

3. Die *familia* beschränkt sich als viel kleinerer Verband auf die eheliche Gesellschaft der Eltern und der Kinder; manchmal können aber auch alte Aszendenten, Onkel, Vettern und Neffen dazugehören¹²², ebenso alle im Haus wohnenden Personen, die der *patria potestas* des Hausvorstandes unterworfen waren. Die patriarchalische Struktur der *gens* findet sich auch in der *familia* wieder. Die *familia* wurde verstanden als kleinste Einheit im Staat, im Gemeinwesen. Der *pater familias* war theoretisch der Monarch dieser Untereinheit des Staates. Es ist schwierig, für die Zeit der späten Republik und der Kaiserzeit eine eindeutige Trennung zwischen den Begriffen *gens* und *familia* durchzuführen, denn damals wurden diese Begriffe im Sprachgebrauch schon nicht mehr klar getrennt¹²³.

Auch der Begriff *familia* kann im römischen Recht unterschiedliche Dinge bezeichnen. Ulpian nennt folgende Möglichkeiten:

Laut den Worten des Zwölf-Tafel-Gesetzes bezeichnet *familia* den Besitz des Familienverbandes. Der Begriff beschreibt aber auch Individuen. So umfasst *familia* eine Gruppe von Personen, die durch rechtliche Faktoren oder Verwandtschaft verbunden sind. Die rechtlichen Bestimmungen, die Ulpian aufzählt, sind solche nach Gesetz oder Natur bzw. Blutsverwandtschaft. An erster Stelle nennt er alle Personen, die unter der Gewalt des *pater familias* stehen. Dies sind alle Hauskinder (*fili familias*) sowie deren Nachkommen und gegebenenfalls die *uxor in manu*. Dabei muss der Inhaber der *patria potestas* nicht unbedingt Kinder haben, theoretisch kann er selbst sogar minderjährig sein. Mit dem Tod des Familienoberhauptes werden alle Personen, die bisher unter seiner Gewalt standen, eigenständig (*sui iuris*). Verwandtschaftliche Beziehungen bedeuten aber, dass auch alle Personen *sui iuris*, die einmal unter der *patria potestas* eines Mannes standen, nach wie vor als *familia* angesehen werden.

römischen Kaiserzeit. Von Augustus bis zu Konstantin ³(München 1995) 424-431.

¹²⁰ C. Kunst, Leben und Wohnen in der römischen Stadt ²(Darmstadt 2008) bes. 69-95 mit älterer Literatur.

¹²¹ RAC XIII (1986) 801-905, hier 805 s.v. Haus II (Hausgemeinschaft) (E. Dassmann - G. Schöllgen).

¹²² RAC VII (1969) 268 – 358 bes. 302 s.v. Familie I (Familienrecht) (J. Gaudemet).

¹²³ Cic. S. Rosc. 15; Ulp. dig. 50,16,195,4.

Ferner wird der Begriff *familia* auch zur Bezeichnung aller Blutsverwandten, die von einem gemeinsamen Urahn abstammen, verwendet¹²⁴, die somit wie in Ulpian's Beispiel als „julische Familie“ bekannt sind. Ulpian nennt auch die *familia* der Sklaven, also alle Sklaven eines Eigentümers als Gemeinschaft¹²⁵. Außerdem präzisiert er, dass Frauen nicht nur Anfang und Ende ihrer *familia* sind, sondern niemals der gleichen *familia* angehören wie ihre Kinder¹²⁶

Zunächst einmal bezeichnet *familia* also alle Personen, die unter der Gewalt des *pater familias* stehen, also alle Deszendenten in der männlichen Linie: Vater, Söhne, Enkel, Urenkel usw., aber auch die Ehefrauen und Nachkommen der männlichen Verwandten sowie unverheiratete weibliche Verwandte. Die *familia* bildet also „einen strikt agnatischen Verband unter der Herrschaft des *pater familias*“¹²⁷. Ulpian sagt dazu: „iure proprio plures personae, quae sunt sub unius potestate aut natura aut iure subiectae“¹²⁸. Diese Familienbeziehung beruht auf dem juristischen Begriff der Gewalt (*agnatio*) und wird dementsprechend ‚agnatische Familie‘ bezeichnet. Hierzu gehören alle Kinder, die in einer vollgültigen Ehe (*iustum matrimonium*) gezeugt wurden sowie an Kindes statt angenommene Personen (sei es durch *adoptio* oder *adrogatio*¹²⁹) sowie die *uxor in manu*.

Im Zentrum dieses Verbandes steht der *pater familias*, der die *patria potestas*, also die väterliche bzw. Hausgewalt innehat. In ihrer extremsten Ausprägung zeigt sich diese Gewalt im *ius vitae necisque* (Recht über Leben und Tod)¹³⁰ und der damit verbundenen Praxis der *expositio* (Kindesaussetzung). Die Aussetzung Neugeborener blieb bis in die Spätantike rechtens. Ebenso war es dem Hausvorstand möglich, Kinder zu veräußern. Das verkaufte Hauskind kam zwar dadurch in einen sklavenähnlichen Zustand, blieb personenrechtlich allerdings frei. Dreimaliger Verkauf durch den *pater familias* führte bei einer Freilassung

¹²⁴ Ulp. dig. 50,16,195,4: Item appellatur familia plurium personarum, quae ad eiusdem ultimi genitoris sanguine proficiscuntur (sicuti dicimus familiam Iuliam), quasi a fonte quodam memoriae.

¹²⁵ Ulp. dig. 50,16,195,3.

¹²⁶ Ulp. Dig. 50.16.195-6.

¹²⁷ J. Martin a.O. (Anm. 117) 311-327, hier 311.

¹²⁸ Ulp. dig. 50,16,195,2. In Ulp. dig. 50,16,195,1-5 beschreibt Ulpian ausführlich den Gebrauch des Wortes *familia*. Er beginnt mit dem Satz: „Familiae appellatio qualiter accipiatur, videamus. Et quidem varie accepta est.“ Die vielschichtige Bedeutung des Begriffs musste also bereits während der Kaiserzeit erläutert werden.

¹²⁹ Siehe dazu Kaser–Knütel a.O. (Anm. 111) 329-331.

¹³⁰ Diese Machtbefugnis galt unter Konstantin als nicht mehr bestehend. Vgl. CTh4, 8, 6 pr. Kindstötung wurde nun wie Mord mit dem Tode bestraft. CTh 9, 15, 1.

dazu, dass das Hauskind eine Person *sui iuris* wurde, eine Bestimmung, die bereits dem Zwölf-Tafel-Gesetz entstammt.

Die Gewalt hat der Hausvorstand über alle Mitglieder seiner *familia*, die zu Lebzeiten des *pater familias* nicht durch *emancipatio* zu einer eigenberechtigten Person, einer *persona sui iuris* geworden sind. Das Erreichen eines bestimmten Alters war kein Grund zum Ausscheiden aus der Hausgewalt des *pater familias*. Dies bedeutet, dass auch erwachsene Söhne unter der Gewalt des Familienvorstandes blieben; dazu gehörte auch die Tatsache, dass Mitglieder der *familia* kein Eigentum erwerben konnten, da alle Einkünfte und Besitztümer automatisch dem Familienvorstand zufließen. Dazu schreibt Gaius im 2. Jh. n. Chr.: „[Es] unterstehen unsere Kinder, die wir in einer rechtlich anerkannten Ehe (*iustae nuptiae*) hervorgebracht haben, unserer Gewalt. Dies ist ein den römischen Bürgern eigentümliches Recht. Denn es gibt kaum andere Menschen, die eine derartige Gewalt über ihre Kinder haben wie wir.“¹³¹ Obwohl im Laufe der Kaiserzeit Gesetze den Missbrauch der *patria potestas* einzuschränken suchten, wurden die Befugnisse bis zum Ende des Imperiums niemals wirklich aufgehoben. Die Untersuchungen vor allem R. Sallers¹³² haben allerdings ergeben, dass nur ein kleiner Teil der männlichen Bevölkerung des Imperiums für einen längeren Teil des Erwachsenenlebens unter der väterlichen Hausgewalt stand. Die Zusammenstellungen zu Lebenserwartung und Heiratsalter weisen darauf hin, dass die Lebensrealitäten der römischen Familien den Verbund von Eltern und Kindern, eventuell auch von Adoptierten und Sklaven bedeutete.

Die ‚cognatische Familie‘ hingegen bezieht auch alle die Blutsverwandten mit ein, die nicht unter der Gewalt des gleichen *pater familias* stehen. Damit sind also auch die Verwandten der Ehefrauen bezeichnet. So war der unter der Hausgewalt des Vaters stehende Sohn zwar agnatisch nicht mit den Verwandten seiner Mutter verbunden, jedoch cognatisch verwandt. Gaius unterscheidet die agnatische und cognatische Verwandtschaft deutlich: „Sunt autem agnati per virilis sexus personas cognatione iuncti, quasi a patre cognati, veluti frater eodem patre natus, fratris filius neposve ex eo, item patruus et patrum filius et nepos ex eo. At hi, qui per feminini sexus personas cognatione coniunguntur, non sunt agnati, sed alias naturali iure cognati. Itaque inter avunculum et sororis filius non agnatio est, sed cognatio. Item amitae, materterae

¹³¹ Gai. 1,55; vgl. Dig. 50,16,116.122. Zitiert nach Backe-Dahmen 2006 a.O. (Anm. 33) 50.

¹³² Saller (1986) und (1994).

filius non est mihi agnatus, sed cognatus, et invicem scilicet ego illi eodem iure coniungor, quia qui nascuntur, patris, non matris familiam sequuntur".¹³³ In den Rechtsquellen werden die *cognati* erst gegen Ende der Republik erwähnt, als sie im prätorischen Erbrecht Berücksichtigung finden. Nach den Regelungen des Zwölf-Tafel-Gesetzes waren nämlich zunächst nur die Agnaten erbberechtigt. Zahlreiche innerfamiliäre Beziehungsgeflechte und Vorschriften, die beispielsweise Heiratsbeschränkungen innerhalb der Familie betreffen, zeigen jedoch die große Bedeutung des cognatischen Familienverbandes.

Eherecht:

Die Ehe als Grundlage der römischen Familie war nach der ursprünglichen römischen Idee eine auf Lebensdauer angelegte monogame Gemeinschaft (*consortium omnis vitae*¹³⁴), die auf dem Ehwillen (*affectio maritalis*) beider Ehepartner beruhte. Das Ehe- und Familienrecht war grundsätzlich Privatangelegenheit der römischen Bürger, war also weniger ein Rechtsgeschäft als eine soziale Tatsache, die jedoch weitgehende rechtliche Auswirkungen hatte.

Anders als die *familia* und *domus* ist das *matrimonium*, die Ehe, ein fragiles Konstrukt. Sowohl die Eheschließung als auch die Ehescheidung bedurfte keiner besonderen Zeremonie, sie wurde also weder rechtlich noch kultisch sanktioniert. Allein die Willenserklärung der potentiellen Ehepartner war konstitutiv für das Eingehen einer Ehe. Voraussetzung zum Schließen eines *iustum matrimonium* war lediglich die Ehefähigkeit beider Partner. Dies bedeutete, dass der Ehemann mündiger römischer Bürger sein musste, die Ehefrau mündige römische Bürgerin oder Nicht-Bürgerin, die jedoch mit dem Mann das *conubium*¹³⁵ haben musste. Außerdem musste eine nahe Blutsverwandtschaft ausgeschlossen sein¹³⁶, auch *adfinitas* (Verschwägerung) in direkter Linie war ein Ehehindernis. Geisteskranke und Unmündigen war die Ehe ebenso verboten.

¹³³ Gai. inst. 1,156, zitiert nach Frier a.O. (Anm. 55) 16.

¹³⁴ Mod. Dig. 23,2,1.

¹³⁵ Zu den Einschränkungen der Ehefähigkeit durch Unfreiheit oder fehlenden Bürgerstatus siehe R. Willvonseder, Stellung des Sklaven im Privatrecht. 1: Eheähnliche Verbindungen und verwandtschaftliche Beziehungen. Corpus der römischen Rechtsquellen zur antiken Sklaverei (Mainz 2010).

¹³⁶ 49 n. Chr. war ein Senatus consultum nötig, um die Eheschließung zwischen Claudius und seiner Nichte Agrippina d. J. zu ermöglichen.

Bei einer Eheschließung war der *filius familias* auf die Zustimmung des *pater familias*, den *consensus patris*, angewiesen. Die Frauen hatten wohl noch weniger Mitspracherecht als die jungen Männer¹³⁷. Offensichtlich wurde den potentiellen Ehepartnern aber bei einer Wiederverheiratung nach Scheidung oder Verwitwen mehr Mitspracherecht zugestanden. Besonders in der römischen Oberschicht war hierbei eine häufige Scheidung und Wiederverheiratung möglich¹³⁸. Gerade Frauen, die ihre Gebärfähigkeit bereits unter Beweis gestellt hatten und darüber hinaus einer politisch und gesellschaftlich bedeutenden Familie angehörten, waren als Ehefrauen sehr begehrt. Anders als in nahezu allen anderen Kulturkreisen wurde folgerichtig weniger Wert auf die Jungfräulichkeit der Braut gelegt, sondern verwitwete oder geschiedene Mütter bevorzugt¹³⁹.

Die Eheauflösung erfolgte durch Tod, Verlust der Ehefähigkeit (Gefangenschaft, Verlust der Bürgerrechte) oder Scheidung (*divortium*). Die Scheidung ist wie die Eheschließung ein privater Akt und bereits im Zwölf-Tafel-Gesetz vorgesehen. Bis in die Spätantike hinein blieb das Recht auf Ehescheidung bestehen. Es wurde jedoch dahingehend reformiert, dass seit der späten Republik auch die Frauen die Scheidung aussprechen konnten. Erst in der Spätantike änderte sich die Gesetzgebung. Konstantin erlaubte die einseitig ausgesprochene Scheidung nur aus bestimmten Gründen wie schwerer Verfehlungen und belegte grundlose Scheidungen mit schweren Strafen. Die einvernehmliche Scheidung blieb jedoch unangetastet.

¹³⁷ Das Heiratsalter erreichten Frauen zwischen 12 und 14 Jahren, Männer nach Anlegung der *toga virilis* und der damit Verbundenen Eintragung in die Censulisten mit circa 16 Jahren. Zu den Lebensabschnitten: Unter 7 Jahre Infans, Pueritia bis 17 Jahre; Iuventa bis 45 Jahre; Senecta ab 45 Jahre; vgl. dazu T. Wiedemann, *Adults and Children in the Roman Empire* (London 1989). Zur Partnerwahl der römischen Frauen: A. C. Karl, *Castitas temporum meorum. Die Partnerwahl der Frau im römischen Recht von der späten Republik bis zum Ausgang des 4. Jh. n. Chr.* (Frankfurt/Main 2004).

¹³⁸ So schreibt auch E. Herrmann-Otto: „Oberstes Ziel der römischen Ehe war ein demographisches, das sowohl dem Staat wie dem eigenen Haus zustatten kam. In der römischen Nobilität, in welcher man Kinderlosigkeit, Kindersterblichkeit und Infantizid sehr oft durch Adoptionen kompensierte, diente jede Eheschließung der Steigerung von Macht und Einfluss der eigenen *gens*. Die Heiratsstrategien waren politische Strategien, so dass unabhängig vom Ideal der nur einmal verheirateten Frau (*Univira*) Scheidungen von beiden Seiten eingereicht und neue Ehen jederzeit abgeschlossen werden konnten, wenn es politisch opportun war.“ E. Herrmann-Otto, *Frauen im Römischen Recht. Mit einem Ausblick auf Gender Studies in der Alten Geschichte und der Antiken Rechtsgeschichte*, in: B. Feichtinger – G. Wöhrle (Hrsg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Möglichkeiten und Grenzen*. IPHIS 1 (Trier 2002) 25-40, hier 38.

¹³⁹ Zu den bekanntesten Beispielen gehören sicher die Scheidungs- und Wiederverheiratungsgeschichte um Cato d. J. und Hortensius. Siehe dazu Plut. *Cat. Min.* Siehe außerdem die Eheschließungen der Tochter des Augustus Julia.

Nachdem die Ehe *in manu* bereits in der ausgehenden Republik unüblich wurde¹⁴⁰, gehörten die Ehefrauen nicht mehr zur *familia* des Ehemannes, sondern blieben Mitglied der Herkunftsfamilie ihres Vaters und damit unter dessen *patria potestas*¹⁴¹. Dies hatte Konsequenzen für das Erbrecht, da die Frau nun nicht mehr in *loco filiae* galt; außerdem war der Ehefrau *sine manu* die Teilnahme am Hauskult der *familia* des Ehemannes verwehrt.

Die Ehegesetzgebung des Augustus griff nun massiv in diesen Bereich des Privatrechts ein. So wurde durch die *lex Iulia de maritandis ordinibus* von 18 v. Chr. und die *lex Papia Poppaea* von 9 n. Chr. ein Ehezwang eingeführt, der Frauen zwischen 20 und 50 sowie Männer zwischen 25 und 60 Jahren zur Ehe verpflichtete. Die *lex Papia Poppaea* forderte darüber hinaus das Vorhandensein von Kindern, bei Freigelassenen vier, bei Freigeborenen drei Kindern. Das daraus resultierende *ius trium vel quattuor liberorum* konnte vom Kaiser als Privileg verliehen werden. Ergänzend trat die *lex Iulia de adulteriis* von 18 v. Chr. hinzu, die Strafvorschriften für Unzucht und Untreue festlegte.

Das Nichtbefolgen dieser Gesetze wurde mit Einschränkung der Erbbefähigung geahndet, so konnten Kinderlose nur die Hälfte, Ehelose jedoch nichts erben, was ihnen durch Erbfolge oder Vermächtnis andernfalls zugekommen wäre. Ebenso mussten sie mit gesellschaftlichen Nachteilen z.B. bei der Ämterwahl rechnen.

Rechte der Ehefrauen:

Die Ehe brachte den Frauen den *honor matrimonii*, also die Anerkennung der einer Ehefrau gemäßen sozialen Stellung ein. Die aus dieser Ehe geborenen Kinder waren legitime Nachkommen. Die Frau musste in der Regel nicht nachweisen, dass der Ehemann der Vater war, die Position als Ehemann wies diesen automatisch als

¹⁴⁰ Vgl. Gai. inst. 1.111.

¹⁴¹ Die Manus-Ehe wird bereits in Lex XII tab. 6,3 und dazu Gai. inst. 1,110-111 behandelt. Die durch die u.a. durch *coemptio*, *conferreatio* oder *usus* begründete Eheform bedeutete die Überführung der Ehefrau in die häusliche Gewalt des Ehemannes, also das Ausscheiden aus der Herkunftsfamilie. Bereits in der Kaiserzeit scheint die Manus-Ehe jedoch bereits außer Gebrauch gewesen zu sein. Gaius schreibt dazu: „Olim itaque tribus modis in manum conveniebant: usu, farreo, coemptione. Usu in manum conveniebat, quae anno continuo nupta perseverabat: nam velut annua possessione usu capiebatur, in familiam viri transiebat filiaeque locum optinebat. Itaque lege duodecim tabularum cautum est, ut si qua nollet eo modo in manum mariti convenire, ea quotannis trinotio abesset atque eo modo cuiusque anni usum interrumpere. Sed hoc totum ius partim legibus sublatum est, partim ipsa desuetudine obliteratum est.“ Zu Eheschließungen und Eheformen siehe: Kunst a.O. (Anm. 120) 32-52 mit Literatur. Außerdem zur *Conventio in manum*: C. Fayer, *La Familia Romana. Aspetti Giuridici ed Antiquari. Sponsalia Matrimonio Dote. Problemi e Ricerche di Storia Antica* 21 (Rom 2005) 185-325. Der *patria potestas* unterliegen darüber hinaus auch alle Sklaven und Sachgüter der Familie.

Vater aus. Dies galt auch, wenn ein Kind 7 Monate vor Eheschließung gezeugt oder 10 Monate nach Eheende geboren wurde.

Die Position der *manus*-freien Frauen in der Familie des Mannes war in entscheidenden Fragen sehr schwach. So hatte die Ehefrau keinen Anteil am Besitz des Mannes, auch nicht an den Entscheidungen des familiären Lebens. Die Ehefrau blieb in der Gewalt ihres eigenen Vaters, war also eigentlich eine Fremde im Haus ihres Ehegatten¹⁴². Ehen wurden geschlossen, um politische oder wirtschaftliche Allianzen zu schließen. Liebesheiraten scheint es zwar auch gegeben zu haben, waren aber eher selten. Der familiäre Zusammenhalt beruhte unter anderem auf dem Konzept der *pietas*, die von den Familienmitgliedern gefordert wurde. Diese beinhaltet weniger eine emotionale Zuneigung, als ein Gefühl von Pflichterfüllung, das die Familie zusammenhält. In der römischen Familie wurden also weniger eheliche Liebe und große Gefühle als vielmehr Pflichterfüllung (*pietas*) und Eintracht (*concordia*)¹⁴³, vor allem von den Frauen zusätzlich Keuschheit (*castitas*) und Treue (*fides*)¹⁴⁴, erwartet¹⁴⁵.

Obwohl die Ehefrau keinen Anteil am Vermögen des Mannes hatte, wurde jedoch erwartet, dass der Ehemann angemessen für die Versorgung der Ehefrau sorgte. Die Mitgift (*dos*), die seit ältester Zeit meist vom *pater familias* der Ehefrau gestellt wurde, hatte zunächst den Zweck, einen Beitrag zu den ‚ehelichen Lasten‘ des gemeinsamen Lebens zu leisten; spätestens seit der späten Republik diente die Mitgift jedoch vor allem der Versorgung der Ehefrau. Während der Ehe war der Mann zwar Eigentümer der Mitgift, im Falle einer Scheidung erhielt die Frau die Mitgift jedoch zurück. Der Mann hatte nur im Falle eines Verschuldens des Eheendes durch die Frau das Recht, Teile der Mitgift für die Kinder und sich selbst einzubehalten.

Besonders gravierend zeigte sich die Benachteiligung der Frau in der Beziehung zu bzw. bei den Ansprüchen auf die ehelich geborenen Kinder¹⁴⁶. Im Falle einer Scheidung verblieben die Kinder immer in der Familie des Ehemannes. Der Mutter standen keine Ansprüche auf die Nachkommenschaft zu. Dies zeigt sich bereits daran, dass eine Abtreibung nicht als Verbrechen am ungeborenen Kind oder der

¹⁴² Frier a.O. (Anm.55) 3-5.

¹⁴³ Das griechische Äquivalent zur *concordia* ist *homonoia*.

¹⁴⁴ Dafür galt seit jeher Lucretia als *exemplum*. Vgl. dazu: F. Prescendi, Weiblichkeitsideale in der römischen Welt. Lucretia und die Anfänge der Republik, in: Späth – Wagner-Hasel a.O. (wie Anm. 58) 217-227.

¹⁴⁵ Zur Rolle der römischen Ehefrau siehe: B. von Hesberg-Tonn, *Coniunx Carissima. Coniunx carissima. Untersuchungen zum Normcharakter im Erscheinungsbild der römischen Frau* (Stuttgart 1983).

¹⁴⁶ Uneheliche Kinder wurden *sui iuris* geboren, da die Mütter keine *potestas* ausüben konnten.

Frau selbst angesehen wurde. Das Opfer war in einem solchen Fall der Vater, dem man damit einen möglichen Erben und Nachfolger vorenthielt¹⁴⁷.

Kinder, die aus einer rechtmäßigen Ehe hervorgingen, folgten in Stand und Zugehörigkeit dem Vater; Kinder aus unehelichen Verbindungen folgten hingegen der Mutter¹⁴⁸. Aber auch diese Kinder konnte der Vater anerkennen und so vom *filius naturalis* zum *filius familias* erheben. Erst ein Reskript der Kaiser Diokletian und Maximian im Jahr 294 n. Chr. ermöglichte es den Frauen, durch eine Entscheidung des verantwortlichen Magistrats die Kinder zugewiesen zu bekommen¹⁴⁹.

Filii familias:

Ganz wesentlich in einer römischen Ehe war die Erzeugung von Nachkommenschaft. Die ehelich geborenen Kinder waren frei, aber, wie bereits dargestellt, der *patria potestas* unterworfen. Dies blieben sie unabhängig vom Alter bis zum Tode des Hausvorstandes oder bis zur Erlangung der Selbstständigkeit durch *emancipatio*. Die Hauskinder wurden im Falle des Todes des Hausvaters zu Hauserben (*sui heredes*). Im Falle der Intestaterbfolge erbten nach den Bestimmungen des Zwölf-Tafel-Gesetzes alle Hauskinder und die Ehefrau *in manu* zu gleichen Teilen. Um eine Aufspaltung der Besitztümer zu vermeiden, bestand aber auch von Anfang an die Möglichkeit, das Erbgut ungeteilt einem Alleinerben zu überlassen. Dazu konnten alle anderen Söhne durch *emancipatio* aus dem Familienverband ausgegliedert, Töchter durch *conventio in manum* in eine andere *familia* überführt werden.

Gegen Ende der Republik wurde die Testierfreiheit wichtiger. Durch die Abfassung eines Testamentes konnten nach einem feststehenden Formular ein oder mehrere Erben bestimmt werden. Die Intestaterbfolge wurde ebenso in der späten Republik vom Prätor reformiert. Die cognatische Verwandtschaft wurde nun in den Vordergrund gerückt, der agnatische Verband verlor an Bedeutung. Die wachsende Zahl der *manus*-freien Ehen verlangte auch hier eine Neuregelung. Die Ehepartner wurden nun auch in die Intestaterbfolge einbezogen, allerdings erst an letzter Stelle hinter den Verwandten.

Zwei Senatsbeschlüsse (*SC Tertullianum* und *SC Orfitianum*) verbesserten im 2. Jahrhundert n. Chr. die Erbfolge zwischen Mutter und Kind. Bislang bestand die zivile Erbfolge für nächste Agnaten nur, wenn die Mutter in der Gewalt des Vaters stand.

¹⁴⁷ Dig. 47,11.4.

¹⁴⁸ Dig. 1,5,19: Celsus libro vicensimo nono digestorum. Cum legitimae nuptiae factae sint, patrem liberi sequuntur: volgo quaesitus matrem sequitur.

¹⁴⁹ Codex Iustinianus 5.24.1.

Bei manusfreier Ehe bestand eine Erbfolge bislang nur nach prätorischem Gesetz als gradnächster Cognate. Die Senatsbeschlüsse gewährten nun sowohl der Mutter als auch den Kindern ein direktes Erbrecht.

Der Vermögensübergang zwischen Müttern und Kindern wurde unter Konstantin im Jahr 318 n. Chr. weiter vereinfacht. Ebenso hob Konstantin am 31. Januar 320 die Sanktionen für Unverheiratete und Kinderlose gemäß der *lex Iulia et Papia* auf. Die Begünstigung in Form des *ius liberorum* blieb jedoch bestehen. Eine Neuerung stellte die Gesetzgebung Konstantins zugunsten illegitimer Kinder dar, die dadurch zu legitimen Nachkommen werden konnten, wenn die Eltern ein *iustum matrimonium* eingingen.

Fazit:

Die Gesetzgebung lässt erkennen, dass seit der späten Republik und vor allem der Kaiserzeit gerade die Familieneinheit 'Eltern-Nachkommen' rechtlich besser gestellt wurde. Die Beziehung der Mutter zu den Kindern, z.B. im Erbrecht, wurde verbessert, auch das Verhältnis der Ehepartner untereinander wurde so geregelt, dass den Frauen mehr Rechte zustanden. Die Gesetzgebung des Augustus versuchte die Geburtenrate zu erhöhen und alle erwachsenen Bürger zu einer Ehe zu verpflichten. Die Ehe und das Erzeugen von Nachkommen, also die Kernelemente der Familie, wurden verstärkt gefördert. Obwohl diese Familieneinheit mit keinem juristischen Begriff umrissen war, stellte sie doch wohl die Lebensrealität großer Teile der Bevölkerung dar.

2.4 Synthese der literarischen, epigraphischen und juristischen Quellen

Die schriftlichen Quellen zur römischen Familie lassen einige Kernaussagen erkennen, die an dieser Stelle noch einmal geschärft zusammengestellt werden sollen.

Die literarischen Quellen haben gezeigt, dass seit der ausgehenden Republik ein Ideal der liebenden Familie vertreten wurde, das sich von der nüchternen Auffassung der davor liegenden Epoche unterscheidet. Auch wenn Kindheit und familiäre Beziehungen von den Autoren unterschiedlich emotional bewertet wurden, ist jedoch festzuhalten, dass der gefühlsmäßige, innerfamiliäre Zusammenhalt nun auch

literarisch zum Ausdruck gebracht wurde. Unterstützt wird diese Erkenntnis von den epigraphischen Quellen, die zeigen, dass vermehrt auf Familienbeziehungen Wert gelegt wurde. In der späten Republik und der Kaiserzeit waren meist Mitglieder des engsten Familienkreises die Auftraggeber der Inschriften, die an ihre Verwandten erinnerten. Die Werte der Frauen als vortreffliche Gattinnen und Mütter wurden gepriesen, früh verstorbene Kinder betrauert. Gerade die Inschriften der Freigelassenengrabsteine weisen in diese Richtung. Die nun rechtmäßigen Ehefrauen wurden mit dem Begriff ‚*uxor*‘ bezeichnet, so dass jedem ersichtlich wurde, dass die Frau nun einen neuen, freien Status inne hatte.

Die juristischen Quellen unterstreichen die Bedeutung der Ehe insbesondere für die Ehefrauen sehr deutlich. Gerade weil die Ehe anders als *gens*, *domus* oder *familia* ein fragiles, leicht auflösbares Konstrukt war, kam es besonders auf die Pflichterfüllung in der Ehe an. Neben *fecunditas* und *pietas* war *concordia* eine wichtige Tugend, die vor allem von den Frauen erwartet wurde. Die Eheschließung und Mutterschaft bedeutete jedoch für die Frau eine Statussteigerung; die römische *matrona* war gesellschaftlich überaus angesehen und konnte als Wahrerin der Familie und damit der Gesellschaft betrachtet werden. Denn wie Cicero schrieb, war die Familie die Grundeinheit der Gesellschaft. Innerhalb der Familie war zunächst das Verhältnis zwischen den Ehepartnern grundlegend, gefolgt vom Verhältnis zwischen Eltern und Kindern, an dritter Stelle stand das Verhältnis zu allen anderen Angehörigen.

Auch wenn die Quellen nicht belegen, dass die Familienkonstellation 'Eltern-Nachkommen' die Lebensrealität der Römer darstellte, so zeigen sie doch deutlich die Bedeutung dieses engen Familienkreises innerhalb eines größeren Kontextes. Diesen Quellen und den hieraus destillierten Aussagen sollen nun die bildlichen Zeugnisse gegenübergestellt werden. An den numismatischen und archäologischen Quellen zur Familie und vor allem an den hier detailliert zu behandelnden Bildern der Familie sollen diese Aussagen überprüft und angewendet werden.

3. Bildliche Quellen

Bildliche Darstellungen von Familien lassen sich in nahezu allen Gattungen fassen. Hier ist jedoch festzustellen, dass einige Faktoren die Beurteilung des Familienbildes erschweren. Nicht nur der Zufall der Überlieferung ist zu berücksichtigen, oftmals sind die bildlichen Darstellungen nur fragmentarisch und kontextlos überliefert. Dies gilt vor allem für Statuengruppen.

Die archäologischen Quellen geben darüber hinaus nur ein ausschnitthaftes Bild wieder, da sie zu einem großen Teil nur die Familien der oberen sozialen Schichten betreffen. Nur die Sepulkralkunst gewährt einen Blick auch auf die Gruppe der Freigelassenen und Mitglieder der Mittelschicht. Wie auch in allen anderen hier genannten Quellengattungen bleibt ein Blick auf die breite Masse der Bevölkerung verwehrt.

3.1 Numismatische Quellen

Als Quellen zum Bild der engsten römischen Familie sind Münzen nur bedingt geeignet, da sie ausschließlich Bilder der kaiserlichen Familie zeigen, und auch diese wird äußerst selten in der hier zu untersuchenden Konstellation der Familie dargestellt. Trotzdem zeigt der Wandel der Münzbilder seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. einige wichtige Tendenzen auf, die für die Entwicklung des Bildes der Familie von großer Bedeutung sind. Doch sind Familienbilder auf Münzen eher selten. Geläufig sind zwar Darstellungen, die familiäre Ereignisse wie Hochzeiten, Geburten oder Konsekrationen verkünden und feiern, doch wird dies meist durch allegorische Darstellungen und Personifikationen der betreffenden Tugenden wie *pietas*, *fecunditas*, *concordia* oder *salus* erzielt. Der Avers zeigt entweder den amtierenden Kaiser und Münzherrn oder das zu ehrende Mitglied der Kaiserfamilie, darunter auch immer wieder die kaiserlichen Frauen. Der Revers zeigt meist die genannten Tugenden oder aber Symbole für die Konsekration der verstorbenen Familienmitglieder.

Die Münzreverse für die Frauen des Kaiserhauses stellte F. Schmidt-Dick¹⁵⁰ zusammen und legte dar, für welche Kaiserin Münzreverse mit dynastierelevanten

¹⁵⁰ Schmidt-Dick a.O. (Anm. 45).

Themen geprägt wurden. Neben Münzreversen, die Iuno oder Venus zeigen, ist vor allem auf Prägungen hinzuweisen, die *fecunditas*, *pietas*, *spes* und *securitas* wiedergeben.

Die folgende Übersicht soll zeigen, wie Münzbilder das Thema der Familie, der Dynastie ins Bild setzten. Seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. ist ein eigenes Collegium, die *triumviri monetales*, für die römische Münze verantwortlich. Diese Münzmeister wie auch andere in besonderen Fällen mit Emissionen betraute Magistrate begannen, Monogramme ihrer Namen als Beizeichen auf die Münzen zu prägen¹⁵¹. Damit wurden die bislang völlig unpersönlichen Münzbilder mit den senatorischen Familien in Kontakt gebracht und können als bescheidene Anfänge einer Familienrepräsentation verstanden werden. Bald begannen die Münzmeister, die ruhmreichen Ahnen der Familie zu ehren sowie der militärischen Erfolge im Münzbild zu gedenken. Lebende Mitglieder der Familie oder gar der Münzmeister selbst erscheinen jedoch noch nicht im Bild.

Eine Änderung wurde erst um die Wende des 2. zum 1. Jahrhundert v. Chr. durch C. Marius eingeläutet, der seine Siege über die Kimbern und Teutonen sowie seinen Triumph auf den Münzen feiern ließ. Er selbst erscheint auf der Quadriga als Triumphator, auf einem der Pferde reitet sein achtjähriger Sohn¹⁵². Seit diesem Aufbrechen der republikanischen Tradition wurden die Münzbilder nun verstärkt von den Mächtigen im Staat genutzt, allen voran von Sulla, Pompeius und Caesar. Caesar ließ Venus Genetrix, die mythische Stammutter der Julier, im Jahr 46/45 v. Chr. auf die Münzen setzen. Caesar war dann auch der erste lebende Römer, der sein Porträt auf Münzen darstellen ließ. Bereits sein Antrag, die von ihm emittierten Münzen mit seinem Porträt zu versehen, löste im Senat einen Aufstand aus und war eine der Ursachen für seine Ermordung. M. Iunius Brutus ließ dann jedoch kurz nach dem Mord Münzen herausgeben, die sein eigenes Porträt zeigen. Die Bürgerkriegsparteien nutzten nun verstärkt die Münzen zu Propagandazwecken und ließen auf ihnen Porträts prägen. Augustus baute diese neuen Gegebenheiten der Münzprägung aus. Es ist jedoch bezeichnend, dass er sehr umsichtig darauf bedacht war, sich von den Edelmetallprägungen der hellenistischen Monarchen abzusetzen. Silber- und Goldmünzen wurden deshalb zunächst nur außerhalb Italiens geprägt. In den Münzprägestätten wie Lyon/Lugdunum wurde der Kaiser sowohl durch Namen als auch durch sein Bild auf Münzen geehrt.

¹⁵¹ M. R.-Alföldi, Bild und Bildersprache der römischen Kaiser (Mainz 1999) 30.

¹⁵² RRC 326/1 Denar

Auch wenn die Darstellung der politisch und militärisch einflussreichen Männer auf Münzen keinen direkten Bezug zum Familienbild hat, so ist es doch von großer Bedeutung, dass seit dem Ende der Republik nunmehr lebende Personen abgebildet wurden und der Bezug zu den ruhmreichen Ahnen der Familie hergestellt wurde.

Ein weiterer wichtiger Schritt in Richtung familiärer Repräsentation im Münzbild sind die Darstellungen von Frauen, also der Ehefrauen und Mütter¹⁵³. Anders als die hellenistische Münzprägung, die zahlreiche Bilder der Königinnen sowie des königlichen Ehepaares kennt¹⁵⁴, kennt die römische Münzprägung zunächst keine Bilder realer Frauen. Möglicherweise wurden für Fulvia, die Gattin des Marcus Antonius, Münzen in kleinasiatischen Städten geprägt, wobei auch dies nicht sicher zu belegen ist. Octavia, seine vierte Gattin und Schwester des Augustus, war die erste Römerin, deren Porträt auf Münzen erschien. Marcus Antonius ließ um 40 v. Chr. Münzen in Ephesus prägen, die ihr Porträt auf der Rückseite zeigen. Darüber hinaus emittierte er, jedoch nur außerhalb Roms, auch Münzserien, die das Ehepaar gemeinsam in Form der *capita opposita* auf der Vorderseite zeigen, also in einer hellenistischen Bildnistradition der Darstellung des einträchtigen Herrscherpaares¹⁵⁵. Auch Münzbilder, die das Ehepaar gemeinsam mit Augustus zeigen, wurden geprägt. Dieses Münzbild verwies auf die erhoffte Eintracht und den innerfamiliären Frieden, der durch die Eheschließung zwischen Marcus Antonius und der Schwester des Augustus erzielt werden sollte.

Im Stil hellenistischer Herrscher, genauer gesagt in ptolemäischem Stil, ließ Marcus Antonius Münzen später für sich und Kleopatra VII. in Form der *capita iugata* prägen, außerdem ließ er seine Nachkommen auf Münzen darstellen und verstieß hiermit gegen die damals noch geltenden römischen Sitten. Nach Actium begann auch Augustus sehr zurückhaltend, seine Nachfolgepolitik in der Münzprägung zu propagieren. So wurden zunächst für Marcellus¹⁵⁶, dann für Agrippa Münzen als designierte Nachfolger geprägt. Einen besonderen Stellenwert nahmen dann aber die Münzen ein, die für Gaius und Lucius herausgegeben wurden. Erstmals fand nun

¹⁵³ siehe dazu A. L. Morelli, *Augustae come madri sulle monete*, in: Kolb a.O. (Anm. 23).

¹⁵⁴ Zu einem späteren Zeitpunkt soll über die Darstellung des hellenistischen Königspaares auf Münzen und in der Glyptik ausführlicher gesprochen werden. Dort werden auch die unterschiedlichen Bildtypen *capita opposita* und *iugata* in ihrer Bedeutung besprochen.

¹⁵⁵ RPC I 285-286 nr. 1453-1455; 1462-1464.

¹⁵⁶ Evtl. in einer afrikanischen Münzstätte wurden vom Prokonsul M. Acilius Glabrio wohl 25 v. Chr. Münzen geprägt, die auf der Vorderseite Augustus, auf der Rückseite wohl Marcellus und Julia in der Form der *capita opposita* im Jahr ihrer Hochzeit zeigen. RPC I 716 nr. 5415.

auch die Mutter der Nachfolger Berücksichtigung im Bild. Der Denar des C. Marius¹⁵⁷ zeigt auf der Vorderseite das Porträt des Augustus im Profil nach rechts. Eine *corona civica* und ein Perlkranz umgeben die Darstellung. Die Rückseite zeigt über einer horizontalen Linie drei kleine Köpfe im Profil nach rechts. In der Mitte erscheint eine Frau mit der typischen Frisur der augusteischen Zeit. Rechts und links sind zwei Männer dargestellt. Über dem Kopf der Frau ist ebenfalls eine *corona civica* wiedergegeben. Ein Perlkranz fasst die Darstellung ein. Augustus gestattete den Münzmeistern, Münzen in ihrem Namen prägen zu lassen, wobei diese den Princeps auf den Münzen meist durch Porträts ehrten. Hier erscheint er auf der Vorderseite und wird als Sohn des vergöttlichten Julius Caesar bezeichnet. Besonders wichtig ist jedoch die Rückseite, die das einzige, leibliche Kind des Princeps zeigt, seine Tochter Julia. Das Anliegen der Münze war „die wirkungsvolle Präsentation der erwählten Nachfolger“¹⁵⁸. Die *corona civica* über ihrem Haupt zeigt die besondere Verbindung zu ihrem Vater und die wichtige Rolle, die sie als Mutter der beiden Thronfolger Caius und Lucius spielte¹⁵⁹. Diese beiden Söhne der Julia und des Agrippa sind in den jungen Männern links und rechts zu erkennen. Der Denar des Münzmeisters C. Marius zeigt also die Familienpropaganda des Augustus: Er selbst ist der Sohn des vergöttlichten Caesar und gleichzeitig der Adoptivvater der *principes iuventutis*, des Caius und Lucius. Durch deren Mutter Julia sind sie direkt blutsverwandt mit Augustus und Träger der Dynastie. Julia hatte damit ihre vornehmliche Pflicht als römische Ehefrau erfüllt und entsprach ebenfalls der Gesetzgebung des Augustus, die die Familien der Oberschicht zu einer größeren Zahl an Nachkommen verpflichten sollte. Julia stellte damit das Idealbild der römischen Matrone dar. In dieser Rolle erscheint sie auf dem Denar zwischen ihren beiden Söhnen, den Erben aus dem Stamm der Venus¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Rom, 13 v. Chr., Silber, 3,78 g, Dm 19 mm, AO: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett, Acc. 1912/722, Inv. 18202492. Umschrift: VS: DIVI F (ILIVS) AVGVSTVS; RS: C. MARIVS TR O III VIR. Literatur: RIC I², 72, Nr. 405; P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder² (München 1990) 218-219, Abb. 167 a-b; Temporini-Gräfin Vitzthum a.O. (Anm. 13) 60, Abb. 5;; C. Kunst, Livia. Macht und Intrigen am Hof des Augustus (Stuttgart 2008) 104, 131; B. Weisser in: 2000 Jahre Varusschlacht. Imperium. Ausstellungskatalog Haltern am See (Stuttgart 2009) 325, Kat. 5.26. Ein Stück mit ähnlicher Rückseite vgl.: W. Trillmich in: M. Hofter (Hrsg.), Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1988) 526 Kat. 372.

¹⁵⁸ Kunst a.O. (Anm. 157) 131.

¹⁵⁹ W. Trillmich, Münzpropaganda, in: Hofter a.O. (Anm. 157) 490: „wirkt wie ein Familienbild im Schatten der *corona civica* des Augustus, der hier seine Enkel als von ihm (im Jahre 17 v.Chr.) adoptierte Söhne und damit Nachfolger vorstellt.“

¹⁶⁰ Zanker 1990 a.O. (Anm. 157) 218.

Wohl in einer kleinasiatischen Münzstätte wurden vor 2 v. Chr. Münzen geprägt, die Julia und Gaius Caesar zeigen. Die griechische Umschrift benennt die dargestellten Personen eindeutig als Mutter und Sohn, der bereits zum Caesar erhoben worden war¹⁶¹. Ein Denar des P. Quinctilius Varus¹⁶² zeigt Augustus mit seinen Enkeln und Adoptivöhnen. Auf der Vorderseite ist das Porträt des Augustus nach links dargestellt, umgeben von den antithetisch angeordneten Porträts des Gaius und Lucius. Die Rückseite zeigt das Porträt des Varus nach rechts. Die in Achulla, im heutigen Tunesien, geprägten Münzen entstanden zur Zeit des afrikanischen Prokonsulates des Varus. Von besonderem Interesse sind auch Münzen aus Magnesia, die auf der Vorderseite Livia und Augustus, auf der Rückseite die Adoptiv- und Enkelsöhne Gaius und Lucius Caesar präsentieren¹⁶³.

Die kaiserliche Münzprägung setzt sich, wenn auch in recht unterschiedlicher Ausprägung und Intensität, von Anfang an auch mit den Mitgliedern der Familie und mit familiären Ereignissen wie Hochzeiten und Geburten auseinander. Doch wird – wie bereits betont – zu Beginn des Prinzipates die kaiserliche Familie noch in sehr zurückhaltender Form im Münzbild dargestellt. Die Geburt kaiserlicher Kinder wird erstmals von Tiberius durch Münzprägungen gefeiert, wie ein Sesterz des Tiberius für Drusus d. J.¹⁶⁴ belegt. Die Vorderseite zeigt zwei überkreuzte Füllhörner, die mit Trauben und weiteren Früchten gefüllt sind. Auf beiden Hörnern ist jeweils die drapierte Büste eines Jungen im Profil dargestellt. Die Jungen sind antithetisch angeordnet. In der Bildachse befindet sich ein geflügelter *caduceus*. Die Rückseite zeigt die umlaufende Umschrift, in der Mitte das Zeichen „SC“. Dieser, von Tiberius für seinen Sohn Drusus geprägte Sesterz, durch die Umschrift ins Jahr 23 n. Chr. datiert¹⁶⁵, zeigt über den Füllhörnern die Köpfe der beiden Zwillingssöhne des Drusus und der Livilla, Tiberius Gemellus und Germanicus, die wohl 19 oder 20 n. Chr.

¹⁶¹ RPC I 718 nr. 5437

¹⁶² Achulla, 8-7 v. Chr., Bronze, 10,9 g, Dm 30mm, AO: Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Münzkabinett, Inv. MK1987/14, Umschrift: VS: CL AVG PONT MAX; RS: P QVINCTILI VARI – ACHVLLA. Literatur: RPC I Nr. 798; M. Ohm in: Varusschlacht a.O. (Anm. 157) 331, Kat. 6.9 mit älterer Literatur.

¹⁶³ RPC I 416 nr. 2449.

¹⁶⁴ Rom, 23 n. Chr., Bronze, 27,10 g, Dm 34 mm, AO: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, Inv. 18202615, Umschrift: RS: DRVSVS CAESAR TI AVG F DIVI AVG N PONT TR POT II SC. Literatur:

RIC I², 97, Nr. 42; BNat II Nr. 72-73; Mlasowsky a.O. (Anm. 46) 249-388; R.-Alföldi 1999 a.O. (Anm. 151) 64-65, Abb. 61.

¹⁶⁵ Siehe dazu: D. Kienast, Römische Kaisertabelle ²(Darmstadt 1996) 82; M. R.-Alföldi datiert den Sesterz in das Jahr 22 n. Chr. (R.-Alföldi 1999 a.O. (Anm. 151) 65). Da Drusus die tribunizische Gewalt zum 2. Mal aber erst seit März/April 23 inne hatte, muss der Sesterz in diesem Jahr geprägt sein.

geboren wurden; der dargestellte *caduceus* ist als Zeichen der Prosperität zu verstehen¹⁶⁶. Die Umschrift der Vorderseite nimmt Bezug auf die lange dynastische Reihe, indem Drusus als Sohn des Augustus Tiberius und Enkel des vergöttlichten Augustus bezeichnet wird. Durch seine Söhne ist aber auch schon auf die nächste Generation im Kaiserhaus verwiesen. Drusus war also nicht nur von edelster Herkunft, sondern galt auch als Garant für den Fortbestand der Herrschaft¹⁶⁷. Allerdings verstarb er noch im selben Jahr wie auch sein Sohn Germanicus; Tiberius Gemellus wurde von Caligula adoptiert, Ende 37 jedoch umgebracht¹⁶⁸. Zum Zeitpunkt der Münzprägung jedoch ging man noch von der Prosperität und dem Fortbestand der kaiserlichen Familie aus, so wie es die Münze in Wort und Bild propagiert¹⁶⁹.

Die ersten echten Prägungen für einige Damen der kaiserlichen Familie lassen sich in einem größeren Maße erst bei Caligula und Claudius feststellen¹⁷⁰. W. Trillmich stellt fest: „Gewiß spielten für die Rechtfertigung oder Herleitung des Herrschaftsanspruches beider Kaiser nicht allein die verwandtschaftlichen Beziehungen zum Dynastiegründer über ihre Mütter eine wichtige Rolle.“¹⁷¹ Die Münzprägung des Caligula für seine Mutter Agrippina Maior weist deutlich darauf hin, dass die Rolle der Enkeltochter des Augustus für die Legitimation des Caligula von hoher Bedeutung war¹⁷².

Neben den Müttern, Ehefrauen und Töchtern werden nun auch andere Frauen der kaiserlichen Familie dargestellt. Von besonderer Bedeutung ist hierbei ein Sesterz des Caligula¹⁷³. Die Vorderseite zeigt die Büste des Caligula im Profil nach links. Auf dem Kopf trägt er den Lorbeerkranz. Die Rückseite zeigt die drei Schwestern des Kaisers stehend mit den Attributen der *securitas*, *concordia* und *fortuna*. Alle drei Damen in Gestalt von Personifikationen tragen eng am Körper anliegende Kleidung,

¹⁶⁶ Vgl. dazu Gemme in Hannover: zeigt zwei gekreuzte Füllhörner mit Caduceus und zwei verschränkte Hände im Gestus der *Dextrarum Iunctio*, in: AGD IV, Hannover und Hamburg (1975) Nr. 1327, 1328, 1329, 1330 und 1331, Taf. 182-183.

¹⁶⁷ Trillmich a.O. (Anm. 43) 92.

¹⁶⁸ A. Winterling, *Caligula. Eine Biographie* (München 2007) 60-63.

¹⁶⁹ Siehe dazu: R.-Alföldi 1999 a.O. (Anm. 151) 62-65.

¹⁷⁰ Trillmich a.O. (Anm. 43).

¹⁷¹ Trillmich a.O. (Anm. 43) 1.

¹⁷² S.E. Wood, *Memoriae Agrippinae: Agrippina the Elder in Julio-Claudian Art and Propaganda*, *AJA* 92, 1998, 409-428.

¹⁷³ Rom, 37/38 n. Chr., Bronze, 26,83 g, Umschrift: VS: C CAESAR AVG GERMANICVS PON M TR POT, RS: AGRIPPINA DRVSILLA IVLIA SC. Literatur: RIC I², 110-111, Nr. 33 und 41; S.E. Wood, *Diva Drusilla and the Sisters of Caligula*, *AJA* 99, 1995, 457-482; Alexandridis 2004, 278, Anhang 3.3 Nrn. 8,9,12, Taf. 61, 7.

in den Armen halten sie je ein Füllhorn. Links stützt sich die Personifikation auf einer Säule ab, die Dame in der Mitte hält eine Opferschale, die Dame rechts ein Ruder. Durch die Namensbeischriften sind die Personifikationen darüber hinaus eindeutig als Schwestern des Kaisers benannt. Auf diese Weise zeigt die Münze die drei Schwestern des Caligula in der Rolle von Göttinnen. Caligula sah für seine Schwestern nach dem Tod des Tiberius Gemellus eine wichtige Rolle in der Nachfolgeregelung vor; während seiner Krankheit setzte er sogar seine Lieblingsschwester Drusilla und deren Ehemann Lepidus zu seinen präsumptiven Nachfolgern ein. In Rom wurde wohl nach dem Tod der Drusilla dieser Sesterz ein weiteres Mal geprägt, aber nun mit veränderten Umschriften: VS: C CAESAR DIVI AVG PRON AVG P M TR P III P P; RS: AGRIPPINA DRVSILLA IVLIA¹⁷⁴. Auch die Provinzialprägungen der Stadt Apameia zeigen das Bild der drei Schwestern mit folgenden Umschriften VS: DIVAE DRVSILLAE IVLIAE AGRIPPINAE, RS: AGRIPPINA C CAESARIS AVG GERMANICI MATER, CIC, im Feld DD¹⁷⁵ und VS: DRVSVS NERO CAESARES, DD; RS: AGRIPPINA DIVA DRVSILLA IVLIA, CIC¹⁷⁶.

Claudius ließ ebenso Münzen für seine Familienmitglieder, vor allem für seine Mutter Antonia prägen. Interessant ist eine Münze aus Koinon, Kreta¹⁷⁷. Sie zeigt auf der Vorderseite den schmucklosen Kopf des Claudius nach rechts. Auf der Rückseite sind seine Eltern in Form der *capita opposita* dargestellt, nämlich die Büsten der verschleierten Antonia und ihres Ehemannes Nero Claudius Drusus. Auch für seine Gattin Messalina ließ Claudius Münzen prägen. Neben den stadtrömischen Prägungen sind vor allem die provinzialrömischen Prägungen in Bezug auf die Familienthematik interessant. Im lydischen Tralleis wurden Münzen geprägt, die auf der Vorderseite die Büsten des Claudius und der Messalina in Form der *capita opposita* zeigen, während auf der Rückseite der gemeinsame Sohn Britannicus als stehender Togatus mit Kornähren erscheint¹⁷⁸. Eine Münze aus Caesarea in Kappadokien zeigt auf der Vorderseite die Büste der Messalina nach rechts, auf der Rückseite die drei Kinder des Claudius. Octavia und Britannicus reichen sich die Hände, Antonia hält ein Füllhorn¹⁷⁹. Auch für seine Gattin Agrippina d. J. wurden

¹⁷⁴ RIC I, 111, Nr. 41: Sesterz, 39-40 n. Chr.

¹⁷⁵ RPC 2012 Apameia.

¹⁷⁶ RPC 2014 Apameia.

¹⁷⁷ RPC I 1031, 41-3 n. Chr.; Umschrift: VS: ΤΙ ΚΛΑΥΔΙΟΣ ΚΑΙΣΑΡ ΓΕΡΜ ΣΕΒΑΣΤΟΣ; RS: ΔΡΟΥ ΚΛΑΥ ΓΕΡ(Μ) ΑΝΤΩΝΙΑ

¹⁷⁸ RPC I 2654, 43-9 n. Chr., Umschrift: VS: ΤΙ ΚΛΑΥ ΚΑΙ ΣΕΒΑΣ, Rs: ΚΑΙΣΑΡΕΩΝ ΒΡΕΤΑΝΝΙΚΟΣ

¹⁷⁹ RPC I 3627, 41-54 n. Chr., Umschrift: Vs: MESSALINA AVGVSTI, Rs: OCTAVIA BRITANNICVS ANTONIA

sowohl in Rom als auch in den Provinzen Münzen geprägt. Agrippina erscheint mit ihrem Gatten, aber auch mit ihrem Sohn Nero. Besonders interessant sind auch hier wieder die provinzialrömischen Prägungen, die Nero und Agrippina bisweilen in Form der *capita iugata* darstellen¹⁸⁰.

Gerade in den provinzialrömischen Münzstätten wurden auch Münzen für die Kinder des Claudius herausgegeben. So zeigt eine Münze, die in Koinon auf Kreta geprägt wurde, auf der Vorderseite die Büste des Claudius nach links¹⁸¹, auf der Rückseite die Büsten von Octavia und Antonia in Form der *capita iugata* nach rechts. Eine Münze aus Patras, Achaia, zeigt ebenfalls auf der Vorderseite die Büste des Claudius nach links, die Rückseite zwei gekreuzte Füllhörner, auf denen sich die drapierten Häupter von Antonia (l.) und Octavia (r.) befinden; in der Mitte ist die drapierte Büste des Britannicus dargestellt¹⁸².

Auch in den Münzstätten Kleinasiens wurden Münzen für Claudius und seine Nachkommen geprägt. Aus Kyzikos, Mysien, ist eine Münze bekannt, die auf der Vorderseite die Büste des Britannicus im Profil nach rechts zeigt¹⁸³. Die Rückseite zeigt die drapierten Büsten seiner Schwestern Octavia und Antonia in Form der *capita opposita*. Eine Münze aus Caesarea in Kappadokien¹⁸⁴ zeigt die Büste des Britannicus nach links, im Feld links unten einen runden Gegenstempel: *KL Q.*. Die Rückseite zeigt Antonia und Octavia stehend, jeweils mit einem Füllhorn im Arm; sie reichen sich die Hand. Auch in Syrien wurden Münzen für Claudius und seine Kinder emittiert. Eine Münze aus Paneas in Syrien¹⁸⁵ zeigt auf der Vorderseite die Büste des Claudius mit Lorbeerkranz nach links; auf der Rückseite sind die drei Kinder des Claudius dargestellt, wobei die Töchter jeweils ein Füllhorn halten.

Caligula und Claudius setzten nun also verstärkt ihre Ehefrauen und Kinder ins Bild, um die Dynastie zu propagieren. Gerade die Münzbilder, die die Nachkommenschaft, also auch die Töchter, zeigen, wurden vor allem in den Provinzen, weniger in Rom und Italien, emittiert. Es scheint sehr wahrscheinlich, dass hier an bestehende

¹⁸⁰ RPC I 2224 (=RIC 119); RPC I 2461; RPC I 2624

¹⁸¹ RPC I 1033; 41-3 n. Chr.; Umschrift: Vs: TI ΚΛΑΥΔΙΟΣ ΓΕΡΜΑ[ΝΙΚ]ΟΣ; Rs: ΚΛΑΥ ΟΚΤΑΙΑ ΚΛΑΥ ΑΝΤΟΝΙΑ.

¹⁸² RPC I 1255; 41-8 n. Chr. Umschrift: Vs: T[Ι] ΚΛΑΥΔΙΩΣ] ΚΑΙΣΑΡ ΑΥΓ ΓΕΡΜΑΝΙΚΩΣ; Rs: ΛΙΒΕΡΙΣ ΑΥΓ ΚΟΛ Α Α Ρ.

¹⁸³ RPC I 2248; 41-3 n. Chr.; Umschrift: Vs: ΝΕΟΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ, ΚΥ, Rs: ΑΝ ΟΚΤΑ.

¹⁸⁴ RPC I 3656; 48 n. Chr.; Umschrift: Vs: ΚΛΑΥΔΙΟΣ ΚΑΙΣΑΡ ΒΡΙΤΑΝΝΙΚΟΣ, Rs: ΚΑΙΣΑΡ ΕΤ Η; ΟΚΤΑΟΥΙΑ ΑΝΤΩΝΙΑ.

¹⁸⁵ RPC I 4842; 41-50 n. Chr.; Umschrift: Vs: TI ΚΛΑΥΔΙΩΣ ΚΑΙΣΑΡ ΑΥΓ Ρ Μ ΤΡ Ρ ΙΜ Ρ Ρ, Rs: ΑΝΤΟΝΙΑ ΒΡΙΤΑΝΝΙΚΩΣ ΟΚΤΑΥΙΑ.

Traditionen der hellenistischen Herrscherhäuser angeknüpft werden konnte, die bereits eine dynastische Bildsprache auf Münzen entwickelt hatten. So findet sich gerade das Motiv der *capita iugata* auf den Münzen der Ptolemäer¹⁸⁶. Das Motiv der *capita opposita* wird wiederum mit den Seleukidenreich in Verbindung gebracht¹⁸⁷.

Unter Nero wurden in der Stadt Rom Serien von Aurei und Denaren geprägt, die nun erstmals den Kaiser mit einer Frau auf der Vorderseite zeigen¹⁸⁸. Die Münzen stellen Nero mit seiner Mutter Agrippina in Form der *capita opposita* dar, die Umschrift nennt die volle Titulatur der Agrippina als Augusta, als Ehefrau des vergöttlichten Claudius und Mutter des Caesars Nero. Die Rückseite zeigt die von einem Ehrenkranz eingeschlossene Inschrift EX SC. Die Umschrift der Rückseite nennt nun die Titulatur des Nero selbst. Die besonders herausgehobene Bedeutung der Agrippina in der ersten Phase der Kaiserherrschaft ihres Sohnes wird also durch dieses Münzbild besonders evident. Ähnliche Münzen wurden auch in den Provinzen geprägt¹⁸⁹. Auch für Neros Ehefrauen, Octavia¹⁹⁰ und Poppaea Sabina¹⁹¹ wurden Münzen emittiert.

Mit dem Erlöschen der julisch-claudischen Kaiserfamilie durch den Tod Neros versuchten nun auch die Kaiser des sog. Vierkaiserjahres eigene Dynastien zu begründen und stellten diese Versuche auch im Münzbild dar. Ein Aureus des Vitellius¹⁹² bringt dies deutlich zum Ausdruck. Die Vorderseite der Münze zeigt den Kaiser Vitellius, der am 2. Januar 69 von den Truppen in Köln zum Imperator akklamiert wurde. Vitellius erscheint im Profil nach rechts, auf seinem Kopf trägt er einen Lorbeerkranz als Zeichen seiner kaiserlichen Macht und Würde. Die Rückseite

¹⁸⁶In Kapitel 5 soll die Motivgeschichte der verwendeten Einzelmotive genauer untersucht werden. Hier wird auch das Bild der hellenistischen Königspaare weitere Erwähnung erfahren.

¹⁸⁷ H. Möbius, Sinn und Typen der römischen Kaiserameen, in: ANRW II, 12,3 (Berlin 1985).

¹⁸⁸ Nero und Agrippina Aureus RIC I²150 Nr. 1,3 (Au) und 2 (D), BMCR I 200 Nr. 1-3

Av.: AGRIPP AVG DIVI CLAVD NERONIS CAES MATER; Rv.: NERONI CLAVD DIVI F CAES AVG GERM IMP TR P

¹⁸⁹ RPC 2479 Smyrna/Ionien; RPC 3136 Apameia/Phrygien; RPC 2457 Magnesia ad Sipylum/Lydien; RPC 3632f., 3637 Caesarea/Kappadokien

¹⁹⁰ z.B. RPC 1005f. Knossos/Kreta, - durch Volumnius Lupinus Ilviri, 55-60 n.Chr., Umschrift: VS: NERO CLAV CAES AVG IMP LVPINO VOLVMNIO II; barhäuptiger Nero. RS: NERO CLAVD CAES AVG IMP ET OCTAVIA AVGVSTI; Nero und Octavia *capita opposita*, über Octavias Kopf ein Halbmond, über Neros ein Stern/Sonne.

¹⁹¹ RPC 2629 Ephesos/Ionien, Umschrift: VS: NERON ΠΟΠΠΑΙΑ ΕΦ; Nero und Poppaea *capita opposita*. RS: ΑΟΥΙΟΛΑ ΑΝΘΥΠΑΤΩ ΑΙΧΜΟΚΛΗΣ, Ρ_ΜΗ; Büste der Roma mit Mauerkrone. RPC 2630 Ephesos/Ionien, Umschrift: VS: NERON ΠΟΠΠΑΙΑ; Nero und Poppaea *capita iugata*, RS: ΑΟΥΙΟΛΑ ΑΝΘΥΠΑΤΩ ΑΙΧΜΟΚΛΗΣ, ΕΦΕ; Hirsch.

¹⁹² RIC I², 273, Nr. 100. Rom, 69 n. Chr.; Gold, 7,34 g, Dm 18 mm, AO: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, Acc. 1867/28779, Inv. 18203218; Umschrift: VS: A VITELLIVS GERM IMP AVG TR P; RS: LIBERI IMP GERM AVG.

zeigt zwei drapierte, antithetisch positionierte Brustbüsten von Kindern. Vitellius war zweimal verheiratet, zunächst mit Petronia, die ihm den Sohn Vitellius Petronianus gebar, der aber bereits vor 69 verstarb. In zweiter Ehe war er mit Galeria Fundana vermählt, die ihm den Sohn Vitellius Germanicus und die Tochter Vitellia gebar¹⁹³. Offensichtlich sind hier diese beiden Kinder dargestellt, um die nächste Generation und damit die Möglichkeit einer neuen Dynastie zu dokumentieren. Dass es sich sicher um seine Kinder handelt, wird nicht nur durch die Darstellung auf der Rückseite der Münze, die den Kaiser zeigt, klargestellt, sondern auch durch die Umschrift bekräftigt, die die beiden Kinder explizit als *liberi*, also als Kinder des Kaisers anspricht.

Die zu vermutende Absicht des Vitellius, eine neue Dynastie zu propagieren, wird deutlich daran, dass er ebenfalls Aurei, Denare und Sesterzen mit dem Bild seines Vaters L. Vitellius, des Konsuls des Jahres 47, auf dem Revers prägen ließ¹⁹⁴. Damit versuchte er, eine würdige Familie über drei Generationen dem Volk und dem Heer vorzustellen.

Auch Vespasian nutzte die Münzen als reichsweit verbreitetes Medium, um seine Nachkommen zu propagieren. Ein Denar des Vespasian aus der Prägestätte Ephesos¹⁹⁵ zeigt auf der Vorderseite die lorbeerbekränzte Büste des Vespasian nach rechts, auf der Rückseite die beiden bereits erwachsenen Caesares Titus und Domitian in Form der *capita opposita*, wobei nur Titus bärtig und mit Lorbeerkranz erscheint.

Die Flavier ließen auch für die Frauen ihrer Familie Münzen prägen, wobei Titus hauptsächlich Münzen für seine bereits verstorbene Mutter Domitilla herausgeben ließ¹⁹⁶. Domitian emittierte Münzen, die sowohl seinen vergöttlichten Vater Vespasian als auch die Diva Domitilla zeigen, und verweist damit also auf seine göttlichen Eltern. Domitian ließ auch Münzen für seine Nichte Julia Titi prägen, mit der man ihm ein inzestuöses Verhältnis nachsagte. Gerade aber für seine Gattin Domitia Longina wurden sowohl in Rom als auch in den Provinzen zahlreiche Münzen herausgegeben. Besonders interessant ist eine Serie von Aurei und Denaren aus

¹⁹³ Dazu: D. Kienast, Römische Kaisertabelle ²(Darmstadt 1996) 106-107; Vitellius Germanicus PIR¹ V507; Vitellia PIR¹V 514.

¹⁹⁴ So z.B. RIC I, 272, Nr. 94 und 96 (Rom): Aureus VS: A VITELLIVS GERM IMP AVG TR P, lorbeerbekränzte Büste des Vitellius n.r.; RS: L VITELLIVS COS III CENSOR, L. Vitellius auf curulischem Stuhl.

¹⁹⁵ RIC 831; BMCRE 455; Umschrift: VS: IMP CAESAR VESPAS AVG COS I TR P PP, RS: LIBERI IMP AVG VESPAS.

¹⁹⁶ Z.B. RIC Titus 153, Sesterz, 80 n.Chr.; RIC Titus 154, Sesterz 80 n.Chr.

Rom¹⁹⁷, die auf der Vorderseite Domitia mit langem Zopf und Stephane zeigen, auf der Rückseite ein Kleinkind auf einem Erdball, umgeben von 7 Sternen, wiedergeben. Diese Münzen gelten der Ehefrau des Domitian, die ihm Jahr 73 einen Sohn, wohl mit Namen Titus Flavius Vespasianus, geboren hatte. Dieser wurde höchstens 10 Jahre alt, wurde dann unter die Staatsgötter erhoben. Die Münzrückseite zeigt den bereits vergöttlichten Sohn des Domitian auf einem Globus sitzend, von Sternen oder Planeten umkreist. Auf provinzialrömischen Prägungen erscheinen Domitia und Domitian nach hellenistischem Vorbild sowohl in Form der *capita iugata* als auch in Form der *capita opposita*¹⁹⁸.

Obwohl durch die Adoption Traians als Nachfolger des Nerva das Adoptivkaisertum eingeläutet wurde, nahmen die Frauen am Hofe Traians dennoch eine herausragende Bedeutung ein. Nicht nur seine Gattin Pompeia Plotina wurde durch Münzmissionen als Ehefrau und Augusta geehrt, auch die Schwester des Kaisers, Ulpia Marciana, und deren Tochter Matidia d. Ä. erscheinen im Münzbild. Die Beischriften benennen klar das Verwandtschaftsverhältnis. Eine Serie von Aurei und Denaren aus dem Jahr 112 n. Chr. für Marciana¹⁹⁹ zeigen die Büste der Dame auf der Vorderseite im Profil nach rechts mit hochgestecktem Haar und Stephane. Die Rückseite zeigt eine durch Beischrift als Matidia gekennzeichnete sitzende und verschleierte Frauengestalt mit zwei Kindern; Matidia hält in der Rechten die *patera*, die Linke dagegen ruht schützend auf dem Kopf des Kindes auf der linken Seite des Stuhles bzw. Thrones. Für Marciana ließ Traian nach ihrem Tod und Divinisierung eine Reihe von Konsekrationsmünzen prägen²⁰⁰.

Interessant sind Prägungen wiederum aus den Provinzen. So zeigt eine Münze aus Parium in Mysien auf der Vorderseite Traian mit Lorbeerkranz, auf der Rückseite zwei der wichtigsten Frauen aus dem Umkreis des Kaisers, Plotina und Marciana in Form der *capita opposita*, beide mit Stephane²⁰¹. Neben der Ehefrau Plotina und der Schwester Marciana wurde auch die Nichte Matidia d. Ä. durch Münzprägungen geehrt. Hierbei wurde nicht nur ihre Verwandtschaft zum Kaiser durch ihre besonders geehrte Mutter hervorgehoben, sondern Matidia wurde auf Münzen auch mit der

¹⁹⁷ RIC Domitian 213, Aureus und Denar; Umschrift: VS: DOMITIA AVGVSTA IMP DOMIT., RS: DIVVS CAESAR IMP DOMITIANI F.

¹⁹⁸ z.B. RPC II 1022 Smyrna/Ionien.

¹⁹⁹ RIC 742, Aureus und Denar, 1.-13. Jan. 112 n. Chr.; Umschrift: Vs: MARCIANA AVG – SOROR IMP TRAIANI, RS: CAES AVG GERMA DAC COS VI P P, im Abschnitt MATIDIA AVG F.

²⁰⁰ RIC 743, 745; RIC 744, RIC 748.

²⁰¹ SNG BN 1468 (Vgl. Cohen, 96, Nr. 1); Umschrift: Vs: TRAIANVS AVG; Rs: PLOTINA ET MARCIANA AVG.

Tugend der *pietas* bezeichnet. Stadtrömische Prägungen in Gold und Silber²⁰² zeigen auf der Vorderseite Matidia, die Umschrift bezeichnet sie als Tochter der vergöttlichten Marciana. Die Rückseite zeigt eine stehende Frauengestalt mit zwei Kindern an ihrer Seite; die Hände liegen auf deren Köpfen. Eventuell wird Matidia mit ihren Kindern Vibia Sabina und Matidia d. J. gezeigt. Es kann sich aber auch um *pietas* handeln und die Szene mit den Kindern dient der Symbolisierung von familiärer Eintracht.

Trajan ließ 112 n. Chr. Aurei prägen, die auf dem Revers seine vergöttlichten Väter, den Adoptivvater Nerva sowie seinen leiblichen Vater Trajan Senior, unter der Umschrift DIVI NERVA ET TRAIANVS PAT zeigen²⁰³. Sein Nachfolger und Adoptivsohn Hadrian ließ 134/138 n. Chr. Aurei prägen, die auf dem Revers die Büsten seiner vergöttlichten Adoptiveltern, der DIVIS PARENTIBVS, Trajan und Plotina in Form der *capita opposita* wiedergeben, deren Divinisierung durch Sterne versinnbildlicht wurde²⁰⁴. Neben diesen Münzen für die Vorgänger ließ Hadrian ferner Münzen für seine Gattin Vibia Sabina prägen.

Danach erscheinen die Familienmitglieder fast ständig im Münzbild, wenn auch in unterschiedlicher Intensität. Bereits Antoninus Pius stellte seine Familie, darunter auch seine vor Regierungsantritt verstorbene Gattin Faustina Maior, auf Münzen vor. Die Eheschließung des Marc Aurel mit Faustina Minor feierte der Kaiser durch eine Emission von Sesterzen. Die Vorderseite zeigt den Kaiser, die Rückseite unter der Umschrift CONCORDIAE den Kaiser, der der Personifikation der *concordia* die Hand reicht, davor steht das junge Ehepaar am Opferaltar. So feierte Marc Aurel auch die Fruchtbarkeit seiner Gattin Faustina und die Geburt seiner zahlreichen Kinder in außergewöhnlicher Form²⁰⁵. Die Münzrückseiten zeigen die *pietas* und *fecunditas* der Kaiserin. Offensichtlich wurde die Geburt aller 12-14 Kinder des Paares durch Münzen gefeiert. Ein Sesterz für Faustina²⁰⁶ zeigt auf der Vorderseite die drapierte

²⁰² RIC 759, Aureus und Denar und RIC 761, Sesterz. Umschrift: Vs: MATIDIA AVG DIVAE MARCIANAE F; RS: Rs: PIETAS AVGVST, im Abschnitt S C (nur auf dem Sesterz); RIC 760, Denar
Soweit mit RIC 759 identisch, nur dass die Kinder auf dem Arm gehalten werden.

²⁰³ RIC II, 297, Nr. 726-727.

²⁰⁴ RIC II, 367, Nr. 232A und B; RIC II, 384, Nr. 387.

²⁰⁵¹⁹⁷ Fittschen a.O. (Anm. 17).

²⁰⁶ Rom, 161-176 n. Chr., Bronze, 26,93 g, Dm 32 mm, AO: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, Acc. 1869/28841, Inv. 18204293, Umschrift: VS: FAVSTINA – AVGVSTA, RS: TEMPOR – FELIC, beiderseits der Darstellung S – C. Literatur: RIC III, 347, Nr. 1674; Robertson, Hunter II Nr. 74; Fittschen a.O. (Anm. 17); W. Ameling, Die Kinder des Marc Aurel und die Bildnistypen der Faustina Minor, ZPE 90, 1992, 147-167; M.T. Boatwright, Faustina the Younger, „Mater Castrorum“, in: R. Frei-Stolba - A. Biemann - O. Bianchi (Hrsg.), Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique. Actes du Diplôme d'Etudes Avancées, Université de Lausanne et Neuchâtel, 2000-2002,

Brustbüste der Faustina Minor im Profil nach rechts. Ihr onduliertes Haar ist im Nacken zu einem Knoten zusammengefasst. Auf dem Kopf trägt sie ein reifförmiges Diadem. Die Rückseite zeigt eine aufrecht stehende Frau, die sich leicht zum linken Bildrand wendet. Auf jedem Arm trägt sie ein kleines Kind; zu beiden Seiten stehen jeweils zwei weitere Kinder, von denen eines seinen Arm zu der Frau emporreckt. Die Umschrift legt nahe, dass hier die Personifikation der Glückseligkeit, *felicitas*, dargestellt ist. Ob über die bloße Darstellung einer Tugend hinaus auch die Kaiserin in Gestalt der *felicitas* erscheint, kann nicht sicher entschieden werden. Annia Galeria Faustina, die Tochter des Kaisers Antoninus Pius und der Faustina (Maior), hatte 145 n. Chr. den späteren Kaiser Marcus Aurelius geheiratet und wurde 147 n. Chr. zur Augusta erhoben. Sie hatte ihre Pflicht als Ehefrau und Mutter vorbildlich erfüllt, indem sie ihrem Gatten wohl mindestens 12, vielleicht auch 14 Kinder gebar. Von diesen Kindern erreichte nur ein Sohn das Erwachsenenalter, der spätere Kaiser Commodus (L. Aurelius Commodus). So ist es naheliegend, dass die Münzprägung des Marc Aurel häufig die Fruchtbarkeit seiner Gattin Faustina und ihre Vorbildlichkeit thematisiert und durch die Personifikationen der *felicitas* oder *pietas* darstellen ließ. Aus diesem Grunde könnte tatsächlich auf der oben genannten Münze Faustina Minor in Gestalt der *felicitas* gemeint sein, umgeben von vier ihrer Kinder und vielleicht mit den zwei neugeborenen Zwillingssöhnen Commodus und Antoninus auf dem Arm, die am 31. August 161 n. Chr. zur Welt kamen²⁰⁷.

Ein weiterer Sesterz²⁰⁸ zeigt auf der Vorderseite die drapierte Brustbüste der Faustina nach rechts. Ihr onduliertes Haar ist im Nacken zu einem runden Knoten geschlungen. Auf der Rückseite ist ein verzierter Thronessel in Vorderansicht dargestellt, der mit einem ornamentierten Tuch drapiert ist. Darauf sitzen zwei einander zugewandte, kleine nackte Kinder. Im Jahr 147 wurde das erste gemeinsame Kind, ein Mädchen namens Domitia Faustina geboren. Aus diesem Anlass wurde Faustina zur Augusta erhoben, um sie so für ihre Rolle als Ehefrau und Mutter auszuzeichnen. Die hier auf dem Thronessel dargestellten Kinder beziehen sich auf die Geburt der Zwillinge L. Aurelius Commodus und T. Aurelius Fulvius Antoninus im Jahr 161. Mehrlingsgeburten galten per se als Glückszeichen, unter den gegebenen Umständen aber umso mehr, da bislang wohl nur vier Töchter das

249-268.

²⁰⁷ Temporini-Gräfin Vitzthum a.O. (Anm. 13) 241, Abb. 30.

²⁰⁸ Rom, 161-176 n. Chr., Bronze, 22,16 g, Dm 33 mm, AO: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, Acc. 1928/299, Inv. 18204294, Umschrift:VS: FAVSTINA – AVGVSTA, RS: SAECVLI FELICIT, beiderseits der Darstellung S - C. Literatur: RIC III, 346, Nr. 1665; R.-Alföldi 1999 a.O. (Anm. 151) 66-67, Abb. 71.

Kleinkinderalter überlebt hatten; die zuvor geborenen Söhne waren zu diesem Zeitpunkt bereits alle verstorben. Somit sicherte die Geburt von Zwillingssöhnen die Dynastie endgültig. Ihre Bestimmung zur Herrschaft wurde bereits durch die Darstellung auf dem Thronessel verdeutlicht. Damit wurde auch die Abkehr vom System der Adoptivkaiser evident.

Septimius Severus zeigte erstmals ein wirkliches Familienbild auf seinen Münzen²⁰⁹. Nachdem er sich gegen seine Konkurrenten im Kampf um die Macht durchgesetzt hatte, stellte er als Garantie seiner Macht seine Familie vor, die den Fortbestand der Dynastie und damit auch Stabilität im Imperium gewährleisten sollte²¹⁰. Er präsentierte nicht nur seine Söhne Caracalla und Geta als Nachfolger, sondern explizit auch seine Gattin Julia Domna in ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter. Diese Münzen wurden nicht nur in den Provinzen, sondern auch in der Stadt Rom geprägt. Die Gold- und Silbermünzen zeigen Julia Domna mit ihren Söhnen. Ein Denar aus Rom²¹¹ stellt auf der Vorderseite die Büste der Julia Domna nach rechts dar, die Rückseite zeigt die Büsten ihrer Söhne in Form der *capita opposita*, Caracalla trägt den Lorbeerkranz. Dieses Münzbild wurde auch als Aureus für Julia Domna²¹² geprägt. Das Haar der Julia Domna ist hier in der für sie typischen Art frisiert. Das stark ondulierte, in der Mitte gescheitelte Haar ist am Hinterkopf zu einem breiten Knoten zusammengefasst. Die Rückseite zeigt die Brustbüsten zweier Jungen in Form der *capita opposita*. Beide Jungen sind unbärtig und mit kindlich gerundeten Wangen dargestellt. Das leicht lockige Haar ist kurz und lässt die Ohren frei. Bekleidet sind beide mit einer *chlamys*, die runde Fibel auf der rechten Schulter ist nur bei dem Jungen am linken Bildrand zu sehen. Unterschieden sind sie durch eine Insignie, die nur der am linken Bildrand dargestellte Junge trägt. Er ist nämlich durch einen Lorbeerkranz ausgezeichnet, dessen Bänder im Nacken herabhängen.

²⁰⁹ Vgl. dazu die ausführliche Beschreibung im Katalog 8.2.2.

²¹⁰ Zur Münzprägung des Septimius Severus vgl. z. B. Hill, P. V., Notes on the Coinage of Septimius Severus and his Family, A.D. 193-217, NC 1964, 169-188; Hill, P. V., The coin portraiture of Severus and his family from the mint of Rome, NC 19, 1979, 36-46.

²¹¹ RIC 540; Umschrift: AV: IVLIA AVGVSTA; RS: AETERNIT IMPERI.

²¹² Rom, 196-211 n. Chr., Gold, 7,20 g, Dm 20 mm, FO: Karnak/Ägypten, AO: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinet, Acc. 1902/657, Inv. 18203723, Umschrift: VS: IVLIA – AVGVSTA, RS: AETERNIT – IMPERI; Literatur: RIC IV, 1, 166, Nr. 540 (datiert ca. 196-211 n. Chr.); K. Regling, Römische Aurei aus dem Fund von Karnak, in: Festschrift zu Otto Hirschfelds sechzigstem Geburtstag (Berlin 1903) 286-298, 292 Nr. 32 (der dieses Stück in die Jahre 201-202 n. Chr. datiert); D. Baharal, The portraits of Julia Domna from the Years 193-211 A.D. and the Dynastic Propaganda of L. Septimius Severus, Latomus. Revue d'études latines 51, 1992, 110-118; Alexandridis 2004, Taf. 64, 9 a,b.

Durch die Unterscheidung der beiden Jungen durch den Lorbeerkranz des einen und die Barhäuptigkeit des anderen lassen sich die beiden Söhne des Septimius Severus und der Julia Domna eindeutig benennen. Nur Caracalla stand seit 197 als Mitaugustus der Lorbeerkranz als Zeichen seiner kaiserlichen Würde und Macht zu; dem jüngeren Geta wurde dieser Rang erst 209/10 verliehen.

Die Umschrift der Rückseite benennt eindeutig die Intention der Darstellung. Durch die beiden gemeinsamen Söhne ermöglichte das Kaiserpaar seiner Familiendynastie und dem Imperium Fortbestand, Frieden und Dauerhaftigkeit. Die Erwähnung der *aeternitas* birgt in sich auch eine kosmische Dimension, die in der Ikonographie der severischen Kaiserfamilie eine bedeutende Rolle spielte²¹³. Hiermit wurde ebenfalls zum Ausdruck gebracht, dass das Kaiserpaar und die präsumptiven Nachfolger die Ewigkeit der Herrschaft und des Reiches garantieren²¹⁴.

Die Kaiserin Julia Domna wurde nicht nur mit beiden Söhnen gemeinsam auf einer Münze dargestellt, sondern auch mit nur jeweils einem der Nachkommen. Ein Denar aus Rom²¹⁵ zeigt wiederum auf der Vorderseite die Büste der Kaiserin nach rechts, auf der Rückseite die Büste des Caracalla mit Lorbeerkranz nach rechts²¹⁶. Identische Münzen, wenn auch in geringerer Zahl, wurden für Julia Domna und Geta geprägt, der auf der Rückseite ohne Lorbeerkranz als Caesar erscheint²¹⁷. Auf diese Weise wurde Julia Domna als Mutter der Nachfolger gepriesen. Dies verdeutlichen auch Münzen²¹⁸, die sie auf der Vorderseite als Augusta wiedergeben, während auf der Rückseite eine von Löwen gezogene Quadriga mit der darauf thronenden Cybele dargestellt ist; die Umschrift lautet: MATER AVGG.

Auch die provinzialrömischen Münzprägstätten, vor allem Alexandria, stellen Julia Domna als Mutter der präsumptiven Nachfolger vor. Eine Tetradrachme für Julia Domna²¹⁹ zeigt auf der Vorderseite die Schulterbüste der Kaiserin Julia Domna im Profil nach rechts. Die Rückseite zeigt die drapierten Büsten der Brüder Geta und Caracalla antithetisch. Beide Brüder sind mit Lorbeerkränzen ausgestattet. Die griechischen Zahlen geben eine genaue Datierung an, so dass die Rückseite zwar

²¹³ M. Bergmann, Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1998).

²¹⁴ M. Clauss, Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich (München/Leipzig 2001) 256-260.

²¹⁵ RIC 542; Umschrift: VS: IVLI[A] AVGVSTA; RV: ANTONINVS PIVS AVG.

²¹⁶ Vgl. dazu auch RIC 543 (Aureus), RIC 544 (Denar)

²¹⁷ z.B. RIC 571 (Denar), Umschrift: VS: IVLIA AVGVSTA; RS: P SEPT GETA CAES PONT.

²¹⁸ RIC 562 (Aureus) und RIC 879 (Dupondius).

²¹⁹ Alexandria, 200-201 n. Chr., Billon, 12,10 g, Dm 23 mm, AO: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinet, Acc. 1893/37, Inv. 18205907, Umschrift: VS: IOYΘIAN ΘOMNA CEB [...]CTPA, RS: Λ Θ; Literatur: R.S. Poole, A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Catalogue of the Coins of Alexandria and the Nomes (London 1964) Nr. 1472.

beide Söhne des Kaiserpaars im Jahr 200/201 zeigt, aber nicht den eigentlich damals gültigen Status wiedergibt, denn zum Zeitpunkt dieser Münzmission war nur Caracalla zum Augustus erhoben, Geta bekleidete noch den Rang eines Caesar. Da die Reichsprägung ihn vor seiner Erhebung zum Augustus ausschließlich barhäuptig darstellt und ihn somit von seinem ranghöheren, älteren Bruder unterscheidet, hat sich wohl die alexandrinische Münze, die bis zur Münzreform des Diokletian eigenständige Münzmissionen herausgab, über diese Konvention hinweggesetzt.

Caracalla und seine Nachfolger setzten weiterhin die Ehefrauen und vereinzelt auch die Mütter auf die Münzbilder. In einem Fall wurde sogar die Großmutter durch Münzen geehrt, indem Julia Maesa, die Schwester der Julia Domna und Mutter der Julia Soemias und Julia Mamaea, von ihrem Enkel Severus Alexander zur Augusta erhoben und durch Münzen als Großmutter des Kaisers ausgezeichnet wurde. Die severische Kaiserfamilie stellte damit die Herrschaftslegitimation durch die weiblichen Mitglieder der Familie auf Münzen heraus; ähnliches wurde bereits bei den Kaisern der julisch-claudischen Kaiserfamilie beobachtet.

Auch die sog. Soldatenkaiser bemühen sich um die Gründung neuer Dynastien, scheiterten meist aber an Usurpationen, die ihre oft kurzen Regierungszeiten beendeten. Man weiß zwar nicht viel über die Frauen und Familien dieser ‚Soldatenkaiser‘, da die Historiographie hierzu nur verhältnismäßig knappe Informationen liefert, doch haben einige der Kaiser gerade für ihre Frauen Münzen prägen lassen²²⁰. Meist sind nur diese Münzen und Inschriften die einzige Quelle zu den Frauen dieser Kaiser. Belegt sind Münzen für folgende Kaiserinnen: Caecilia Paulina, die Gattin des Maximinus Thrax, Sabinia Tranquillina, die Gattin des Gordian III., Otacilia Severa, die Gattin des Philippus Arabs, Herennia Etruscilla, die Gattin des Decius, Afinia Baebiana, die Frau des Trebonianus Gallus, Cornelia Salonina, die Gattin des Gallienus und Ulpia Severina, die Gattin Aurelians²²¹. Nicht alle der Kaisergattinnen konnten die in sie gesetzte Erwartung erfüllen, einen Nachfolger zu gebären. Otacilia Severa hatte Philippus Arabs bereits vor Regierungsantritt einen Sohn, Philippus den Jüngeren, geboren, der 244 zum Caesar und 247 zum Augustus erhoben wurde. Für seine gesamte Familie ließ

²²⁰ Zu den Frauen der Soldatenkaiser siehe: B. Klein: Tranquillina, Otacilia, Etruscilla, Salonina: vier Kaiserinnen des 3. Jahrhunderts n. Chr. Dissertation, Saarbrücken 1998.

²²¹ Vgl. dazu B. Bleckmann, Die severische Familie und die Soldatenkaiser, in: Temporini-Gräfin Vitzthum a.O. (Anm. 13) 265-340, bes. 298-317.

Philippus Arabs dann auch Münzen prägen, um seine Dynastie zu präsentieren. Auch Otacilia wurde als pflichtbewusste Ehefrau und Mutter mit einer vielfältigen Reichsprägung geehrt. Decius, der Nachfolger des Philippus Arabs, folgte dem Vorbild seines Vorgängers in der Dynastiepropaganda und ließ teilweise exakt identische Münzbilder für sich, seine Gattin Herennia Etruscilla und die beiden Söhne Herennius Etruscus und Hostilianus Perperna prägen. Auch Salonina, die Gattin des Gallienus und Mutter zweier Söhne, Valerianus des Jüngeren und Saloninus, wurde als Garantin der Dynastie mit Münzen geehrt. Gerade in den Provinzen, so in Perge und Panemoteichos in Pisidien, wurde sie gemeinsam mit ihren Söhnen auf Münzen dargestellt²²². Keinem der Kaiser gelang es jedoch, eine stabile Dynastie einzurichten.

Die Tetrarchen klammerten dagegen das Thema der Familie komplett aus, bevor Konstantin die Darstellung seiner Familie auch im Münzbild wieder verstärkt aufnahm. Nur Galerius ließ für seine Gattin Galeria Valeria²²³ eine Münzserie prägen. Die Vorderseite eines Follis zeigt die drapierte Brustbüste der Galeria nach rechts. Um den Hals trägt sie eine Kette, ihr Haar ist zum Scheitelzopf frisiert, der über der Stirn aufliegt. Im Haar trägt sie ein Diadem. Die Büste ist auf einer Mondsichel dargestellt. Die Rückseite zeigt die frontal und aufrecht stehende Figur der Venus, die den Kopf zum linken Bildrand wendet. Mit ihrer Linken hebt sie ihr Gewand über dem Kopf an, in der erhobenen Rechten hält sie einen Apfel. Im linken Feld erscheint ein kleiner Halbmond, im rechten Feld der Buchstabe „A“.

Die Tochter des Kaisers Diokletian wurde 293 n. Chr. mit Galerius verheiratet. Wahrscheinlich wurde sie bereits 308 in den Rang einer Augusta erhoben, auch dies eine Ehrung, die den übrigen Frauen der Tetrarchen zunächst nicht zuerkannt wurde. Das Diadem ist jedoch nicht als Insignie dieses Ranges zu verstehen, der nur ein Ehrentitel war und keine Befugnisse oder Vorrechte beinhaltete. Auf den Münzen wird ihre Physiognomie keineswegs realistisch wiedergegeben, sondern dem offiziellen Porträt der Tetrarchen angeglichen. So ist ihr Kopf nahezu quadratisch und blockhaft gestaltet. Die Mondsichel greift die bekannte kosmische Ikonographie des 2. und 3. Jahrhunderts wieder auf, die z.B. für Julia Domna, Otacilia Severa und

²²² Siehe hierzu Bleckmann a.O. (Anm. 221) 311.

²²³ Alexandria, 308-310 n. Chr.; Bronze, 5,78 g; AO: Wien, KHM, Münzkabinett, Inv. 56.041; Umschrift: VS: GAL VALERIA AVG. RS: VENERI - VICTRICI // ALE; Literatur: RIC VI, 679, Nr. 110; G. Dembski, Non olet. Das Geld der Römer. Ausstellungskatalog Wien (Wien 2000) 67, Nr. 295, Taf. 16.

Herennia Etruscilla bereits in dieser Weise gewählt worden war²²⁴. Auch die Reversdarstellung der Venus Victrix im Typ der Venus Louvre-Neapel stellt einen Rückgriff auf Münzbilder des 3. Jahrhunderts dar.

Die Münzen für Galeria Valeria stellen also insofern ein Novum dar, als erstmals in diesem, Frauen eigentlich entbehrenden Herrschaftssystem der Tetrarchen für eine Tochter und Ehefrau Münzen geprägt wurden, allerdings nur in der östlichen Reichshälfte, im Machtbezirk des Galerius; seine Amtskollegen gaben offenbar keine Münzen dieser Art heraus. In Analogie zur Ehrung seiner Gattin ist auch darauf hinzuweisen, dass Galerius seinen Altersruhesitz, den er in seiner Heimatprovinz *Dacia Ripensis*, in Gamzigrad²²⁵, errichten ließ, nach seiner Mutter Romula benannte²²⁶. Dort in *Felix Romuliana* ließ er seine Mutter beisetzen und plante dort auch sein eigenes Grab. Allerdings ist es nötig, darauf hinzuweisen, dass dieser Alterssitz keine offizielle Kaiserresidenz und Regierungssitz war. In dieser quasiprivaten Umgebung war es Galerius möglich, seine Mutter zu ehren und herauszustellen²²⁷. Münzen ließ er für sie jedoch nicht prägen. Literarisch ist Romula zwar bei Laktanz²²⁸ und Aurelius Victor²²⁹ überliefert, doch geben diese Quellen kaum weitere Informationen. Auch über die Gattin des Galerius ist sonst wenig bekannt. Galeria musste nach dem Tod des Galerius 311 gemeinsam mit ihrer Mutter Prisca vor Licinius fliehen, fand bis 313 bei Maximinus Daia Zuflucht und wurde nach dessen Tod Ende 314 von Licinius hingerichtet. Zur Wertschätzung der Frauen

²²⁴ Zu den Kaiserinnen des 3. Jahrhunderts: B. Klein, Römische Kaiserinnen im 3. Jahrhundert: Furia Sabinia Tranquillina und Marcia Otacilia Severa – Ihr Beitrag zur Herrschaftsstabilisierung des Kaisers, in: Kunst – Riemer a.O. (Anm. 22) 87-96; zum Bild der Galeria Valeria im Rückgriff auf das 3. Jahrhundert: K. Schade, Die bildliche Repräsentation der römischen Kaiserin zwischen Prinzipat und Byzanz, in: Kunst – Riemer a.O. (Anm. 22) 41-56, bes. 43.

²²⁵ Im Tal des Timok bei der Provinzhauptstadt Zaječar, Ostserbien, ungefähr 100 km nördlich von Nis, dem antiken Naissus, dem Geburtsort Kaiser Konstantins, gelegen.

²²⁶ Im Jahr 1984 wurde dort eine Archivolte mit der Inschrift Felix Romuliana gefunden, die den Namen des Ortes überliefert. Hier wurde eine ältere Anlage modifiziert und von einer Mauer mit 20 vorspringenden Türmen umgeben. Zu der Villa gehören mit Mosaiken ausgestattete Räume, eine Thermenanlage, zwei Tempelbauten und weitere Gebäude. Ca. 1 km östlich des Palastes wurden auf dem Hügel Magura zwei Mausoleen mit Tumuli entdeckt, die als Gräber des Galerius und seiner Mutter Romula gedeutet werden. Einen ähnlichen Wohnsitz scheint es auch für die Mutter des Maximinus Daia gegeben zu haben. 42 km von Gamzigrad liegt Šarkamen. Ähnlich wie in Gamzigrad gab es hier ebenfalls eine befestigte Villa mit Grabanlage. Siehe Hierzu: W. Kuhoff, Zwei Altersresidenzen römischer Kaiser: Aspalathos und Romuliana, in: Humanitas - Beiträge zur antiken Kulturgeschichte. Festschrift für Gunther Gottlieb zum 65. Geburtstag (München 2001) 149-189; M. Tomovič, Vrelo Šarkamen. Carska palata. Zlatni nakit iz mauzoleja u Šarkamenu (Belgrad 1997).

²²⁷ Zu Gamzigrad/Felix Romuliana: F. Kolb, Herrscherideologie in der Spätantike (Berlin 2001) 186-191; Kuhoff a.O. (Anm. 226); D. Srejić (Hrsg.) Gamzigrad. An Imperial Palace of the Late Classical Times (Belgrad 1983); D. Srejić - C.Vasić, Imperial Mausolea and Consecration Memorials in Felix Romuliana. Gamzigrad, East Serbia (Belgrad 1994); M. Zivić, Felix Romuliana. 50 Years of Solving (Zaječar 2003); dies., Romuliana. Galerius's Royal Palace (Belgrad 2003).

²²⁸ Lact. mort. pers. 9.

²²⁹ epit. 11,17.

schreibt M. Clauss: „Wie wenig die Frauen damals als Person zählten, wie gering der Respekt selbst gegenüber einer Kaiserin war, enthüllte sich stets dann, wenn solche Frauen auf sich selbst angewiesen waren.“²³⁰

Erst Konstantin nahm die Münzprägung bewusst als Mittel der dynastischen Repräsentation wieder auf. Er ließ nicht nur für seine Söhne Münzen prägen, sondern auch für die Frauen seiner Familie. Zwei Beispiele sollen hier die Präsentation der Söhne und Nachfolger veranschaulichen:

Ein Doppelsolidus des Konstantin²³¹ zeigt auf der Vorderseite die Schulterbüste des Konstantin im Profil nach rechts mit Strahlenkrone. Auf der Rückseite sind die antithetisch positionierten Caesares Crispus und Konstantin II. als Schulterbüsten im Profil mit Adlerzepter und Globus dargestellt. Beide tragen die *trabea* und einen Lorbeerkranz. Konstantin erhob 317 n. Chr. seinen ältesten Sohn Crispus, das Kind seiner Konkubine Minervina, und den ältesten Sohn der Fausta, Konstantin II., zu gleichberechtigten Caesares, wobei wohl dem älteren (illegitimen) Sohn aufgrund seines höheren Alters ein Vorrang zukam. Daher ist er etwas größer dargestellt. Adlerzepter, Globus und *trabea* zeichnen beide als Konsuln aus. Ein eineinhalbfacher Solidus des Konstantin²³² zeigt auf der Vorderseite die drapierte und gepanzerte Brustbüste des Konstantin im Profil nach links. Auf dem Kopf trägt er einen Strahlenkranz, in der linken Hand einen Globus, die Rechte ist erhoben. Die Rückseite bildet die antithetisch zur Mitte gewandten Brustbüsten der Caesares Konstantin II. und Constantius II. im Profil ab. Beide sind mit der konsularischen *trabea* bekleidet, auf dem Kopf tragen sie einen Lorbeerkranz und halten jeweils ein Zepter mit Adler. Nach der Hinrichtung des Crispus (326) waren die beiden Brüder Konstantin II. (seit 317) und Constantius II. (seit 324) die alleinigen Caesares im römischen Reich. Der jüngere Bruder Constantius wurde erst 333 zum Caesar erhoben. Der ältere Bruder Konstantin II. als dienstältester Caesar erscheint auf der Münze wiederum etwas größer und am linken Bildrand, der jüngere Bruder, der erst seit zwei Jahren den Rang eines Caesars bekleidete, nimmt den Platz am rechten Bildrand ein.

²³⁰ Clauss in: Temporini-Gräfin Vitzthum a. O. (Anm. 13) 342-343.

²³¹ Antiochia, Ende 324 n. Chr.; Gold, 8,85 g, Dm 24,6 mm; AO: Belgrad, Nationalmuseum, Inv. RCW 6865; Umschrift: VS: DN CONSTANTINVS MAX AVG; RS: CRISPVS ET CONSTANTINVS NOBB CAESS COSS II // SMAN; Literatur: RIC VII (Antiochia), 682, Nr. 37; A. Donati – G. Gentili (Hrsg.), Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra occidente e oriente. Ausstellungskatalog Rimini (Mailand 2005) 220, Nr. 22.

²³² Antiochia, 326 n. Chr.; Gold, 6,47 g; Umschrift: VS: D N CONSTANTINVS MAX AVG; RS: CONSTANTINVS ET CONSTANTIVS NOBB CAESS; Literatur: RIC VII (Antiochia), 689, Nr. 70.

Auch für seine Gattin Fausta ließ Konstantin Münzen emittieren. So zeigt ein Follis für Fausta²³³ auf dem Avers die drapierte Brustbüste der Fausta nach rechts. Ihr onduliertes, in der Mitte gescheiteltes Haar ist im Nacken zu einem Knoten zusammengefasst. Sie trägt eine Perlenkette um den Hals. Der Revers zeigt eine weibliche Gestalt aufrecht stehend. Sie ist nahezu frontal ausgerichtet, wendet den Kopf zum linken Bildrand, befindet sich auch in einer Schrittstellung nach links. In ihren Armen hält sie zwei kleine, unbekleidete Kinder, die die Arme zur Brust der Frau richten. Die Umschrift benennt die Gestalt als *spes*. Die Personifikation der Hoffnung auf dem Revers einer Münze für Fausta weist darauf hin, dass die Geburt der legitimen Kinder des kaiserlichen Paares den Fortbestand der konstantinischen Herrschaft sichert und Fausta damit die Hoffnung des Reiches auf Fortdauer und Ruhe symbolisiert. Diese Münzen wurden in allen Münzprägestätten geprägt. Es ist eine zweite Umschrift mit gleichem Reversbild überliefert, die statt *spes* die Personifikation *salus*²³⁴ nennt.

Weitergeführt wurde dieses Programm auf einem sehr seltenen, in Trier geprägten Doppelsolidus für Flavia Maxima Fausta²³⁵. Die Vorderseite zeigt die drapierte Büste

²³³ Siscia, 326 n.Chr.; Bronze, 3,09 g, Dm 19 mm; FO: Kunsthandel; AO: Privatbesitz; Umschrift: VS: FLAV MAX - FAVSTA AVG; RS: SPES REIP-VBLICAE // Punkt ΔSIS Punkt; Literatur: RIC VII (Siscia), 450, Nr. 205

²³⁴ Zu *salus* siehe: L. Winkler, *Salus – vom Staatskult zur politischen Idee: eine archäologische Untersuchung*, Archäologie und Geschichte 4 (Heidelberg 1995).

²³⁵ Trier, 324-325 n. Chr.; Gold, 8,91 g, Dm 25 mm; FO: 1872 in Athen gefunden und in der Pariser Münzenhandlung Rollin durch I. Biedermann (Wien) im Oktober 1872 erworben; AO: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinet, Acc. 1879/393; Umschrift: VS: FLAVIA MAXIMA FAVSTA AVGVSTA; RS: PIET-AS AVGVSTAE // PTR. Literatur: RIC VII (Trier), 204, Nr. 445 (dieses Stück); F. Trau, *Römische Inedita*, Numismatische Zeitschrift 5, 1873, 48 bei Nr. 11 Anm. 2; H. Dressel, *Die römischen Medaillone des Münzkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin* (Dublin 1972) 338-340 Nr. 210; L. Reboudo, *Fausta, Pietas e la Virgo Lactans. Migrazione di un motivo*, in: A. Marcone (Hrsg.), *Società e cultura in età tardoantica. Atti dell'incontro di studi Udine 29-30 maggio 2003*, SUSMA 1 (Florenz 2004) 181-209; B. Weisser in: Demandt - Engemann 2007, Kat. I9.16; Schmidt-Dick a.O. (Anm. 45) 44-46 (*Fecunditas* in antoninischer und severischer Zeit); C.-E. Centlivres Chalet, M. Bähler Baudois, *Les femmes sur les monnaies impériales romaines. Quelles influences à l'origine de la monnaie de Fausta trônante?*, in: R. Frei-Stolba u.a. (Hrsg.), *Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique. Actes du Diplôme d'Etudes Avancées, Université de Lausanne et Neuchâtel*. Echo 2 (Bern 2000-2002) 269-279; R. Guerrini, *Allattamento filiale e pietas erga parentes in Valerio Massimo: dall'immagine al tesoro*, in: R. Raffaelli - R.M. Danese - S. Panciotti (Hrsg.), *Pietas e allattamento filiale. La vicenda l'exemplum l'iconografia*. Colloquio di Urbino, 2-3 maggio 1996. Letteratura e antropologia 7 (Urbino 1997) 15-37. - Zur Isis Lactans: V. Tran Tam Tinh - Y. Labrecque, *Isis Lactans. Corpus Des Monuments Greco-Romains D'Isis Allaitant Harpocrate*. EPRO 37 (Leiden 1973); L. Langener, *Isis Lactans – Maria Lactans. Untersuchungen zur koptischen Ikonographie* (Altenberge 1996); G. Grimm, *Heroen, Götter, Scharlatane. Heilserwartungen und Heilsbringer der Antike* (Mainz 2008) 85-86; für einige Beispiele zur Ikonographie der Isis Lactans siehe: H. Beck - P. C. Bol (Hrsg.), *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellungskatalog Frankfurt* (Frankfurt 1984) 512-515, Kat.-Nr. 119, 120, 121. Zur Ikonographie der stillenden Muttergottheit in orientalischen Kulturen vgl. goldene Nadel mit figürlichem Aufsatz einer stillenden Göttin aus dem Grabfund einer Frau aus Haftashan, Iran, 150-100 v. Chr. in: Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Inv. 1986.36-43, vgl. hierzu: G. Platz-Horster, *Altes Museum. Antiker Goldschmuck. Eine Auswahl der ausgestellten Werke* (Mainz 2001) 82-84, Nr. 49. – Neben dem Berliner Exemplar gibt es ein weiteres Stück in Wien.

der Fausta nach rechts. Das in der Mitte gescheitelte Haar liegt in Wellen am Kopf und ist im Nacken zu einem Knoten zusammengenommen. Sie trägt eine Halskette aus Perlen. Die Rückseite zeigt die frontal thronende, nimbierte Kaiserin, deren Thronessel auf einem girlandenverzierten Podest steht. Auf dem Schoß hält sie ein kleines, nacktes Kind. Der Kopf des Kindes befindet sich auf der Höhe der Brust der Kaiserin. Rechts und links des Thrones erscheinen zwei weibliche Personifikationen, die in Frontalansicht dargestellt sind, die Köpfe zur Mitte wenden und je einen Arm akklamierend erheben. Die Personifikation am linken Bildrand hält einen *caduceus* im Arm. In der vorderen Bildebene sind rechts und links je zwei kleine, nackte Genien dargestellt, die Kränze herbeitragen. Die Umschrift *PIETAS AVGVSTAE* weist darauf hin, dass hier die Kaiserin in ihrer wichtigsten Rolle erscheint, die der Ehefrau und Mutter, als Garantin der Dynastie. Sie sichert den Fortbestand der Herrschaft der Kaiserfamilie und wird als *pietas* dargestellt, die sie durch ihre Pflichterfüllung ihrem Gatten und dem Staat erweist²³⁶. Dieses Motiv ist auf weiteren Münzen für Fausta geradezu als Topos verwendet worden, wenn auch in weniger elaborierter Form als in der hier besprochenen Goldmünze. Fausta, seit 307 Gattin des Konstantin, stellte durch die Geburt der fünf gemeinsamen Kinder die Thronfolge sicher. Im Jahr 324 oder 325 wurden sie und ihre Schwiegermutter Helena zu Augustae erhoben, nachdem Konstantin am 18. September 324 seinen Konkurrenten Licinius bei Chrysopolis besiegt hatte. Am 8. November 324 erhob er auch seinen Sohn Constantius II. zum Caesar, vielleicht schon am selben Tag auch die beiden kaiserlichen Damen zu Augustae, wenn dies nicht erst, wie bereits gesagt – im folgenden Jahr 325 erfolgte. Die nun infolge dieser Maßnahme für die Augustae geprägten Münzen zeigen auf den Reversen Personifikationen, die die Bedeutung der Frauen für das Kaiserhaus betonen und erläutern. Fausta erscheint folglich als *pietas*, so wie es der in Trier geprägte Solidus belegt. Ihre Mutterrolle spielt hierbei eine bedeutende Rolle. Indiz hierfür ist die im kaiserlichen Bereich gänzlich unübliche, wenn nicht gar unbekannte Ikonographie als *mater lactans*²³⁷. B. Weiser

²³⁶ L. Rebaudo, Fausta, Pietas e la Virgo Lactans. Migrazione di un motivo, in: A. Marcone (Hrsg.), Società e cultura in età tardoantica. Atti dell'incontro di studi Udine 29-30 maggio 2003, SUSMA 1 (2004): „Fausta sta allattando. Una situazione rarissima, se non unica, per una dama di rango imperiale in un'immagine ufficiale, ma giustificata qui dal fatto che ella è in veste di Pietas. Quella che noi vediamo non è veramente l'imperatrice ma la sua virtù familiare personificata: Pietas erga liberos. Essa è garanzia di concordia e continuità all'interno della famiglia regnante, ribadita d'altra parte anche da un multiplo di Constantino in cui è celebrata la pietas dell'imperatore (PIETAS AVGVSTI).“ 185

²³⁷ L. Rebaudo a. O. (Anm. 236) 193; Aus der römischen Kunst sind wenige Beispiele für stillende Frauen überliefert, das Thema ist aber nicht völlig unbekannt. Beispielfhaft sollen hier zwei Sarkophagreliefs genannt werden, die stillende Mütter zeigen. Kindersarkophag in Rom, Villa Doria

meint dazu: „Die Ikonographie der säugenden Mutter erinnert an Darstellungen der Isis mit dem Horusknaben. Möglicherweise war diese Assoziation gewollt. Die Kombination mit Fecunditas und die Ausführlichkeit von Darstellung und Legende finden Vorbilder in antoninischer und severischer Zeit, in der ebenfalls Herrschaftskontinuität als hoher Wert propagiert wurde.“²³⁸ Die Darstellung der stillenden Frauen ist in der römischen Kunst eher unüblich, jedoch nicht unbekannt. Im östlichen Mittelmeergebiet wurden Muttergottheiten stillend dargestellt, aber auch in der griechisch-römischen Welt fand diese Ikonographie Einzug. Sowohl Muttergottheiten, als auch Ammen²³⁹ und Mütter²⁴⁰ konnten so ins Bild gesetzt werden.

Auch die gemeinsame Darstellung von Fausta und Crispus scheint kein Problem gewesen zu sein, denn auch das in Trier geprägte Goldmultiplum der Jahre 321 oder 324 für Crispus²⁴¹ zeigt auf dem Revers unter der einmaligen Umschrift FELIX PROGENIES CONSTANTINI AVG die Kaiserin Fausta, die zwischen ihrem Sohn Konstantin II. und Crispus steht. Die sich in der Geste der *concordia* die Hände reichenden Halbbrüder waren – wie bereits dargestellt – in diesen Jahren gemeinsam *consules*. Fausta legt beiden je eine Hand auf die Schulter. Crispus, der Ältere, erscheint größer als sein Bruder und zur Rechten der Kaiserin, also auf dem Ehrenplatz am linken Bildrand. Hier wurde also der protokollarisch korrekte Weg gewählt, die „glückliche Nachkommenschaft des Kaisers Konstantin“ zu dokumentieren. So wurden auch seit 317 n. Chr. in Trier, der konstantinischen Kaiserresidenz, Münzen sowohl für Crispus als auch Konstantin II. geprägt, die sie als präsumptive Nachfolger mit der Revers-Umschrift SECVRITAS zeigen²⁴². So wie für Fausta Münzen mit der Umschrift SALVS REI PVBLICAE geprägt wurden, da die Kinder als Rettung und Hoffnung des Reiches galten, wurden auch die beiden

Pamphilj (Literatur: S. Dimas, Untersuchungen zur Themenwahl und Bildgestaltung auf römischen Kindersarkophagen (Münster 1998) 303, Nr. 394 mit älterer Literatur) und Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 319 (Dimas a.O. 301, Nr. 386).

²³⁸ B. Weisser in: Demandt - Engemann 2007, Kat. I9.16.

²³⁹ Grabstein des späten 3. Jahrhunderts n. Chr. im Römisch-Germanischen Museum, Köln, Inv.-Nr. 74414: Die Schmalseiten zeigen die namentlich erwähnte (SEVERINA NVTRIX) Amme des verstorbenen Jungen: Die linke Schmalseite zeigt die Amme, die das Wickelkind in einer Korbwiege bettet, das rechte Schmalseitenrelief zeigt die Amme, die das Kind säugt. J. Bracker, ANRW II.4, 1975, 780-781, Taf. 6,2-4; M. Corbier, La Petite Enfance à Rome, AnnESC 1999, 1275-1276; F. Mühlberg, Ein spätantiker Grabstein, Kunst in Köln 1, 1966, 6; Dazu befindet sich in Vorbereitung ein Beitrag von: U. Rothe, Der Grabstein der Severina Nutrix aus Köln: eine neue Deutung.

²⁴⁰ Vgl. Sarkophage, z.B.: G. Koch – H. Sichtermann, Römische Sarkophage. HdArch (München 1982) Nr. 114.

²⁴¹ RIC VII (Trier), 203, Nr. 443.

²⁴² Crispus: RIC VII (Trier), 178, Nr. 184; Konstantin II.: RIC VII (Trier), 186, Nr. 248.

Caesares als Garanten für die Sicherheit und den Fortbestand des Reiches bezeichnet.

Besonders bemerkenswert ist allerdings die Münzprägung des Konstantin für seine Mutter Helena. Ein Follis für Helena Augusta²⁴³ zeigt auf der Vorderseite die drapierte Brustbüste der Helena nach rechts. Ihr Haar ist zu einem Scheitelzopf frisiert, der bis auf die Stirn gezogen ist. Im Haar trägt sie ein Band, das mit Edelsteinen besetzt ist. Die Rückseite zeigt eine aufrecht stehende, frontal ausgerichtete Frau, der Kopf ist nach links gewandt. Sie ist bekleidet mit *tunica* und Mantel, der über den Hinterkopf gezogen ist. In ihrer rechten Hand hält sie einen Zweig. Die Umschrift benennt sie als *securitas*. Helena wurde also ebenfalls mit einer der im kaiserlichen Bereich üblichen Personifikationen dargestellt, um ihre Rolle bei Hofe zu unterstreichen. Seit dem Aufstieg Konstantins zur kaiserlichen Macht scheint auch die ehemalige Konkubine des Constantius Chlorus zu neuer Ehrung und Wertschätzung gekommen zu sein und nahm in Inschriften, aber auch in bildlichen Zeugnissen die Rolle der Stammutter der Kaiserfamilie ein. Damit ist auch erklärt, wieso sie mit der Personifikation *securitas* verbunden wurde. Spätestens mit der Erhebung in den Rang einer Augusta 324/325 n. Chr. und seitdem sie den Namen Flavia Helena Augusta trug, war ihre zunächst ungeklärte Position in der Familie legitimiert. Ob das edelsteinbesetzte Band in ihrem Haar als Diadem zu deuten ist, muss fraglich bleiben. Die Bezeichnung als Diadem ist zudem mit Vorsicht zu verwenden, da hiermit eine Herrschaftsinsignie benannt wird. Den Kaiserinnen standen solche Insignien nicht zu, da der Rang einer Augusta nur eine Ehrung bedeutete, die nicht mit politischer Macht verbunden war.

Auch Maxentius versuchte durch Münzmissionen seine Familie als neue Dynastie vorzustellen. So wurde nicht nur sein Sohn Romulus erst zum Nachfolger aufgebaut und dann mit allen Ehren nach seinem frühen Tod divinisiert, sondern Maxentius unternahm auch eine Instrumentalisierung aller ‚Vorgänger‘, indem er auf Münzen die AETERNAE MEMORIAE²⁴⁴ für seinen Vater Maximian, seinen Schwiegervater Galerius und seinen Schwager Constantius Chlorus feiern ließ. Dies ist umso erstaunlicher, da er mit beiden Letztgenannten zu deren Lebzeiten verfeindet war.

²⁴³ Trier, 327-329 n. Chr.; Bronze; FO: Kunsthandel; AO: Privatbesitz; Umschrift: VS: FL HELENA – AVGVSTA; RS: SECVRITAS - REIPVBLICE // STRE; Literatur: RIC VII (Trier), 213, Nr. 515 var. (327-329 n. Chr.).

²⁴⁴ RIC VI (Ostia), 404, Nr. 24-33; RIC VI (Rom), 382, Nr. 243-256; E.A. Dunser, The AETERNAE MEMORIAE Coinage of Maxentius, in: L. Haselberger – J. Humphrey (Hrsgg.), *Imaging Rome. Documentation – Visualization – Imagination*. JRA Suppl. 61 (2006) .

Die *Divi* eigneten sich jedoch, um eine eigene göttliche Dynastie zu begründen und dem Konkurrenten Konstantin entgegenzutreten²⁴⁵.

Auch Konstantins Kollege und späterer Rivale Licinius ließ im Ostteil des Reiches Münzen für seine Familie prägen. So zeigt ein Medaillon eine einzigartige Darstellungsform von Kaiser und präsumptivem Nachfolger. Frontal angeordnete Doppelbüsten sind nämlich nur für Licinius und Licinius Licinianus bekannt²⁴⁶. Das Medaillon, 320 n. Chr. in Nicomedia geprägt, zeigt Licinius und seinen Sohn als frontal ausgerichtete Brustbilder mit *paludament* und Nimbus; die Umschrift lautet DDNN LICINIVS PF AVG ET LICINIVS CAESAR. Die Rückseite zeigt den thronenden Jupiter mit Victoria, Zepter und Adler und der Umschrift IOVI CONSERVATORI LICINIORVM AVG ET CAES. Licinius I. ist am linken Bildrand positioniert, überschneidet seinen neben ihm stehenden, wesentlich kleineren Sohn mit der Schulter.

Konstantin ließ nach dem Sieg über Licinius dessen Ehefrau, seine Halbschwester Constantia, an seinen Hof zurückkehren und prägte für sie als SOROR AVGVSTI eine Münzserie.

Die Söhne Konstantins ließen darüber hinaus aber auch posthume Münzen für die Gattin ihres Großvaters Constantius Chlorus, Theodora, prägen, also für die Frau, die die Mutter Konstantins, Helena, von der Seite des Vaters verdrängt hatte. Ein Follis für Theodora²⁴⁷ zeigt auf der Vorderseite die drapierte Brustbüste der Theodora im Profil nach rechts. Ihr Haar ist als Scheitelzopf frisiert und sie trägt eine Art breites Diadem. Die Rückseite zeigt eine aufrecht stehende, frontal ausgerichtete Frau, die mit einem langen Gewand bekleidet ist und ein kleines Kind im Arm hält. Die Umschrift benennt sie eindeutig als *pietas*. Flavia Maxima Theodora, die Stieftochter des Augustus Maximianus, heiratete 289 n. Chr. Constantius I., der sich hierfür von

²⁴⁵ H. Leppin - H. Ziemssen, Maxentius. Der letzte Kaiser in Rom (Mainz 2007) 118. Vgl. auch A. Scheithauer, Kaiserliche Bautätigkeit in Rom: das Echo in der antiken Literatur. HABES 32 (Stuttgart 2000) 219-220.

²⁴⁶ RIC VII (Nicomedia), 605, Nr. 37. Medaillon (4 Aurei), Nicomedia, 320, 21.06 g. Paris, Bib. Nat., Cabinet des Medailles, Beistegui 232. Literatur: P. Bastien, Coins with a double Effigy issued by Licinius at Nicomedia and Antioch, The Numismatic Chronicle NS 13, 1973, 87-97.

²⁴⁷ Trier, 337 bis ca. 340 n. Chr., Bronze, 1,36 g, Dm 14 mm, AO: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinet, Acc. 1898/552, Umschrift: VS: FL MAX THEO-DORAE AVG; RS: PIETAS - ROMANA // TR Punkt ? [Das Offizinzeichen ist unleserlich.]; Literatur: RIC VIII (Trier), 143, Nr. 56 (Punkt) oder 144, Nr. 91 (Zweig); R. Calza IRI 2 (Rom 1972) Taf. 51, 157.

seiner Konkubine Helena trennte. Das Ehepaar hatte insgesamt sechs gemeinsame Kinder²⁴⁸. Diese Kinder bzw. die Söhne hätten in einer, in der Tetrarchie jedoch nicht vorgesehenen blutsdynastischen Thronfolge eindeutig den Vorrang vor ihrem älteren Halbbruder Konstantin gehabt, den sein Vater wohl nicht offiziell anerkannt hatte; wenigstens schweigen die Quellen hierzu. Nach dem Herrschaftsantritt Konstantins²⁴⁹, der auf den Tod des Constantius I. in York im Jahre 306 erfolgte und im Rahmen des tetrarchischen Systems als Usurpation zu bezeichnen ist, verschwanden Theodora und zunächst auch ihre Kinder von der Bildfläche. Helena, die Mutter des neuen Kaisers Konstantin, wurde nun wieder geehrt, wenn auch erst nachweisbar im 2. Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts. Für Theodora ließ Konstantin hingegen keine Münzen prägen, obwohl oder gerade weil sie in mehrfacher Hinsicht mit ihm verwandt war: Zunächst war sie seine Stiefmutter, dann aber auch seine Schwägerin, denn sie war die Stiefschwester der Fausta, der Gattin des Konstantin. Da sie als Stieftochter des einstigen Augustus Maximianus im Rang ungleich viel höher stand als seine eigene Mutter Helena, klammerte Konstantin Theodora aus seiner Familienpropaganda komplett aus. Erst seine Söhne ließen für ihre Tante und Stiefgroßmutter zwischen 337 und ca. 340 n. Chr. Münzen prägen. Zu diesem Zeitpunkt scheint Theodora aber bereits verstorben gewesen zu sein.

Die Gattinnen der Konstantin-Söhne tauchen in der Münzprägung nicht mehr auf. Erst für die Frauen des theodosianischen Kaiserhauses werden wieder regelmäßig Münzen geprägt, wobei hier keine Hinweise mehr auf die Familie zu finden sind. So werden die Geburten von Kindern oder die Präsentation der Nachfolger nicht mehr auf Münzen für die Gattinnen und Mütter gefeiert.

Fazit:

Eine römische Münzprägung mit familiärem Inhalt ist erst seit Augustus feststellbar, der jedoch sein Hauptaugenmerk auf die Präsentation der präsumptiven Nachfolger legte. Die Frauen tauchen äußerst selten auf; sie werden dann nur als

²⁴⁸ Zu den Kindern der Theodora: F. Chausson, *Une sœur de Constantin: Anastasia*, in: J.-M. Carrié - R. Lizzi Testa (Hrsg.), *Humana sapit – Mélanges en l'honneur de Lellia Craco Ruggini*. Bibliothèque d'Antiquité Tardive (Turnhout 2002) 131-155; ders., *Stemmata aurea. Revendications généalogiques et idéologie impériale au IV^e siècle*, Monographies du Centre d'Études Byzantines du Collège de France (Paris 2000).

²⁴⁹ Dazu vgl. z.B: H. Brandt, *Konstantin der Große. Der erste christliche Kaiser* (München 2006) 28-41; E. Herrmann-Otto, *Konstantin der Große* (Darmstadt 2007) 17-36.

Dynastiegarantinnen, als Bindeglied in der Kette der Familientradition dargestellt. Erst Caligula und Claudius führten eine ausführliche Münzprägung für die kaiserlichen Damen ein. Agrippina ist die erste Frau, die mit ihrem Sohn auf dem Münzavers erscheint. Eine umfangreiche Münzprägung, die die Familie zum Inhalt hat, ist unter Marc Aurel entstanden, der die Geburt seiner zahlreichen Kinder sowie die Fruchtbarkeit seiner Gattin durch Emissionen feiern ließ. Ein erstes wirkliches Familienbild auf einer Münze ließ erst Septimius Severus prägen; die Soldatenkaiser des 3. Jhs. folgten seinem Vorbild, auch wenn vollständige Familienbilder selten blieben. Konstantin ließ die Tradition der dynastischen Münzbilder nach der Tetrarchie wieder aufblühen.

An den Münzmissionen lassen sich also die Schwerpunkte kaiserlicher Legitimation ablesen. Die Gründung einer neuen Dynastie oder der Wandel des Nachfolgesystems wird dadurch deutlich, dass sich diese Situation im Münzbild in der Darstellung oder dem Fehlen der Familie widerspiegelt.

Auch die numismatischen Quellen zeigen deutlich die Bedeutungszunahme der engsten Familie mit der beginnenden Kaiserzeit. Die Ehefrauen wurden nun als Gebährerinnen der legitimen Nachfolger ins Bild gesetzt und fungierten dadurch als Garantinnen der Stabilität und Sicherheit des Imperiums. So wie die Ehe des Kaiserpaares einträchtig und fruchtbar verlaufen sollte, so sollte auch das gesamte Reich existieren. Zur Darstellung all dieser Aspekte eignet sich das Bild der engsten Familie.

3.2 Statuengruppen

Einen weiteren Komplex bildlicher Familiendarstellung stellen die Statuengruppen dar. Gerade hier ist die Beurteilung jedoch von größten Schwierigkeiten geprägt, da nur in seltenen Fällen eine geschlossene Gruppe von Statuen sicher nachweisbar erhalten ist.

Die Zeit der Republik kannte bis auf sehr wenige Ausnahmen keine öffentlich aufgestellten Statuen für Frauen²⁵⁰. Dies änderte sich erst zu Beginn des Prinzipats.

²⁵⁰ Eine Ausnahme stellt die nur literarisch überlieferte Statue für Cornelia Mater Gracchorum dar. Plut. G. Gracch. 4,3: ehernes Denkmal mit der Aufschrift: Cornelia, die Mutter der Gracchen. Plin. Nat. hist. 34,31. Der Marmorsockel mit Dübellöchern für eine Sitzstatue und mit Inschrift: OPVS TISICRATIS CORNELIA AFRICANI F(ilia) GRACCHORVM befindet sich heute im Konservatorenpalast, Inv. 179. Maße: H 0,83 cm; B 1,18 cm, T 1,37 m. Gefunden 1878 in der Porticus Octaviae. Helbig⁴ II (1966) Nr. 1679 (E. Meinhardt).

Augustus ließ erstmals Statuen für die Frauen seiner Familie auf öffentlichen Plätzen aufstellen. Auch wenn er bei der Aufstellung von Familiengruppen noch vorsichtig vorgehen musste, sind dennoch Statuenweihungen, die auch die Frauen und Kinder zeigen, für die julisch-claudische Familie in großer Zahl nachweisbar²⁵¹. Während Männer als Amtsträger ohne weiteres darstellbar waren, implizierte die Darstellung mit ihren Frauen dynastische Bestrebungen, vor allem im Bereich des Kaiserhauses. Mit der angestrebten Etablierung des Prinzipates änderte sich die Situation entscheidend²⁵². Erstmals befand sich in Rom eine Familie in der Lage, die angestrebte Nachfolgeregelung durch Mitglieder der eigenen Familie propagieren zu müssen und gleichzeitig als legitim erscheinen zu lassen. Als seine Nachfolger erkor nämlich Augustus junge männliche Mitglieder seiner *domus*, erst seinen Neffen Marcellus, dann die jungen Enkelsöhne, die der Öffentlichkeit in vielfacher Hinsicht präsentiert wurden. Statuengruppen im öffentlichen und kultischen Raum stellten die Prinzen wohl vor allem gemeinsam mit dem Kaiser und der Familie vor, wobei leider nur in seltenen Fällen der gesamte Aufstellungskontext bekannt ist²⁵³. „Die hohe Bedeutung der imperialen Jugend wird von Augustus zum einen mit der Kommissionierung zahlreicher Porträts von Caius und Lucius propagiert – auch eingebunden in Statuengruppen mit dynastischem Bildprogramm wie z.B. in der Basilika von Korinth.“²⁵⁴

Statuengruppen, die oftmals von Beamten und Würdenträgern, seltener vom Kaiser selbst an öffentlichen Plätzen aufgestellt wurden, zeigten die kaiserliche Familie. Je nach Aussageabsicht konnte das ‚Figurenpersonal‘ variieren²⁵⁵. Familiengruppen lassen sich jedoch in der Folge für nahezu alle kaiserlichen Familien nachweisen, wobei sie zu Beginn des 2. Jahrhunderts unter Traian und Hadrian seltener sind; zur Zeit der Antoninen wurde die umfangreiche Familie präsentiert. Die Severer beschränkten Familiengruppen meist auf den engen Kreis aus Septimius Severus,

²⁵¹ Siehe z.B.: Boschung a.O. (Anm. 40).

²⁵² B. Rawson, *The Iconography of Roman Childhood*, in: Rawson – Weaver a.O. (Anm. 9) 205-238, hier bes. 212: „Thus by the late Republic and the Augustan period an interest in private portraiture, groups, and children was developing in Roman art. Augustus, once he was free of more pressing concerns, capitalized on this (rather than initiated it) to promote new policies and his own family and dynastic plans.“

²⁵³ J. Pollini, *The Portraiture of Gaius and Lucius Caesar* (New York 1987); Fittschen-Zanker I; C. Saletti, *Il ciclo statuario della basilica di Velleia* (Mailand 1968); K.-P. Goethert, *Zur Einheitlichkeit der Statuengruppe aus der Basilika von Velleia*, RM 79, 1972, 235-247; K. Fittschen, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 18 (Mainz 1999); Boschung 2002 a.O.(Anm. 40).

²⁵⁴ Backe-Dahmen 2008 a.O. (Anm. 34) 43.

²⁵⁵ Siehe dazu Boschung 2002 (Anm. 40); Deppmeyer a.O. (Anm. 41).

Julia Domna und den Söhnen, also eine statuarische Form des Bildes der hier zu besprechenden Familienkonstellation. Im 3. Jahrhundert sind die statuarischen Bilder der Familien der Soldatenkaiser eher selten, aber die wenigen Beispiele zeigen, dass auch hier die Bestrebungen, eine neue Dynastie zu begründen, durch Statuenaufstellungen bekräftigt wurden²⁵⁶. Naturgemäß stellten die Tetrarchen ihre Familien nicht dar, erst Konstantin griff die statuarische Präsentation der Familie wieder auf.

Auch Statuengruppen nichtkaiserlicher Familien sind fassbar, wenn auch sehr viel seltener. Im öffentlichen Raum wurden Statuenweihungen zum Privileg der Kaiserfamilie und weniger ausgewählter Personen, die dem Kaiserhaus nahe standen. Ein bedeutendes Beispiel stellt das in antoninischer Zeit errichtete Nymphaeum des Herodes Atticus in Olympia am höchsten Punkt der Altis zwischen dem Heraion und den Schatzhäusern dar. Die zweigeschossige Exedra mit einem apsidialen Becken und einem weiteren, tiefer gelegenen vorgelagerten Becken wurde am östlichen und westlichen Ende jeweils von einem Monopteros begrenzt. Das Gebäude stiftete die Gattin des Herodes Atticus, Regilla, während ein Teil der Skulpturen, die die kaiserliche Familie zeigte, auf eine Stiftung des Herodes Atticus zurückgeht. Die Stadt Elis stiftete jedoch den größten Teil der Skulpturenausstattung, die die Familie des Herodes zeigten²⁵⁷.

Im privaten Raum, also v.a. in den Wohnhäusern und Grabanlagen, war es jedoch auch für Privatpersonen weiterhin möglich, Statuen der eigenen Familienangehörigen aufzustellen. In den meisten Fällen fehlen hierzu jedoch der Kontext sowie die vollständige Gruppe.

Insgesamt sind jedoch Statuengruppen schwer fassbar, folgen sie doch keinem einheitlichen Schema, was Personenauswahl, deren Darstellung und Aussageabsicht angeht.

²⁵⁶ vgl. dazu Deppmeyer a.O. (Anm. 41).

²⁵⁷ A. Mallwitz, Olympia und seine Bauten (München 1972) 149 ff.; R. Bol, Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus-Nymphäums, OF 15, 1984 (mit älterer Lit.).

3.3 Staatsreliefs

Eine speziell auf das Kaiserhaus und seine Mitglieder zugeschnittene Denkmälergattung sind die Staatsreliefs. Auch hier wurden seit der Zeit des Augustus immer wieder die Mitglieder des Kaiserhauses, auch Frauen und Kinder, in einem öffentlichen und meist ausgesprochen ideologischen Kontext gezeigt. Hier soll nun nur ein kurzer Überblick über die überlieferten Denkmäler erfolgen.

Ein zentrales Objekt ist hierbei die Ara Pacis Augustae, die auf den Süd- und Nordfriesen der Umfassungsmauer des Temenos die Mitglieder der *domus augusta* in einem Festumzug darstellt²⁵⁸. Der Senat beschloss die Errichtung des Altares für die *pax augusta* im Jahre 13 v. Chr. nach der Rückkehr des Augustus aus Gallien; eingeweiht wurde die Ara Pacis wohl am Geburtstag der Livia am 30. Januar 9 v. Chr.²⁵⁹. Die Prozession auf der Nord- und Südwand des Altares wird auf beiden Seiten angeführt von Priestern. Die zentrale Gestalt der gesamten Darstellung ist jedoch Augustus, der in priesterlicher Tracht an der Spitze der Prozession auf dem Südfries erscheint. Neben Augustus sind Mitglieder der *domus* des Prinzepts, nicht nur die Männer, sondern auch die Frauen und Kinder dargestellt. In der Forschung wird die Identität der einzelnen Personen kontrovers diskutiert. Bislang kann so auch nicht mit endgültiger Sicherheit festgestellt werden, wie die Kinder zu benennen sind. Meist werden die beiden Jungen mit *torques* als Gaius und Lucius Caesar bezeichnet und auf ihre Rolle als *principes iuventutis* während des *ludus Troiae* im Jahr 13 v. Chr. verwiesen. Doch auch diese Benennung wirft Probleme auf. So stellt sich die Frage, wer die Gestalt im Hintergrund ist, die dem Jungen, der sich an die *toga* seines Vaters Agrippa klammert und sich zu der verschleierte Frau zurückwendet, die in der Forschung einmal als Livia, einmal als Julia bezeichnet wird, die rechte Hand auf den Kopf legt. Es erscheint hinter den Familienangehörigen eine weitere Reihe von Personen, die im Flachrelief gearbeitet sind und meist auch

²⁵⁸ Zur Ara Pacis siehe u.a.: E. Simon, Ara Pacis Augustae. Monumenta artis antiquae I (Tübingen 1967); E. Buchner, Solarium Augusti und Ara Pacis, RM, 83, 1976, 319-365, Taf. 108-117; J. Pollini, Studies in Augustan "Historical" Reliefs (Diss. Berkeley 1978); R. de Angelis Bertolotti, Materiali dell'Ara Pacis presso il Museo Nazionale Romano, RM 92, 1985, 221-236, Taf. 90-95; S. Settis, Die Ara Pacis, in: M. Hoffer a.O. (Anm. 157) 400-426; Zanker 1990 a.O. (Anm. 157); C.B. Rose, Princes and Barbarians on the Ara Pacis, AJA 94, 1990, 453-467; K. Galinsky, Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae, AJA 96, 1992, 457-475; B.S. Spaeth, The Goddess Ceres in the Ara Pacis Augustae and the Carthage Relief, AJA 77, 1994, 65-100; D. Castriota, The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art (Princeton 1995); D.A. Conlin, The Artists of the Ara Pacis. The Process of Hellenization in Roman Sculpture (London 1997); S. Foresta, I fregi con processione dell'Ara Pacis Augustae: osservazioni sull'attuale ricostruzione, BullCom 103, 2002, 43-66; O. Rossini, Ara Pacis (Mailand 2006); R. Grüßinger in: Varusschlacht a.O. (Anm. 157) 296-297, Kat. 4.10.

²⁵⁹ Siehe hierzu: D. Kienast, Augustus. Prinzepts und Monarch ⁴(Darmstadt 2009) 239-244.

nicht näher benannt werden können. Gerade aber dieser Gestus der auf den Kopf des Kindes gelegten Hand – es könnte sich um eine Art *praesentatio* handeln – bindet den Mann im Hintergrund in besonderer Weise in die Szene ein.

Unabhängig von der schwierigen Zuweisung der Personen ist jedoch festzuhalten, dass auf diesem Friedensaltar das dynastische Konzept des Augustus unter Einbindung der Frauen und vor allem der Kinder in einer bisher nie da gewesenen Form propagiert wurde.

Wohl in claudischer Zeit wurde ein Relief gefertigt, das sich spätestens seit dem 16. Jahrhundert in Ravenna nachweisen lässt²⁶⁰. Das Relief ist nur fragmentiert erhalten, Aufstellungskontext und kompletter Bildzusammenhang sind unbekannt. Es kann heute als *communis opinio* gelten, dass Mitglieder der julisch-claudischen Kaiserfamilie dargestellt sind. Der Fries zeigt von links nach rechts fünf erwachsene Personen, die bis auf die sitzende Dame am linken Bildrand stehend wiedergegeben sind. Die sitzende Frau am linken Bildrand, nur fragmentiert erhalten, wendet sich nach rechts. Neben ihr steht ein Mann in militärischem Kostüm. Ihm leicht zugewandt folgt ein nackter, stehender Mann mit Hüftmantel und einem Stern auf der Stirn. Daneben steht eine Dame mit Diadem, die einen Eros auf dem Arm trägt. Am rechten Bildrand steht ein weiterer nackter Mann mit Hüftmantel, Blitzbündel und *corona civica* auf dem Kopf²⁶¹. Das viel diskutierte Relief konnte bislang nicht in allen Punkten sicher interpretiert werden. Als sicher kann die Benennung der drei Personen von rechts aus angesehen werden. In der Gestalt des Jupiter erscheint Augustus, in Gestalt der Venus mit Eros ist Livia dargestellt, der vergöttlichte Mann mit Stern über der Stirn ist mit einiger Sicherheit als Germanicus zu bezeichnen. Die Dame am linken Bildrand ist aufgrund des sehr schlechten Erhaltungszustandes

²⁶⁰ Ravenna, Museo Nazionale, H. 1,04 m.

²⁶¹ N. Himmelmann, Herrscher und Athlet, Ausstellungskat. (Bonn 1989) 241 Nr. 22; T. Hölscher, Claudische Staatsdenkmäler in Rom und Italien: Neue Schritte zur Festigung des Prinzipats in: V. M. Strocka (Hrsg.), Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (Mainz 1994) 94-95; F. Dohna, Marcus Antonius auf dem Ravenna-Relief, RM 105 (1998) 295-304; H. Meyer, Prunkkameen und Staatsdenkmäler römischer Kaiser. Neue Perspektiven zur Kunst der frühen Prinzipatszeit (München 2000) 35-41. I. Montini, Il ritratto di Augusto (1938) 79 f. 91 Kat.Nr. 79; G. Hafner, RM 62, 1955, 160 ff. Taf. 61, 1. 2; H. Jucker, Die Prinzen auf dem Augustus-Relief in Ravenna, in: P. Ducrey u.a. (Hrsg.), Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à Paul Collart (Lausanne 1976) 237 ff.; J. Pollini, RM 88, 1981, 117 ff.; W. H. Gross, Iulia Augusta. Untersuchungen zur Grundlegung einer Livia-Ikonographie, AbhGöttingen 3. 52 (Göttingen 1962) 81 ff.; H. Bartels, Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit. Fulvia, Octavia, Livia, Julia (München 1963) 41. 61 Anm. 330; E. Simon, Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende (München 1986) 78 ff. Abb. 102; D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus (Berlin 1993) 174 Kat.Nr. 158 Taf. 160, 3. 4. 216, 2. 222, 1; R. Winkes, Livia, Octavia, Julia. Porträts und Darstellungen, Archaeologica Transatlantica 13 (1995) 198 Kat.Nr. 136; Boschung 2002 a.O. (Anm. 40) 195.

nicht zu benennen; für den Gepanzerten wurden mehrere Möglichkeiten vorgeschlagen. Drusus Maior würde laut F. Dohna inhaltlich als Vater des Germanicus und Claudius zwar gut passen, scheint aber aus ikonographischen Gründen unmöglich zu sein. Gleiches gilt für die anderen Mitglieder der Kaiserfamilie. Agrippa, der physiognomisch in Frage kommen könnte, macht inhaltlich keinen Sinn. F. Dohna schlägt nun Marcus Antonius als Großvater des Claudius vor, der von seinem Enkel rehabilitiert wurde. Demnach zeigt dieses Relieffragment in retrospektiver Weise die Familie bzw. die Abstammung des Claudius von den vergöttlichten Vorfahren.

Die Reliefs des Partherdenkmals aus Ephesos²⁶² zeigen, neben Schlachtszenen aus den Partherkriegen des Lucius Verus, Personifikationen von Städten und Provinzen und einer Götterversammlung, zwei zentrale Szenen aus dem diesseitigen und jenseitigen Leben des Lucius Verus: seine Adoption durch Antoninus Pius und seine Apotheose im Jahr 169 n. Chr.²⁶³. Der Akt der Adoption erfolgte im Februar 138 n. Chr. Durch diesen Akt hatte bereits Kaiser Hadrian seine Nachfolge über zwei Generationen zu sichern versucht, indem Hadrian selbst Antoninus Pius adoptierte, diesen aber verpflichtete, ebenfalls Marcus Aurelius sowie Lucius Verus zu adoptieren. Diese Szene nun ist auf einem der Reliefs aus Ephesos gemeint. Die beiden adoptierenden Männer sind in *capite velato* dargestellt, während sie die mit der Adoption verbundenen kultischen Handlungen durchführen. Marc Aurel und Lucius Verus erscheinen links und rechts des gemeinsamen Adoptivvaters. Das Relief zeigt also drei Generationen, die die Herrschaft auf lange Sicht festigen sollten.

Die historischen Reliefs der Severerzeit, die die gesamte Familie zeigen, finden sich vor allem in Rom und den nordafrikanischen Provinzen, hier vornehmlich in Leptis Magna, dem Geburtsort des Septimius Severus. In der Stadt Rom gehören zum sog.

²⁶² Wien, Ephesoseum: Platte mit der Adoption Inv. ANSA_ I_864; Apotheoseplatte Inv. ANSA_ I_867.

²⁶³ Zum Partherdenkmal siehe W. Oberleitner, Das Partherdenkmal von Ephesos. Schriften des Kunsthistorischen Museums 11 (Wien 2008); Ders., Das Partherdenkmal von Ephesos, in: H. Friesinger (Hrsg.), 100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposiums Wien 1995 (Wien 1999) 619-631; W. Seipel (Hrsg.), Das Partherdenkmal von Ephesos. Akten des Kolloquiums, Wien 27.-28. April 2003. Schriften des Kunsthistorischen Museums 10 (Wien 2006); zur kontrovers diskutierten Datierung siehe K. Fittschen Rez. Oberleitner, Wolfgang : Das Partherdenkmal von Ephesos. Ein Siegesmonument für Lucius Verus und Marcus Aurelius (Berlin 2009) in: GGA 261, 2009, 157-179.

Argentarierbogen²⁶⁴ auf dem Forum Boarium zwei Reliefs auf den Innenseiten des Durchgangs. Die Dedikationsinschrift des 204 n. Chr. von den Geldwechslern und Händlern geweihten Ehrenbogens lautet: Imp. Caes. L. Septimio Severo Pio Pertinaci Aug. Arabic. Adiabenic. Parth. max. fortissimo felicissimo / pontif. max. trib. potest. XII imp. XI cos. III patri patrine, et / imp. Caes. M. Aurelio Antonino pio felici Aug. trib. potest. VII cos. III p. p. procos. fortissimo felicissimoque principi, et / Iuliae Aug. matri Aug. n. et castrorum et senatus et patriae et imp. Caes. M. Aureli Antonini pii felici Aug. / Parthici maximi Brittannici maximi / argentari et negotiantes boari huius loci qui invehent devoti numini eorum²⁶⁵. Septimius Severus, Julia Domna und der später eradierte Geta sind um einen Opferaltar gruppiert. Auf dem gegenüberliegenden Relief war der Augustus Caracalla mit seiner Gattin Plautilla dargestellt, die ebenfalls eradiert wurden.

Die Familie des Septimius Severus ist in der Heimat des Kaisers, im nordafrikanischen Leptis Magna auf einem Quadrifrons dargestellt²⁶⁶, der mit Attikareliefs ausgestattet ist. Eine der Reliefszenen charakterisiert M. Strocka folgendermaßen: „Den Mittelpunkt des SW-Frieses bildet die feierliche Szene der Dextrarum iunctio zwischen den beiden Augusti in Anwesenheit von Julia Domna und Geta. Sie bekräftigen die Eintracht ihrer Samtherrschaft sowohl wie des kaiserlichen Hauses in Gegenwart des Heeres, das sich aus Soldaten verschiedener Truppenteile zusammensetzt, und des durch zehn Magistrate vertretenen Zivilstandes.“²⁶⁷ Auch das Triumphrelief der SO-Seite zeigt alle vier Familienmitglieder. Strocka meint dazu: „Wenn deshalb andere Zuschauer fehlten, ist Julia Domnas Rolle als Begleiterin des Triumphwagens umso bedeutsamer. Zusammen mit Septimius Severus und ihren beiden Söhnen, die sicherlich wieder neben dem Vater im Wagen gestanden haben, triumphiert auch sie, jedenfalls in der vom herkömmlichen Zeremoniell festgelegten Unterordnung. Durch Julia Domnas

²⁶⁴ Nash, Rom² I 88-91; D.E.L. Haynes – P.E.D. Hirst, Porta Argentariorum (London 1939); G. Tedone, Arco degli Argentari, BullCom 91, 2, 1986, 548-553; dies., Arco degli Argentari, BullCom 92, 1987/88, 353-357; B. Tasser, L'arco degli argentari, Forma Urbis 9, 1999, 24-30.

²⁶⁵ CIL VI 1035 = ILS 426; siehe dazu: W. Kuhoff, Iulia Aug. mater Aug. n. et castrorum et senatus et patriae, ZPE 97, 1993, 259-271.

²⁶⁶ J.B. Ward Perkins, The Arch of Septimius Severus at Lepcis Magna, Archaeology 4, 1951, 226-231; D.E.E. Kleiner, Roman Sculpture (Yale 1992) 140-142; S. Fähndrich, Zum urbanen Kontext des severischen Quadrifrons in Lepcis Magna, in: D. Kreikenbom - K.-U. Mahler - T.M. Weber (Hrsg.), Urbanistik und städtische Kultur in Westasien und Nordafrika unter den Severern. Beiträge zur Table Ronde in Mainz am 3. und 4. Dezember 2004 (Worms 2005) 29-46; V.M. Strocka, Beobachtungen zu den Attikareliefs des severischen Quadrifrons von Lepcis Magna, Antiquités Africaines 6, 1972, 147-172.

²⁶⁷ Strocka a.O. (Anm. 266) 167.

Beteiligung verschiebt sich der Akzent: Im SO-Fries wird nicht wie auf der Gegenseite die Virtus Augustorum vor dem Hintergrund des Heeres verherrlicht, sondern es erweist sich in göttlicher Begleitung als sieghaft die Virtus Domus Divinae.²⁶⁸ Auch auf den beiden anderen Seiten erscheint Julia Domna neben ihrem Ehegatten und den Söhnen, jedoch ebenfalls nur mittelbar an der Handlung beteiligt.

Die Familie des Septimius Severus ist auch im ägyptischen Tempel von Latopolis/Esna im Relief dargestellt und namentlich durch hieroglyphische Kartuschen bezeichnet²⁶⁹. Hinter der Augusta Julia Domna erscheinen der Augustus Caracalla mit der Doppelkrone, Krummstab und Wedel, dahinter der Augustus Geta mit der Doppelkrone; über weitere Insignien lassen sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes keine Aussagen treffen, da die Gestalt des Geta nach 211 getilgt wurde. Die Kartuschen bezeichnen beide Söhne des Severus als Augusti.

3.4 Glyptik

Einen besonderen Stellenwert in der kaiserlichen Repräsentation der frühen Kaiserzeit kommt den Prunkkameen des Kaiserhauses zu. Die oftmals aus Halbedelsteinen in beachtlicher Größe herausgearbeiteten Bilder zeigen die Mitglieder des Kaiserhauses meist in einem mythologisch-göttlichen Kontext. Diese für die kaiserliche Schatzkammer und einen begrenzten Rezipientenkreis geschaffenen Objekte waren schon vielfach Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung²⁷⁰. Scheinbar wurden diese offiziösen, hofinternen Kameen entweder

²⁶⁸ Strocka a.O. (Anm. 266) 167-168.

²⁶⁹ G. Hölbl, *Altägypten im römischen Reich. Der römische Pharao und seine Tempel I. Römische Politik und altägyptische Ideologie von Augustus bis Diokletian. Tempelbau in Oberägypten* (Mainz 2000) 108-110; B. Porter – R. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings, VI Upper Egypt: Chief Temples (Excluding Thebes)* (Oxford 1939) 114: Szene 16 [p. 114 (16)] 4. Register: „Forth register, four scenes, Septimius Severus, his wife Julia, Caracalla, and Geta before Khnum, Nebut, and youthful god [...]“; H. Heinen, *Herrscherkult im römischen Ägypten und Damnatio Memoriae Getas. Überlegungen zum Berliner Severertondo und zu Payrus Oxyrhynchus XII 1449*, RM 98, 1991, 263-298, hier 282.

²⁷⁰ Siehe dazu u.a.: A. Furtwängler, *AG III* (Leipzig 1900); G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit* (Stuttgart 1922); Bruns a.O. (Anm. 39); M.-L. Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (Baden-Baden 1966); H. Kähler, *A. Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea*. MAR 9 (Berlin 1968); G. M. A. Richter, *Engraved Gems of the Romans. A Supplement to the History of Roman Art* (New York 1971); H. Möbius, *Sinn und Typen der römischen Kaiserkameen*, in: ANRW II, 12,3 (Berlin 1985); Megow 1987; Meyer a.O. (Anm. 261); Zwierlein-Diehl 2007; dies., *Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum* (Wien 2008); G. Platz-Horster, *Mythos und Macht, Erhabene Bilder in Edelstein. Staatliche Museen zu Berlin* (Berlin 2008); zu den einzelnen Kameen ist darüber hinaus eine große Zahl an Einzeluntersuchungen publiziert, die z.B. bei Zwierlein-Diehl 2007 zitiert werden.

für den Kaiser oder in dessen Auftrag als Geschenk für Höflinge geschaffen. Die Darstellungen bezogen sich in der Regel auf ein Ereignis, wie dies die Gemma Augustea in Wien²⁷¹ zeigt. Dieser prachtvolle Sardonyx wurde wohl zwischen Ende 9 n. Chr. und spätestens 12 n. Chr. aus Anlass des Triumphes des Tiberius über die Pannonier geschaffen²⁷² und zeigt die Kaiserfamilie um den in der Pose des Jupiter thronenden Augustus angeordnet. Die Kaiserfamilie erscheint im oberen Register der Darstellung, während das untere Register besiegte Barbaren sowie siegreiche römische Soldaten beim Aufrichten eines *tropaions* zeigt. Augustus, mit dem Hüftmantel bekleidet und von einem Adler begleitet, hält ein Zepter und den *lituus* und thront gemeinsam mit der Personifikation der Roma auf einem *bisellium*. Vor dem Kaiser, über dessen Haupt der Steinbock als sein Sternzeichen dargestellt ist, steht der junge Germanicus in militärischer Tracht. Am linken Bildrand steigt Tiberius im zivilen Kostüm mit Zepter und Lorbeerkranz von einem von Victoria geführten Wagengespann herunter. Am rechten Bildrand steht die Personifikation der Oikumene, des bewohnten Erdkreises, und krönt Augustus mit der *corona civica*. Neben ihr lagern Okeanos und die Personifikation der Italia mit Füllhorn und zwei Kindern. Themen des Staatskameos sind also die siegreiche Heimkehr des Tiberius vom Pannonierfeldzug sowie die durch doppelte Adoption gesicherte Herrschaft. Augustus erscheint mit seinem Adoptivsohn Tiberius, der wiederum auf Geheiß des Augustus den Germanicus adoptieren musste.

Die Gemma Tiberiana oder „Le Grand Camée de France“ ist der größte geschnittene Sardonyx, der überliefert ist²⁷³. Dieser Stein wurde sehr kontrovers diskutiert. Plausibel scheint aber die Interpretation zu sein, die L. Giuliani jüngst zusammenfasste²⁷⁴. Der in drei Register unterteilte Kameo zeigt demnach im oberen Bereich, in der himmlischen Sphäre, Augustus mit Zepter und der *corona civica* auf dem verschleierte Haupt. Zu seiner Rechten schwebt der ebenfalls verstorbene Drusus Maior zu ihm hinauf, begleitet von der Gestalt des Julius Askanius. Am rechten Bildrand ist der verstorbene Germanicus auf einem Flügelpferd dargestellt. Im mittleren Register erscheinen die lebenden Mitglieder der Kaiserfamilie, gruppiert

²⁷¹ AO: Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. ANSA_IXa_79. zweischichtiger Sardonyx. 19 x 23 cm. Seit 1619 in habsburgischem Besitz.

²⁷² Zur Literatur siehe: Megow 1987, 8-11. 155-163, A10, Taf. 3-5; Zwierlein-Diehl 2007, 149-154. 432-434 Abb. 610-611.

²⁷³ AO: Paris, Cabinet des Medailles, 31 x 26,5 cm, Sardonyx in fünf Lagen.

²⁷⁴ L. Giuliani, Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des großen Kameo (München 2010) mit älterer Literatur. Zur Literatur siehe auch Zwierlein-Diehl 2007, 438-439.

um den thronenden Augustus Tiberius, der mit dem Hüftmantel bekleidet ist und mit den Insignien Lorbeerkranz sowie Zepter und *lituus* auf einem *bisellium* thront; neben ihm thront seine Mutter Livia. Die zwei jungen Männer und den Jungen in militärischer Tracht deutet L. Giuliani als Söhne des Germanicus, also als Nero Caesar, Drusus Julius Caesar und Gaius Caesar, also Caligula. Die Damen werden folgendermaßen gedeutet: Am rechten Bildrand sitzt Agrippina, die Witwe des Germanicus und Mutter der drei Prinzen. Am linken Bildrand wird die stark überarbeitete Figur als Livilla, Witwe des Drusus, interpretiert. Neben Nero Caesar steht Julia, seine Gattin, die Tochter des Drusus und der Livilla. Der Stein bringt somit die Einheit der Kaiserfamilie und die gesicherte Nachfolge durch die Prinzen zum Ausdruck. Die Damen des Kaiserhauses werden in diese Propaganda mit eingebunden, denn durch die Verwandtschaftsbeziehungen wird die Legitimation der sich formierenden Dynastie gesichert.

Auch familiäre Ereignisse wie die Eheschließung des Claudius mit Agrippina im Jahr 49 n. Chr. wurden Inhalt der Kameenbilder, wie dies die Gemma Claudia in Wien²⁷⁵ belegt. Der Kameo zeigt je zwei Füllhörner, die aus einem gemeinsamen, ovalen Ursprungspunkt in der Bildmitte entspringen. Die Füllhörnerpaare sind mit Ranken und Früchten am oberen Rand geschmückt. Über den Füllhörnern erheben sich zwei antithetische Büstenpaare im Profil, jeweils zur Bildmitte gewandt. Links erscheinen hintereinander gestaffelt, als *capita iugata*, die mit der *Ägis* drapierte Büste des Claudius, der mit Lorbeerkranz ausgestattet ist, und die Büste der Agrippina Minor, die über den charakteristischen Löckchen über der Stirn einen Kranz aus Ähren und Mohnkapseln trägt. Auf der rechten Bildseite sind die Büsten des Germanicus mit Eichenkranz und der Agrippina Maior mit lorbeerbekränztem Helm dargestellt. Zwischen den Füllhörnern ist ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln wiedergegeben; in den seitlichen Zwickeln unter den Füllhörnern liegen Waffen und Rüstungsteile. Zwierlein-Diehl meint dazu: „Als Symbole ehelicher Eintracht des Herrscher- und Prinzenpaares und der aus ihrer Verbindung erwachsenden Glücksfülle erscheinen die reich verzierten, aus einer gemeinsamen „Wurzel“ entspringenden Doppelfüllhörner der Gemma Claudia.“²⁷⁶ Dargestellt sind der Kaiser Claudius mit seiner vierten Gattin und Nichte Agrippina, die durch den Ähren- und Mohnkranz mit

²⁷⁵ AO: Wien, KHM, Inv. IX A 63, Maße: H 12 cm, B 15,2 cm, Sardonyx. Literatur: F. Eichler - E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum (Wien 1927) 61-62, Taf. 9; Megow 1987, 78-80; 200-201 Nr. A81, Taf. 31, 32, 1.2.4; Zwierlein-Diehl 2007, 167, Abb. 635 mit älterer Literatur.

²⁷⁶ Zwierlein-Diehl 2007, 167.

den Symbolen der Ceres ausgestattet ist²⁷⁷. Claudius selbst ist als Herrscher mit den Symbolen Jupiters wiedergegeben. Sein Bruder Germanicus erscheint als siegreicher Feldherr mit der *corona civica*, dessen Gattin mit dem Helm der *virtus*. Alle Mitglieder der Familie symbolisieren also nicht nur die Tugend der *concordia* und der Dynastie, sondern darüber hinaus weitere Tugenden, die nun dem Kaiserhaus zugeschrieben werden, so etwa die Sieghaftigkeit. Auch die kaiserlichen Frauen erscheinen nun in Gestalt von Göttinnen²⁷⁸. Gerade an diesem Stein lässt sich der hellenistische Einfluss nachvollziehen. Die Darstellung in Form der *capita iugata* findet sich so bereits auf dem Ptolemäer-Kameo in Wien²⁷⁹ und auf dem sog. Gonzaga-Kameo²⁸⁰. Die geschnittenen Steine wurden erst in den hellenistischen Königshäusern zur Familienpropaganda herangezogen, ein Brauch, der offensichtlich vom römischen Kaiserhaus übernommen wurde²⁸¹.

Neben diesen großen vielfigurigen Prunkkameen tauchen Familienmitglieder der Kaiserfamilie auch auf kleineren Steinen und in begrenzteren Konstellationen auf. So zeigt ein runder Kameo in St. Petersburg eine Familiendarstellung²⁸². Der Kameo ist mehrfach gebrochen, am Rand bestoßen und in der Mitte nachträglich durchbohrt. Dargestellt sind drei Büsten, die wohl auf die runde Form des Kameo ausgelegt sind. Am linken Bildrand erscheint ein Mann im Profil nach rechts. Der Büstenausschnitt reicht bis zur Brust, außerdem ist seine rechte erhobene Hand sichtbar. Er ist mit *tunica* und *toga*, die über den Hinterkopf gezogen ist, bekleidet. Im kurzen Haar ist ein Blätterkranz dargestellt, von dem ausgehend eine Strahlenkrone erscheint. Der Blätterkranz scheint aus Eichenlaub zu bestehen. Am rechten Bildrand ist eine Frau im Profil nach links dargestellt, die mit *tunica* und Mantel, der ebenfalls über den

²⁷⁷ Vgl. dazu die Porträts der Livia: Gross a.O. (Anm. 261); C.-M. Perkounig, Livia Drusilla - Iulia Augusta: das politische Porträt der ersten Kaiserin Roms (Köln 1995); E. Bartman, Portraits of Livia. Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome (Cambridge 1999); A.A. Barrett, Livia. First Lady of Imperial Rome (New Haven 2003); Alexandridis 2004.

²⁷⁸ T. Mikocki, Les Impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses: étude iconologique. RdA suppl. 14 (Rom 1995); M.B. Flory, The Deification of Roman Women, AHB 9, 1995, 127-134.

²⁷⁹ AO: Wien, Kunsthistorisches Museum, 11,5 x 11,3 cm, indischer Sardonyx, um 278 v. Chr. Ptolemaios II. und Arsinoe II. Literatur bei Zwierlein-Diehl 2007, 370-371.

²⁸⁰ AO: St. Petersburg, 15,7 x 11,8 cm, vierschichtiger Sardonyx, 1. Jh. v.Chr., zeigt ein späthellenistisches Königspaar Literatur bei Zwierlein-Diehl 2007, 371.

²⁸¹ Auch diese hellenistischen Ehepaarbilder werden in Kapitel 5 im Rahmen der Motivgeschichte ausführlicher besprochen.

²⁸² FO: unbekannt, aus der Sammlung Yusupov, AO: St. Petersburg, Eremitage 104 (Inv. Z 149), Maße: Dm 8,3 cm, dreischichtiger Sardonyx. Literatur: O. Neverov, Roman Cameo with Three Portraits, Reports from the Hermitage Museum 31, 1970, 99-101; ders., Antique Cameos in the Hermitage Collection (St. Petersburg 1971) Nr. 104; Möbius a.O. (Anm. 270) 32-88; Megow 1987, 167-168, Nr. A22 (mit älterer Literatur); Bergmann 1998 a.O. (Anm. 213) Taf. 22,3; Alexandridis 2004, 136-137, Nr. 49.

Hinterkopf gezogen wurde, bekleidet ist. Ihre erhobene rechte Hand hält sie auf Brusthöhe. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und onduiert. Sie trägt einen Früchtekranz aus Mohn und Ähren im Haar. Oberhalb des runden Loches zwischen dem Paar ist die Schulterbüste eines unbekleideten Jungen dargestellt, der frontal ausgerichtet ist, den Kopf aber leicht zur linken Bildseite wendet. Wie kürzlich noch einmal von A. Alexandridis zusammengestellt, lässt sich der Kameo nicht sicher erklären. Weitgehend gilt als *communis opinio*, dass hier ursprünglich das kaiserliche Paar Augustus und Livia dargestellt ist, deren Porträts im 3. Jahrhundert überarbeitet wurden. Dies ist besonders auffällig bei Livia, deren Physiognomie eindeutig zu erkennen ist. Im 3. Jahrhundert erhielt die Dargestellte eine neue Frisur, die derjenigen der Kaiserin Salonina entspricht²⁸³. Auch der Kopf des Augustus wurde umgearbeitet²⁸⁴. Die Schulterbüste des Jungen hingegen blieb unverändert.

Bei der Benennung dieser Büste treten nun Schwierigkeiten auf. Oftmals wird der Junge als Tiberius bezeichnet, der hier als Thronfolger zwischen Mutter und Adoptivvater erscheint²⁸⁵. Allerdings war er im Jahr 4 n. Chr. bereits 46 Jahre alt. Wie A. Alexandridis anmerkt, würde eine Identifizierung des Jungen mit Caius Caesar, dem Enkel des Augustus, inhaltlich viel besser zu begründen sein; hier sprächen aber stilistische Gründe dagegen. Ob hier ein Bild zur Rechtfertigung der Herrschaft des Tiberius vorliegt, indem er sich im Nachhinein als kindlicher Prinz zwischen seiner Mutter und dem *princeps* darstellen ließ, ist m. E. zu spekulativ. Die Komposition des Kameo spricht allerdings dafür, dass das Kind zu beiden Personen in Beziehung steht. Ob es ein leibliches Kind von Beiden ist oder ob es adoptiert wurde, spielt nach römischem Rechtsverständnis keine Rolle²⁸⁶. Der Junge wendet sich allerdings dem Vater zu, der nicht nur durch die Physiognomie – trotz späterer Umarbeitung – eindeutig als Augustus gekennzeichnet ist; auch der Eichenkranz und die Strahlenkrone, auch wenn sie vielleicht später erst hinzukamen, sind eindeutige Insignien. Auch Livia erscheint trotz späterer Umarbeitung eindeutig im Ceres-Typus. Dieser, u.a. die *fecunditas* symbolisierende Typus wird in julisch-claudischer Zeit oft für die Frauen des Kaiserhauses gewählt, die den Fortbestand der neuen Dynastie ermöglichten. Die Angleichung an göttliche Personifikationen wird unterstrichen

²⁸³ Alexandridis 2004, 136-137, Anm. 2.

²⁸⁴ Laut Megow wurde erst bei der Umarbeitung der Strahlenkranz hinzugefügt. Vgl: Megow 1987, 167.

²⁸⁵ Benennungen der Personen kürzlich zusammengefasst bei Alexandridis 2004, 136-137.

²⁸⁶ Siehe z.B.: M. Corbier, Divorce and Adoption as Familial Strategies, in: Rawson 1991 a.O. (Anm. 8) 47-78, bes. 63-65.

durch die Darstellung *in capite velato*, welche die *pietas* beider betont und eine Annäherung an die sakrale Ebene verstärkt.

Stilistische Erwägungen weisen den Kameo eher der tiberisch-frühclaudischen Zeit zu, inhaltliche Aspekte deuten eher auf die Zeit des Augustus; die Frage der genauen Datierung muss unentschieden bleiben.

Kameen oder Gemmen, die die Kaiserfamilie in dieser Form darstellten, sind erst wieder in der Spätantike fassbar. Zu nennen ist hier der Trierer Ada-Kameo, der an späterer Stelle noch einmal besprochen werden soll. Ob auch ein weiterer in die Spätantike datierter Kameo hier aufgenommen werden sollte, ist zu diskutieren. Der Kameo mit Centaurenbiga²⁸⁷ zeigt von links kommend eine von Centauren gezogene Biga, die nach rechts fährt. Im Wagen sitzen ein Mann und eine Frau, die sich die Köpfe zuwenden und sich gegenseitig die Hände auf die Schultern legen. Vor dem Paar erscheint ein kleiner, in militärische Tracht gekleideter Junge, der frontal ausgerichtet ist. Am linken oberen Bildrand befindet sich über der Schulter des Mannes der Kopf einer Frau im Profil nach rechts. Über den Centauren fliegt von rechts Viktoria herbei, die einen Lorbeerkranz in den ausgestreckten Armen hält. Am rechten unteren Rand liegen bzw. fallen zwei Personen zu Boden, der Mann rechts scheint militärisch gekleidet zu sein; links ist wahrscheinlich eine Frau in *tunica* dargestellt. Unter der Biga liegt ein umgestürzter Krater am Boden. Die Centauren haben lockiges, längeres Haar und tragen beide einen Vollbart. Der vordere Pferdemench hat links ein Tropaion geschultert. Beide halten einen Zipfel eines Tuches.

Das Paar im Wagen ist durch Attribute mit Jupiter und Ceres gleichgesetzt. Der Mann trägt einen Kranz im Haar, dessen Blätter nicht genauer zu bestimmen sind. In der erhobenen Hand hält er jedoch ein Blitzbündel. Die Frau trägt die *palla* über den Hinterkopf gezogen, im Haar ist ein Kranz aus Ähren zu erkennen. In ihrer linken Hand hält sie ein Bündel aus Ähren und Mohnkapseln. Der Junge trägt einen Brustpanzer mit *pteryges*, einen Helm und ein Schwert. Mit seiner Linken greift er nach hinten, wo auf seinem Rücken eine weitere Waffe befestigt zu sein scheint. Unklar ist der Zusammenhang zwischen dem Profilkopf einer Frau im Hintergrund

²⁸⁷ FO: unbekannt, in der Sammlung P.P. Rubens, 1823 für königliche Sammlungen erworben AO: Utrecht, Geld en Bankmuseum, Maße: H (ohne Fassung) 18 cm; B (ohne Fassung) 15,5 cm, Sardonyx. Literatur: G.M.A. Richter, Engraved Gems of the Romans. A Supplement to the History of Roman Art (New York 1971) 122-123, Nr. 600; Beck - Bol a.O. (Anm. 235) 435-437, Nr. 47; M. Henig in: E. Hartley – J. Hawkes – M. Henig – F. Mee (Hrsg.), Constantine the Great. York's Roman Emperor. Ausstellungskatalog York (York 2006) 138-139, Nr. 76 mit älterer Literatur.

und einer Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger vor dem Bauch des Mannes. Der Arm kann unmöglich zu der Frau neben ihm auf dem Wagen gehören.

Zuletzt wurde dieser ungewöhnliche Kameo 2006 von M. Henig der konstantinischen Kaiserfamilie zugewiesen. Er bezeichnet den Mann in Jupiterpose als Konstantin, die Dame als Fausta mit den Insignien der Ceres oder, wie er ebenfalls angibt, der Juno Pronuba. Der Junge soll Crispus sein; die Dame im Hintergrund bezeichnet er als Claudia, die Großmutter des Konstantin²⁸⁸. Entstanden sei der Kameo vielleicht zu den Decennialienfeierlichkeiten des Jahres 315 n. Chr.

Die Angleichung Konstantins an Jupiter muss nochmals kurz beleuchtet werden. Der Akrolith in Rom in den Kapitolinischen Museen war ursprünglich wohl in der Maxentius-/Konstantinbasilika am Forum Romanum aufgestellt und zeigte Konstantin bekleidet mit dem für Jupiter typischen Hüftmantel. Über die in den Händen gehaltenen Objekte kann nur spekuliert werden²⁸⁹. Mittlerweile gilt es als *communis opinio*, dass der Akrolith eine Umarbeitung einer älteren Monumentalstatue darstellt, was eindeutig aus der Gestaltung der Haare hervorgeht, wobei Lockenreste der ursprünglichen Frisur stehengeblieben sind. Daraus folgt, dass man die Jupiterikonographie nicht eigens für Konstantin wählte. Es ist darüber hinaus nämlich festzustellen, dass Konstantin selbst beispielsweise in seiner Münzprägung nie das Bild des Jupiter für sich oder seine Söhne wählte. Im Osten des Reiches hingegen ließ Licinius für sich, seinen Sohn, aber auch seinen Kollegen Konstantin und dessen Söhne Münzen mit Jupiterrevers prägen. So entstanden in Serdica bis 313-314 Münzen mit der Reversumschrift IOVI CONSERVATORI AVGG. Des Weiteren wurden diese Münzen in Thessaloniki, Siscia, Heraclea, Nicomedia, Cyzicus, Antiochia und Alexandria geprägt, zum Teil sogar bis in das Jahr 324.

In den westlichen Münzprägestätten entstanden IOVI CONSERVATORI-Münzen hingegen ausschließlich für Licinius und seinen Sohn, so beispielsweise in Trier, Arles, Rom, Ticinum und Aquileia, nicht jedoch in London und Lyon. In seiner Münzprägung wendete sich Konstantin völlig von den Göttern der Tetrarchen ab. Weder tauchen Jupiter noch Herkules auf, zu dessen göttlicher Familie er noch am

²⁸⁸ M. Henig in: Hartley – Hawkes – Henig – Mee a.O. (Anm. 287) Nr. 76, 138-139.

²⁸⁹ J. G. Deckers, Der Koloss des Konstantin, in: L. Giuliani (Hrsg.): Meisterwerke der antiken Kunst (München 2005) 158–177; C. Parisi Presicce, Konstantin als Iupiter. Die Kolossalstatue des Kaisers aus der Basilika an der Via Sacra, in: Demandt - Engemann 2007, 117-131.

ehesten gehört hätte. Er wählte eher Sol/Helios²⁹⁰ oder diverse Personifikationen, die traditionell auf Münzrückseiten erscheinen.

Auch die großen Denkmäler der konstantinischen Zeit, so der Konstantinsbogen in Rom oder die Säule in Konstantinopel, zeigen nirgends Jupiter.

Aus diesem Grund ist eine Interpretation des Kameo als Darstellung der konstantinischen Kaiserfamilie mehr als fraglich. Falls es sich überhaupt um ein antikes Original handelt, könnte der Kameo im 4. Jahrhundert n. Chr. entstanden sein.

Diese Prunkkameen wurden jedoch nur für die kaiserliche Familie angefertigt und sind nicht für nichtkaiserliche Familien zu erwarten. Daher haben auch sie für die Fragestellung der Darstellung der ‚Familie‘ nur begrenzten Aussagewert, zumal die Kaiserfamilie meist in einem narrativen Kontext erscheint und oftmals nur die männlichen Mitglieder dargestellt werden.

3.5 Sepulkralkunst

Gerade auf Grabdenkmälern ist eine Fülle von Familienbildern zu erwarten. Im Folgenden soll ein Überblick geboten werden, wie, wo und wann diese Bilder erscheinen. Es zeigt sich jedoch, dass diese Gruppe der Grabdenkmäler mit Familienthematik sehr groß und heterogen ist. Neben Grabstelen und Grabreliefs, die die größte Gruppe bilden, sind aber auch Sarkophage, Grabmalereien und Statuen bekannt, die dieses Thema darstellen. An dieser Stelle soll zunächst ein Überblick über die Denkmäler der römischen Welt gegeben werden, die die Familie thematisieren.

Die Grabdenkmäler sind jedoch nur bedingt mit den in dieser Arbeit zu untersuchenden Familienbildern vergleichbar. Allein rein äußerlich, also unter typologischen Gesichtspunkten gelingt der Vergleich zwar vor allem mit den Stelen, Reliefs, einigen Sarkophagen und Grabmalereien. Auch inhaltlich lässt sich für alle Objektgruppen wohl die Familie als Thema bestimmen. Motivische Vergleiche sind demnach auch möglich. Sobald jedoch die Bedeutungsebene untersucht wird, muss festgestellt werden, dass an die Grabdenkmäler andere Fragen gestellt werden

²⁹⁰ M. Bergmann, Konstantin und der Sonnengott. Die Aussagen der Bildzeugnisse, in: Demandt - Engemann (Hrsg.), Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie - Rezeption. Internationales Kolloquium vom 10.-15. Oktober 2005 an der Universität Trier zur Landesausstellung Rheinland-Pfalz 2007 „Konstantin der Große“ (Mainz 2006) 143-161.

müssen als an nicht-sepukrale Denkmäler. So muss gefragt werden, ob die dargestellten Personen als Lebende oder Verstorbene erscheinen. Darüber hinaus ist zu fragen, wer den Grabstein errichten ließ. Anders als auf nicht-sepukralen Familienbildern ist hier wohl nicht davon auszugehen, dass das Motiv eine stabile „Dynastie“, den Fortbestand der Familie bedeuten sollte. Ehe ist wohl vom Gegenteil auszugehen, von zerstörter Hoffnung auf Fortbestand der Familie und Trauer um geliebte Angehörige. Sind vor allem Trauer und Totengedenken impliziert oder ist wie bei den Freigelassenengrabmälern Statuspräsentation thematisiert? Von besonderer Bedeutung ist auch die Frage nach regionalen Bestattungssitten sowie die Frage nach regionalen Familienvorstellungen und Traditionen. Wie hat sich dies auf die Verwendung des Familienbildes auf Grabsteinen ausgewirkt? Diese Fragen wären in einer eigenen Untersuchung weiter auszuführen und zu beantworten. Da die Bedeutungsebenen der Bilder auf Grabdenkmälern in zentralen Punkten vom nicht-sepukralen Bereich abweichen, sollen diese Fragen hier nur angerissen, nicht aber Bestandteil der Auswertung sein.

Die sich hier anschließende Zusammenstellung soll den Rahmen schaffen für eine später folgende Betrachtung der Grabdenkmäler, die typologisch und inhaltlich vergleichbar sind mit den in dieser Arbeit zu besprechenden Familienbildern. Bilder, die dem Familienleben entstammen, sind auf den ersten Blick weitaus seltener auf römischen Grabmälern vertreten als beispielsweise mythologische Bilder. Vor allem am römischen Sarkophagbestand lässt sich dies nachweisen. Zwar sind Familienszenen auf Kindersarkophagen präsent, Ehepaardarstellungen (*dextrarum iunctio*-Szenen oder Medaillons mit Ehepaaren) sind diesem Kreis ebenfalls zuzuweisen. Wirkliche Bilder der Familie mit Eltern und Kindern sind jedoch äußerst selten.

Die ersten Familienbilder auf römischen Gräbern entstanden im Milieu der stadtrömischen, zu Wohlstand gekommenen Freigelassenen, für die nur die Familie als identitätsstiftendes Element blieb, das ihren neu gewonnenen Status symbolisierte.

Seit dem 2. Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. bis in die augusteische Zeit hinein wurden vor allem in Rom und von hier ausgehend auch in den übrigen Regionen Italiens Grabreliefs hergestellt, die eine Reihe von Büsten zeigen, die meist in einem architektonischen Rahmen angebracht sind.²⁹¹ Leider sind kaum Reliefs in ihrem

²⁹¹ Siehe hierzu: V. Kockel, Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts. Beiträge zur Erschließung

ursprünglichen Kontext erhalten. Ein Grabbau an der Via Stitalia in Rom zeigt jedoch, wie diese Reliefs in den architektonischen Kontext eingeordnet waren²⁹². Die Inschriften, die auf einigen der Reliefs angebracht sind, geben Auskunft über die Dargestellten.

Dieser Grabschmuck wurde wohl vornehmlich von Freigelassenen angebracht, die nach ihrer Freilassung durch Handwerksbetriebe, Handel und andere Unternehmen zu Reichtum gekommen waren²⁹³. Die Inschriften geben Auskunft über die Namen und den Freigelassenenstatus, benennen aber auch die verwandtschaftlichen Verhältnisse der Dargestellten untereinander. F. Kolb meint dazu: „Der soziale Hintergrund dürfte somit ein wesentliches Motiv dafür sein, dass in Rom Freigelassene viel häufiger in Grabinschriften ihren Beruf nennen und überhaupt öfter auf Grabdenkmälern erscheinen als gebürtige Freie.“²⁹⁴

Im Rahmen dieser Arbeit interessiert nur jener Teil der Grabreliefs, von denen laut P. Zanker ca. 125 Exemplare aus Rom bekannt sind²⁹⁵. Es handelt sich um Grabreliefs, die Eltern mit ihrem Kind oder ihren Kindern zeigen. Gerade diese Grabsteine zeigen das Anliegen der Freigelassenen sehr deutlich, denn anders als Sklaven konnten Freigelassene, die mit ihrer Freilassung zu römischen Bürgern wurden, eine rechtlich vollgültige Ehe, ein *matrimonium iustum*, eingehen; die in dieser Ehe geborenen Kinder waren freie römische Bürger. Durch die Dokumentation der Freilassung – im Inschriftformular des Grabreliefs wie auch in der Togatracht erkennbar – war der gesellschaftliche Aufstieg vom unfreien Sklaven zum freien Bürger eindeutig zu erkennen. Dabei zeigen die Familienbilder mit Kindern den Fortbestand der „neuen“ Familie und waren somit ein gutes Mittel der Repräsentation des neuen gesellschaftlichen Status²⁹⁶.

hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 12 (Mainz 1993); P. Zanker, Grabreliefs römischer Freigelassener, *Jdl* 90, 1975, 267-316; B. Borg, Das Gesicht der Aufsteiger: Römische Freigelassene und die Ideologie der Elite, in: M. Braun- A. Haltenhoff – F.-H. Mutschler (Hrsg.), *Moribus Antiquis Res Stat Romana: Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr*, Beiträge zur Altertumskunde 134 (München 2000) 285-302; M. George, Family Imagery and Values in Roman Italy, in: George 2005 a.O. (Anm. 10) 37-66.

²⁹² Zum Grabmal an der Via Stitalia siehe: Kockel a.O. (Anm. 291) 83-85 Kat. A 1 Taf. 1a, 2b-c, 3 a-b.

²⁹³ Zu den römischen Freigelassenen siehe: W. Eck – J. Heinrichs (Hrsg.), *Sklaven und Freigelassene in der Gesellschaft der römischen Kaiserzeit* (Darmstadt 1993); jüngst: E. Herrmann-Otto, *Sklaverei und Freilassung in der griechisch-römischen Welt* (Darmstadt 2009) mit älterer Literatur.

²⁹⁴ F. Kolb, *Rom. Die Geschichte der Stadt in der Antike* ²(München 2002) 477.

²⁹⁵ Zanker 1975 a.O. (Anm. 291) 269.

²⁹⁶ „There could have been no question of ignoring the actual status of the deceased.“ P. Stewart, *Statues in Roman Society. Representation and Response*. Oxford Studies in Ancient Culture and Representation (Oxford 2003) 109.

Zur Verbildlichung dieses Status wählte man bekannte, allgemein und leicht verständliche Motive, wenn es auch bei diesen Freigelassenenreliefs keinen festen Bildtypus zur Darstellung der Familienzugehörigkeit und des gesellschaftlichen Aufstiegs gibt. Vielmehr konnte dieses neue Bildthema in unterschiedlicher Weise ausgestaltet sein, zielte aber immer wieder auf dieselbe Aussage. Offensichtlich bedienten sich zunächst ausschließlich die Freigelassenen dieses neuen Bildthemas, um ihren gerade erlangten gesellschaftlichen Rang deutlich zu machen. Dieses neue Bildthema wurde also aus einer gesellschaftlichen Notwendigkeit heraus entwickelt. Der gesellschaftliche Aufstieg stellte für die ehemaligen Sklaven eine fundamentale Änderung der Lebensumstände dar, die an den Grabdenkmälern auch nach außen kommuniziert werden sollte. Anders als die großen senatorischen Familien beschränkte man sich nicht auf eine, nach innen gerichtete Repräsentation des Status, indem man die *imagines maiorum* der Vorfahren und die *stemma* im Atrium ausstellte²⁹⁷ oder in den Grabkammern der Familiengräber die Namen und Verdienste der Familienmitglieder nannte. An einigen ausgewählten Objekten sollen im Folgenden die unterschiedlichen Aspekte des Familienbildes der Freigelassenenreliefs erläutert werden.

Das um 30-20 v. Chr. entstandene Relief der Servilii im Vatikan, Museo Gregoriano Profano (Inv. 10491), zeigt ein Ehepaar in einem rechteckigen Feld, das an der linken Seite durch einen Pilaster mit floralem Kapitell von einem seitlichen Feld abgegrenzt ist²⁹⁸. In diesem Feld ist ein Junge dargestellt. Der rechte Bildrand fehlt, sodass, auch aus Gründen der Symmetrie, auch dort ein weiterer Pilaster zu erwarten ist; eventuell war dort ein weiteres Kind dargestellt. Laut B. Rawson ist dies das erste Grabrelief dieser Art, das neben den Erwachsenen auch ein Kind bzw. Kinder zeigt²⁹⁹. Der Ehemann und seine Gattin sind jeweils als Brustbüste frontal ausgerichtet wiedergegeben. Der Mann erscheint links, die Frau rechts im Bild zur Linken des Mannes. Der Mann ist mit einer *toga* bekleidet, die Frau trägt eine *stola* über der *tunica*; ihre *palla* ist über den Hinterkopf gezogen. Durch die Kleidung sind

²⁹⁷ Siehe dazu: H.I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (Oxford 1996).

²⁹⁸ Kockel a.O. (Anm. 291) 141-142, Taf. 51; Zanker 1975 a.O. (Anm. 291) Abb. 19; F. Sinn, *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Die Grabdenkmäler, 1, Reliefs Altäre Urnen. Katalog der Skulpturen I,1* (Mainz 1991) 29-30, Nr. 8, Abb. 14-18 mit älterer Literatur. Außerdem: B. Rawson, *The Iconography of Roman Childhood*, in: Rawson – Weaver a.O. (Anm. 9) 205-238.

²⁹⁹ Rawson a.O. (Anm. 8).

die beiden als Ehepaar mit römischem Bürgerrecht gekennzeichnet.³⁰⁰ Beide greifen in den Stoff ihres Gewandes. Sie blicken aus dem Bild hinaus, berühren sich nur mit den Schultern. Auch der Junge am linken Bildrand ist mit der *toga* bekleidet. Er zieht den Stoff seines Gewandes zur Seite, um so den Blick auf die große *bullae*, die er um den Hals trägt, freizugeben. Die *bullae*, ein rundes Amulett, wohl aus Gold gefertigt³⁰¹, wurde von frei geborenen Kindern, vor allem Jungen, um den Hals getragen und zeigte so ihre gesellschaftliche Stellung an³⁰². Ob die durch Kleidung und Attribute angedeutete makellose Identität als römischer Bürger jedoch im alltäglichen Leben Bestand hatte, muss fraglich bleiben. Trotzdem wurden frei geborene Kinder als das deutlichste Zeichen für die neue Stellung, die neu gegründete rechtmäßige Familie und den weiteren Aufstieg dieses Familienverbandes angesehen. Daher war es von größter Wichtigkeit, die besondere, verbesserte Position des Kindes durch die ihm zustehenden Insignien zu präsentieren. Das Kind durfte also jetzt die *bullae aureae* als *insignium ingenuitatis* und die *toga exigua*, später die *toga praetexta* als Zeichen seines Standes tragen. Das Kind, also die nächste Generation, zeigte den Aufstieg und die Gründung der freien Familie an. Sie bestand nun aus einem rechtmäßigen Ehepaar und den frei geborenen Kindern, vor allem den Söhnen, die die Familie weiterführten. Hier erscheint das Ehepaar im Zentrum; das Kind, in einem eigenen Bildfeld quasi als eigene Einheit, zeigt die nächste Generation an.

Die Bedeutung der rechtmäßigen Familie der Freigelassenen wird zusätzlich durch die Inschrift unter dem Relief betont: P. Servilius Q. f./Globulus f(iilius)// Q. Servilius Q. I./ Hilarius pater// Sempronia/ C. I. Eune uxor³⁰³. Q. Servilius Hilarius und Sempronia Eune werden als Freigelassene bezeichnet. Das *matrimonium iustum* wird verdeutlicht durch die Benennung der Eune als *uxor* (Ehefrau). Der Sohn, P. Servilius Globulus, kann im Gegensatz zu seinen Eltern eine Filiation aufweisen, die sogar mehrfach in dieser kurzen Inschrift erwähnt wird. Er wird als Q(uinti) f(iilius)

³⁰⁰ Zur römischen Kleidung und ihrer Bedeutung siehe: J.L. Sebesta, Symbolism in the Costume of the Roman Woman, in: J.L. Sebesta – L. Bonfante, The World of Roman Costume (Madison 1993) 46-54; S. Stone, The Toga: From National to Ceremonial Costume, in: Sebesta – Bonfante a.O. 13-45.

³⁰¹ Zum Material der *bullae* vgl.: R.E.A. Palmer, Bullae insignia ingenuitatis, AmJournAnchHist 14, 1989, 1-69.

³⁰² Zur *bullae* siehe: RAC II (1954) 800-801 s.v. Bulla (H. Gerstinger); H.R. Goette, Die Bulla, BJB 186, 1986, 133-164; kürzlich K. Krumeich, Der Knabe mit goldener Bulla. Ein ägyptisches Nischengrabrelief aus der Zeit nach der Constitutio Antoniniana in der Abegg-Stiftung, Riggisberg, JbAC 48/49, 2005/2006, 128-153, bes. 142-145 mit älterer Literatur. Vgl. dazu P. Olivanti in: Varusschlacht a.O. (Anm. 157) 258-259, Kat. 2.24. Auch in der Literatur findet die Rolle der *bullae* ihren Niederschlag. So wirft Cicero Verres in seiner berühmten Anklageschrift u.a. vor, einen Jungen zum Verkauf seiner *bullae* gezwungen zu haben. Cic. Verr. 2,1,58,151-152.

³⁰³ CIL VI 26410.

bezeichnet, im Anschluss an seinen Namen wird er noch einmal als ‚Sohn‘ benannt und Hilarius als ‚Vater‘ bezeichnet. Durch die Kombination von Wort und Bild wurde die Familie und der neue Status der Freigelassenen deutlich und allgemein verständlich präsentiert sowie die besondere Rolle der nächsten Generation, der nun freien römischen Bürger herausgestellt.

Die Freigelassenen verwendeten auf ihren Grabreliefs alle zur Verfügung stehenden Zeichen, um ihre *romanitas* zum Ausdruck zu bringen. Dabei wirkt die Darstellung der Familienmitglieder oftmals regelrecht veristisch und setzt damit Stilmittel ein, die bislang das Porträtbild der Nobilität auszeichnete³⁰⁴. Dem können weitere Freigelassenenreliefs hinzugefügt werden; sie alle zeigen dasselbe Bestreben, die neue soziale Stellung zu verdeutlichen. Die Verbundenheit der Ehepartner kann dabei noch verstärkt werden durch den Gestus der *dextrarum iunctio*. Auch kann das Kind zwischen dem Ehepaar dargestellt werden, gewissermaßen als Bindeglied zwischen den Ehepartnern und als Ausdruck der hoffnungsvollen Zukunftsaussichten.

Am ehesten sind die „Bildergalerien“ der Freigelassenengräber noch mit der *pompa funebris* der senatorischen Familien³⁰⁵ vergleichbar. Bei diesen großen Begräbniszügen trugen Schauspieler die Wachsmasken der Vorfahren und repräsentierten so die Bedeutung der Familie. Das Recht zu dieser Art der öffentlichen Präsentation stand jedoch nur den senatorischen Familien zu. Die Grabmäler der Freigelassenen entlang der Straßen Roms können vielleicht als eine „versteinerte“ Form der Begräbnisprozession verstanden werden³⁰⁶.

Nur in seltenen Fällen sind archäologische Hinweise zur familiären Repräsentation der Senatoren überliefert. Das berühmteste Beispiel ist wohl der sog. Togatus Barberini³⁰⁷. Der mit einer *toga* bekleidete Mann hält die Brustbilder seiner Vorfahren.

³⁰⁴ Stewart a.O. (Anm. 296) 109.

³⁰⁵ Die wichtigste literarische Quelle zur *pompa funebris* ist Pol. 6, 53-54; zum Verhältnis von *imagines maiorum* und *pompa funebris* zu der Freigelassenenreliefs siehe: G. Lahusen, Griechisches Pathos und römische Dignitas. Zu Formen bildlicher Selbstdarstellung der römischen Aristokratie in republikanischer Zeit, in: G. Vogt-Spira – B. Rommel – I. Musäus (Hrsg.), Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma (Stuttgart 1999) 196-224, hier bes. 213-216.

³⁰⁶ G. Lahusen, Zur Funktion und Rezeption des römischen Ahnenbildes, RM 92, 1985, 261-289; H. Drerup, Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern, RM 87, 1980, 81-129.

³⁰⁷ FO: Rom, vermutlich aus einem Grabmonument, in der Nähe der Besitzungen der Familie Colonna; wurde als Teil der Mitgift Anna Colonnas 1634 Teil der Sammlung des Taddeo Barberini (1603-1647), AO: Rom, Kapitolinische Museen, Centrale Montemartini, Inv. 2392, Maße: H 1,65 m, pentelischer und lunensischer Marmor, Literatur: H. Brandt, Wird auch silbern mein Haar. Eine Geschichte des Alters in der Antike (München 2002) 125-126; Zanker 1990 a.O. (Anm. 157) 168-169; E. Talamo in: Varusschlacht a.O. (Anm. 157) 229-230, Kat. 1.19 (mit älterer Literatur).

Die wichtigste Funktion dieser *imagines* oder *effigies* war natürlich die *memoria* und die Zurschaustellung der ehrwürdigen *gens*³⁰⁸. Die im 1. Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. geschaffene Marmorstatue mit nicht zugehörigem Kopf³⁰⁹ zeigt einen Römer der Oberschicht in *tunica* und *toga*, die nach spätrepublikanischer Manier drapiert ist. An den Füßen trägt er die *calcei*, Patrizierschuhe, die ihn als Mitglied des senatorischen Adels ausweisen. In seiner linken und rechten Hand hält er jeweils Bildnisse eines Mannes, wobei der rechte Arm mit der Büste auf einem stilisierten Palmenstamm abgestützt ist.

Diese einzigartige Skulptur zeigt einen Mann aus einer vornehmen Familie Roms, der die Ahnenmasken zweier verstorbener Familienmitglieder hält und präsentiert³¹⁰. Möglicherweise sind hier Vater und Großvater gezeigt. Die aus Wachs gefertigten Ahnenbilder, die *imagines maiorum*, wurden in den Atrien in speziellen Schränken aufbewahrt und von Plinius d. Ä.³¹¹ beschrieben. Obwohl wir über Funktion und Aufbewahrung dieser wächsernen Bilder recht gut informiert sind, hat sich jedoch kein einziges der Ahnenbilder im Original erhalten, als dass man über die genaue Form Aussagen gewinnen könnte. So muss auch die Bewertung des Togatus Barberini mit seinen zwei Büsten Spekulation bleiben. Jüngst wurde jedoch darauf hingewiesen, dass die linke Büste eine fundamentale Umarbeitung erlebte, im ursprünglichen Zustand war hier wohl, wie dies die Gewanddrapierung sowie Reste einer Lockenfrisur und weitere eindeutige physiognomische Detail nahelegen, eine Frau dargestellt³¹². Damit ist jedoch wenigstens für den Urzustand die bisherige Deutung hinfällig, da Frauen nicht zu den Ahnen gerechnet wurden. Die Darstellung eines Paares in dieser Form ist vielleicht denkbar in einer Stadt außerhalb Roms, was theoretisch möglich wäre, da der Fundort der Statue nicht bekannt ist.

³⁰⁸ S. Carey, *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History* (Oxford 2007), hier bes. Kapitel 6: *Imaging Memory*, 138-178.

³⁰⁹ Der nicht zugehörige Kopf wurde erst bei der Restaurierung des 17. Jahrhunderts nach Auffindung eingefügt.

³¹⁰ In augusteischer Zeit war das ursprünglich nur Patriziern vorbehaltene *Ius Imaginum* bereits auf plebejische Familien und alle Nachkommen eines Mannes, der bereits einmal ein kurulisches Amt innehatte, ausgeweitet worden. „Der ‚Togatus Barberini‘ müsste demnach ein *homo novus* sein, der Erste aus seiner Familie, der in den Senatorenstand erhoben wurde.“ E. Talamo in: *Varusschlacht a.O.* (Anm. 157) 229-230, Kat. 1.19 hier 230.

³¹¹ Plin. nat. 35,6-8; siehe außerdem: Drerup a.O. (Anm. 306) 81-129; S. Carey, *Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History* (Oxford 2007) v.a. Kapitel 6 *Imaging Memory*, 138-178; O. Doonan, *Family Values. Ancestral Representation and Social Reproduction in Roman Houses*, in: S.S. Lukesh (Hrsg.), *Interpretatio Rerum. Archaeological Essays on Objects and Meaning by Students of R. Ross Holloway* (Providence 1999); E. Flaig, *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom. Historische Semantik 1* (Göttingen 2004).

³¹² Fitschen-Zanker II, 48-51, Nr. 38, Taf. 40-41, Beil. 30b.31c-d.

Vielleicht ebenfalls zu einer Grabanlage einer Familie der wohlhabenderen Schichten gehörte die Grabstatue einer Frau mit einem Mädchen³¹³. Die um 50 v. Chr. geschaffene Gruppe zeigt eine stehende Frau, bekleidet mit *tunica*, *stola* und einer *palla*, die über den Hinterkopf gezogen ist. Die im Pudicitia-Schema³¹⁴ dargestellte Dame wird von einem mit *tunica* und *toga* bekleideten Mädchen begleitet³¹⁵, das zur Rechten der Frau steht. Das Kind trägt auf dem Kopf einen Scheitelschmuck³¹⁶. Die Statue gehörte ursprünglich zu einem mehrfigurigen Grabdenkmal, das wohl zahlreiche Mitglieder der Familie zeigte. Die Frau erscheint als würdige Matrone mit *stola* und *palla*³¹⁷. Wahrscheinlich war auch der Familienvater ursprünglich Teil der Statuengruppe. Ähnliche Gruppen fanden sich auch an Grabdenkmälern römischer Freigelassenen wie z.B. das Relief am Grab des Bäckers Eurysaces, der sich mit seiner Gattin darstellen ließ³¹⁸.

Auch in der Gallia Cisalpina entstanden in der späten Republik bis ans Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. Grabstelen, die die ganze Familie zeigen. Diese Bilder sind jedoch eher horizontal als vertikal angeordnet und geben somit die Hierarchie innerhalb der Familien wieder. Die Inschriften zeigen jedoch sehr deutlich, dass diese Grabsteine in der Hauptsache nicht für Freigelassenenfamilien, sondern für *ingenui* errichtet wurden. Vor der römischen Eroberung scheint es hier keine Tradition der Familiengrabsteine gegeben zu haben. Einige dieser Grabsteine werden im Appendix-Katalog zu den Grabdenkmälern vorgestellt.

Auch in den anderen Provinzen des römischen Imperiums, v.a. in den nördlichen Provinzen, entstanden nun Grabdenkmäler, die einheimische Familien zeigen. Zu nennen sind hier beispielsweise der Grabstein des Blussus und seiner Familie in Mainz sowie der Ehepaarpfeiler aus Neumagen in Trier.

³¹³ FO: Rom, AO: Rom, Kapitolinische Museen, vormals Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo Inv. 2176, jetzt Centrale Montemartini, Maße: Höhe der Frau: 188 cm, Höhe des Mädchens: 98 cm, Marmor, Literatur: M. Bertolotti - M. Cima - E. Talamo (Hrsg.), *Sculture di Roma antica. Collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini* (Rom 1992) 57, I.36; J. Fejfer, *Roman Portraits in Context* (Berlin 2008).

³¹⁴ B. Scholz, *Untersuchungen zur Tracht der römischen Matrona* (Köln 1992).

³¹⁵ Zu jungen Mädchen in Togatracht siehe: K. Olsen, *The Appearance of the Young Roman Girl*, in: J.C. Edmondson – A. Keith (Hrsg.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture* (Toronto 2008) 139-157.

³¹⁶ Siehe dazu: V. von Gonzenbach, *Der griechisch-römische Scheitelschmuck und die Funde von Thasos*, BCH 93, 1969, 885–945; A. Böhme-Schönberger, *Kleidung und Schmuck in Rom und den Provinzen*. Schriften des Limesmuseums Aalen 50 (Stuttgart 1997) 81-83.

³¹⁷ Scholz a.O. (Anm. 314); U. Scharf, *Straßenkleidung der römischen Frau*. Europäische Hochschulschriften III 585 (Frankfurt 1994); K. E. Olsen, *Matrona and Whore: the Clothing of Women in Roman Antiquity*, *Fashion Theory* 6.4, 2002, 387-420; F. Chausson - H. Inglebert (Hrsg.), *Costume et société dans l'Antiquité et le Haut Moyen Age* (Paris 2003).

³¹⁸ Zanker 1975 a.O. (Anm. 291).

Der Grabstein des Blussus³¹⁹, eine zweiseitig reliefierte Stele zeigt auf der Vorderseite im unteren Drittel ein gerahmtes Inschriftfeld, darüber ein eingetieftes Bildfeld. Dargestellt sind zwei frontal ausgerichtete Ganzfiguren einer Frau links und eines Mannes rechts, die nebeneinander auf einer Bank sitzen. In einer hinteren Reihe ist der Oberkörperausschnitt eines Jungen in der Mitte zwischen dem Paar zu erkennen. Die Frau mit Namen Menimane trägt die Tracht der Treverinnen, der Bewohnerinnen des westlichen Mittelrheingebietes, das aus drei übereinander getragenen Gewandschichten besteht³²⁰. Bis zu sechs Fibeln hielten die Gewänder, außerdem trägt die Frau eine runde Metallzierscheibe am Hals, zwei Armreifen und eine Armspange am rechten Oberarm. Das auf dem Kopf bauschig frisierte Haar scheint von einem Netz oder einer Kappe bedeckt zu sein. In der linken Hand hält sie eine Spindel und den Rocken, in der rechten Hand ein Garnknäuel. Auf dem Schoß sitzt ein kleiner Hund mit Glockenhalsband. Das Haar des Mannes Blussus ist kurz geschnitten, er trägt einen ponchoartigen Umhang mit Kapuze. Darunter ist er mit einer etwas längeren *tunica* bekleidet, dazu trägt er Stiefel. In der Hand hält er einen Geldbeutel. Der Sohn im Hintergrund hat kurzes Haar, trägt eine *tunica* und um den Hals eine *bullae*. Die Rückseite zeigt über der Inschrift ein Boot, in dem vier Personen erscheinen, darüber zwei Girlanden und Blütenornamente.

Der Reeder Blussus ist auf der Vorderseite mit Ehefrau und Sohn dargestellt, auf der Rückseite ist das Schiff als Zeichen für seinen Beruf wiedergegeben. Menimane erscheint als *matrona*, jedoch in der reichen einheimischen Tracht. Sie ist als wohlhabende Mutter und Ehefrau ausgewiesen, die den Haushalt führt. Blussus ist

³¹⁹FO: 1848 in Weisenau; AO: Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 146; Maße: H noch 155 cm; B 93 cm; T 28 cm; Kalkstein; Literatur: W. Boppert, *Zivile Grabsteine aus Mainz und Umgebung*, CSIR Deutschland II 6 (Mainz 1992) 53-59, Nr. 2, Taf. 6-7 mit älterer Literatur; CIL XIII 7067.

Inschrift:

Vorderseite:

Blussus Atus[iri f(i)lius] nauta]

an(norum) LXXV h(ic) s(itus) e(est)

Me[nimane Brigio]

nis f(ilia) an(norum) (vacat) uxso[r viva sibi

fecit]

Satto vern[a an(norum) ... h(ic) s(itus) e(st)?

Primus]

f(i)lius] parentibus p[ro pietate pos(u)it]

Rückseite:

Blussus Atusiri f(i)lius]

nauta an(norum) LXXV h(ic) s(itus) e(st)

Menimane Brigionis f(ilia) an(norum)

uxsor viva sibi fecit Primis f(i)lius]

parentibus pro pietate pos(u)it]

³²⁰ Zur Tracht vgl. W. Boppert, *Zivile Grabsteine aus Mainz und Umgebung*, CSIR Deutschland II 6 (Mainz 1992) 56-57.

als Geschäftsmann wiedergegeben, auch er ist in einheimischer Tracht dargestellt. Der Sohn jedoch erscheint durch die *bullae* aber als Inhaber des römischen Bürgerrechtes. Entlang des Rheins war das Schema der Familiengrabsteine mit den frontal sitzenden Familienmitgliedern recht weit verbreitet³²¹. Datiert wird der Stein ins 2. Viertel des 1. Jahrhundert n. Chr.

Die Sepulkralkunst bietet seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. zahlreiche Darstellungen der Familie, die in dieser Arbeit in einer Auswahl unter typologischen und inhaltlichen Aspekten berücksichtigt werden.

Es bleibt festzuhalten, dass die Familie auf Grabdenkmälern erst seit dem 1. Jahrhundert v. Chr. erscheint, in Rom offensichtlich gegen Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. nicht mehr so häufig wie beispielsweise in den nordöstlichen Provinzen. Grabdenkmäler in den Provinzen weisen Familiendarstellungen in unterschiedlichen Formen auf. Einige Beispiele aus Aquileia sollen dies verdeutlichen:

Ein Grabstein mit Medaillon in Aquileia³²² zeigt in seiner unteren Hälfte ein durch eine Hohlkehle abgetrenntes Inschriftfeld. Die Inschrift lautet:

D(is) M(anibus)/Et perpetuae se[curit-]/Ati. Aurelio Apro, [fi-]/Lio infelicissim[o qui]/Vixit annis [---]/Aurelius M[---]/Nus et Apra f[ecerunt]/Uno (sic) filio

Darüber befindet sich ein durch eine schmale Linie abgetrenntes querrrechteckiges Feld, in das ein Medaillon eingetieft ist. Am unteren Rand ist das sonst runde Medaillon abgeflacht, am oberen Rand überschneidet es die Umfassungslinie des Rechteckfeldes. In der oberen linken und rechten Ecke des Grabsteins sind die Buchstaben „D“ und „M“ eingraviert. Das Medaillon zeigt das Reliefbild mit den Brustbüsten einer Frau und eines Jungen.

Die frontal dargestellte Frau füllt die gesamte Bildfläche bis zum oberen Rand aus. Sie ist bekleidet mit *tunica* und *palla*. Der Kopf mit den schweren, eckigen Gesichtszügen ist frontal ausgerichtet. Ihr Haar ist in einer Scheitelzopffrisur zusammengefasst. Eine breite Haartolle im Nacken ist zu erkennen: das lange Haar ist als breiter Zopf bis knapp über die Stirn gelegt. Ihre Hände legt die Frau auf die Schultern des vor ihrer Brust dargestellten Jungen, der ebenfalls frontal ausgerichtet

³²¹ Weitere Beispiele bei Boppert a.O. (Anm. 320) 24-29.

³²² FO: Aquileia, bei „Braidia del mur forat“, wohl wieder verwendet, AO: Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, Inv. R.C. n. 41, Maße: 126 x 75 x 15 cm, Kalkstein. Literatur: G. Lettich, Itinerari Epigrafici Aquileiesi. Guida alle iscrizioni esposte nel Museo Archeologico Nazionale di Aquileia. Antichità Altoadriatiche 50 (Triest 2003) 235, Nr. 302 mit älterer Literatur.

ist. Die Gesichtszüge des Jungen wirken rundlich, das Haar ist kurz geschnitten; bekleidet ist er mit *tunica* und Mantel. Die Inschrift der Grabstele nennt als Verstorbenen den Jungen Aurelius Aprus, das einzige Kind seiner Eltern Apra und Aurelius M[---]nus, die als Dedikanten genannt werden. Der Junge trägt in seinem Namen also Bestandteile der Nomenklatur beider Eltern. Auf dem Grabstein erscheint aber nun nur die Mutter mit ihrem Sohn, den sie mit beiden Händen an den Schultern bzw. Oberarmen fasst. Diese Geste kann auf der einen Seite als beschützend gedeutet werden, ist hier aber eher als Geste des Präsentierens zu verstehen. Die Mutter hält ihren einzigen Sohn, ihr einziges Kind, dem Betrachter des Grabsteins hin und zeigt damit ihren großen Verlust an. Der Junge, der hier als „*filio infelicissimo*“ bezeichnet wird, ist vor der Zeit gestorben und hat damit die Hoffnungen seiner Eltern zunichte gemacht.

Die Grabsteine, die entlang der Straßen vor der Stadtgrenze Aquileias aufgestellt waren, hielten also das Andenken an den verstorbenen Sohn in der Erinnerung der Passanten. Andererseits präsentierte und empfahl die Mutter ihr Kind auch den Manen, die dem Standardformular gemäß angerufen wurden. Der Inschrift nach war die Mutter noch am Leben, ebenso wie der Vater des Jungen, als dieser starb. Beide Eltern werden in der Inschrift genannt, aber nur die Mutter wird mit dem Sohn dargestellt. Die Darstellung unterscheidet auf den ersten Blick nicht zwischen Verstorbenem und der lebenden Mutter. Nur die Geste des Präsentierens könnte auf diesen Unterschied hindeuten. Die Haartracht der Frau gleicht den Darstellungen der Kaiserin Severina Augusta. Daher wird von G. Lettich eine Datierung in die Jahre 270-275 n. Chr. vorgeschlagen.

Wohl ebenfalls aus Aquileia zeigt der ädikulaförmige Grabstein mit Giebel und Eckakroteren des Flavius Augustalis³²³ in der unteren Hälfte das Inschriftfeld, in der oberen Hälfte das Grabrelief. Die Inschrift lautet:

D(is) M(anibus)/Fla(vius) Augustalis, cent(urio)/Leg(ionis) pri(mae) It(alicae) Moes(iacae?), milita-/Vit annis X, me(n)s(ibus) VI, die(bus)/XII, <h>oras IIII, vixit annis/XLI, me<n>s(ibus) VII, die(bus) XV, <h>oras/IIII, <h>abuit comiugem (sic) Castoriam annis/VIIII, me(n)s(ibus) III, die(bus) VI, <h>oras/IIII, et filium Stercoriu(m) Qui vixit an(nis)III, me(n)s(ibus) VII, di-/e(bus) X, <h>or(is) VI. Supra vixit pater die(bus) XLVII. Posuit titolum (sic)/Cas(torina) canp(ari) ca(rissimo) suo.

³²³ FO: Aquileia?, AO: Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, ohne Inv. Nr., Maße: 146 x 47,5 x 17 cm, Kalkstein. Literatur: CIL V 914; Lettich a.O. (Anm. 322) 93-95, Nr. 103.

Dargestellt sind drei Personen und ein Pferd. Die gesamte rechte Bildhälfte nimmt ein frontal aufrecht stehender Mann in militärischer Tracht mit *paludament* und dem *pileolus pannonicus* ein. Am linken Bildrand erscheint ein Begleiter, der ein Pferd am Zaumzeug hält. In der Bildmitte ist ein kleiner Junge in einer geschürzten *tunica* dargestellt, der in seinen Armen ein stark fragmentiertes Tier, vielleicht eine Taube, hält. Der mittlere Bereich der Darstellung ist stark bestoßen, aber nach Autopsie scheint man die rechte Hand des Vaters auf der rechten Schulter des Sohnes erkennen zu können.

Sowohl die Darstellung als auch die Inschrift lassen einige Rückschlüsse auf die Stellung und das Selbstverständnis des Mannes Flavius Augustalis zu. Seine Zugehörigkeit zum Militär, deren genaue Dauer in sehr unüblicher Form genannt wird, steht an erster Stelle. Auch seine Tracht weist ihn als Offizier aus, eine Stellung, der er seine soziale Reputation verdankt. Darüber hinaus ist er verheiratet. Auch die Dauer der Ehe bis zu seinem Tod wird genau benannt; ebenso der gemeinsame, ehelich geborene und damit legitime Sohn. Dessen Name Stercorius ist der einzige Hinweis auf ein möglicherweise christliches Bekenntnis der Familie oder eines Teiles der Familie³²⁴. Das Grabdenkmal umschreibt also die Aspekte, die die Reputation eines Mannes, möglicherweise von peregriner Herkunft, ausmachte. Er war Angehöriger des Militärs, ein Dienst, der das römische Bürgerrecht verlieh. Eine legitime Ehe war nur Freigeborenen gestattet; nur aus solchen Ehen konnten legitime Kinder hervorgehen.

Die Inschrift spielt durch ein Detail auch auf die Thematik der *mors immatura*³²⁵ an. Vater und Sohn starben kurz nacheinander, vielleicht an einer Krankheit. Der Vater hatte allerdings das Unglück, den Tod des Sohnes noch erleben zu müssen; es wird nämlich angegeben, dass er seinen Sohn um 47 Tage überlebte. Die besondere Tragik für die Ehefrau und Mutter Castorina wird jedoch nicht explizit erwähnt. Datiert wird der Grabstein an den Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr.

In der Spätantike entstanden nun auch einige Sarkophage und Aschenkisten mit Familiendarstellungen. Ein Aschekistendeckel mit Familie³²⁶ in Salzburg³²⁷ ist als

³²⁴ Sogenannte Demutsnamen wie Stercorius oder Foedula begegnen oftmals bei den frühen Christen. Vgl. z.B. H.-I. Marrou, Deux inscriptions latines d'Apt et de Marseille, Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 115, 1971, 271-283.

³²⁵ Siehe dazu Dimas a.O. (Anm. 237) 58-60 mit Literatur; Backe-Dahmen 2006 a.O. (Anm. 33).

³²⁶ Literatur: N. Heger, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Iuvavum, CSIR Österreich III,1 (Wien 1975) 40, Nr. 71, Taf. 33.

³²⁷ FO: Unbekannt, in Nideralm, Gemeinde Anif, BH Salzburg-Umgebung, als unterste Stufe der südlichen Kirchentür verwendet, entdeckt 1850; AO: Salzburger Museum Carolino Augusteum, Inv.

Giebeldach mit Akroteren gebildet. Der linke Eckakroter zeigt in einer Rundbogennische die Halbfigur einer Frau, rechts erscheint die Halbfigur eines Mannes im Eckakroter. Die drei mittleren, kleineren Akrotere zeigen jeweils die Büste eines Kindes. Dazwischen sind die Buchstaben D M angebracht. Alle fünf Personen sind frontal ausgerichtet.

Der Mann rechts ist mit einem von einer Fibel auf seiner rechten Schulter gehaltenen Mantel bekleidet, besitzt einen Vollbart und hält wohl eine Buchrolle in der Hand. Die Frau links trägt einen Mantel, in ihrer rechten Hand hält sie wohl einen Apfel. Der Kopf ist zum großen Teil abgebrochen. Die Kinder sind durch ihre kappenartigen Frisuren wohl als Jungen zu deuten. Die Eltern erhielten als Bildfeld die größeren Eckakrotere; sie rahmen also sinnbildlich sowohl die Kinder als auch das ganze Haus ein. Die Ehe und Elternschaft kann also auf diese Weise als Stütze der Familie verstanden werden. Entstanden ist dieser Deckel um die Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr.

Ein Sarkophagdeckel in Trier³²⁸ zeigt im Mittelfeld drei Personen als Brustbilder. In der vorderen Bildebene erscheint rechts ein Mann, bekleidet mit *sagum* und *cucullus*, der sich mit seiner rechten Hand in den Mantel greift. Er wendet sich etwas zur Mitte und zu der zu seiner Rechten stehenden Frau hin, die über einer *tunica* einen über der Brust übereinander geschlagenen Mantel trägt. Ihr Haar ist in einer Scheitelzopffrisur frisiert. In der Mitte hinter den Eltern steht frontal ausgerichtet der Sohn, der ebenfalls einen *cucullus* trägt. Auf den Seitenfriesen erscheinen Gruppen von Männern: rechts tragen zwei Männer, die von einem Hund begleitet werden, einen Korb herbei, der an langen Stöcken hängt. Ein weiterer Mann folgt mit einem Korb auf dem Rücken, ein vierter Mann ist mit einer Hacke bei der Ernte dargestellt. Links ist die Szene einer Pachtabgabe wiedergegeben. Links steht der Grundbesitzer; fünf Personen, darunter wohl eine Frau, kommen mit Gegenständen

2814; Maße: H 43 cm; B 126 cm; T 90 cm; Untersberger Marmor.

³²⁸FO: Trier, bis 1810 im ehem. Irminenkloster vermauert; AO: Trier, Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv. G 3; Maße: H 52 cm (Mitte), 22 cm (Seiten); B 184 cm; grauer Sandstein; Literatur: F. Hettner, Die römischen Steindenkmäler im Provinzialmuseum zu Trier mit Ausschluss der Neumagener Monumente (Trier 1893) 136-137, Nr. 313; ders., Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum in Trier (Trier 1903) 28, Nr. 32, 214 Nr. 5.; S. Löschcke, Denkmäler vom Weinbau aus der Zeit der Römerherrschaft an Mosel, Saar und Ruwer (Trier 1933) 18, Taf. III, 1a und 1b; R. Schindler, Führer durch das Landesmuseum (Trier 1977) 51; H. Cüppers, Die antiken und mittelalterlichen Bauphasen des Berings von St. Irminen nach den Zeugnissen der Archäologie, in: H. Pilgram - M. Pilgram (Hrsg.), Die Vereinigten Hospitien in Trier (Trier 1980) 25, Abb. 13; ders., 2000 Jahre Weinkultur an Mosel – Saar - Ruwer (Trier 1987) 97-98, Nr. 26; K.- J. Gilles, Bacchus und Sucellus (Briedel 1999) 58-59; S. Faust in: Demandt – Engemann 2007, Kat. I.16.55 mit älterer Literatur.

auf ihn zu. Die Präsentation der Familie, vor allem der Söhne als legitime Nachkommen und potentielle Nachfolger im Familienbetrieb, wurde auch von Grundbesitzern in den Provinzen praktiziert, wie dieses Beispiel aus dem Trierer Land nahe legt. Der Sarkophagdeckel entstand um 300 n. Chr.

Der Sarkophag für Verecundinia und Verecundinius in Köln³²⁹ zeigt auf der Vorderseite der teilweise ergänzten Sarkophagkiste eine *tabula ansata*, die von zwei Eroten gehalten wird. Die Inschrift nennt die Verstorbenen Verecundinius Desiderius und seine Mutter Verecundinia Placida. Den Sarkophag ließ Desideratus, der Ehemann und wohl auch Vater, aufstellen. Der Deckel des Sarkophages zeigt in den quadratischen Feldern der Eckakrotere je eine frontal ausgerichtete Brustbüste. Das giebelförmige Mittelfeld zeigt die Familie. Drei frontal ausgerichtete Halbfiguren sind nebeneinander aufgestellt. Links ist eine Frau mit Scheitelzopffrisur zu sehen. Ihre linke Hand liegt auf dem Rand des Darstellungsfeldes vor ihrem Körper auf, in ihrer erhobenen rechten Hand hält sie wohl einen Apfel. Am rechten Bildrand erscheint ein Mann, der einen Mantel in der Art des Blussus³³⁰ oder einen *cucullus* trägt. Mit seiner rechten Hand greift er in die Mantelfalten vor seiner Brust. In der Mitte ist ein Kind dargestellt, das seine Hände vor der Brust erhoben hält. Vielleicht hält es ein Tier oder ein anderes, durch die Bestoßungen nicht eindeutig zu identifizierendes Objekt. Die Haare des Kindes sind kurz.

Der Steinhändler Desideratus ließ den Sarkophag für seine Frau (*CONIVGI DVLCISSIMAE*) und den Sohn aufstellen, ließ aber die ganze Familie abbilden,

³²⁹FO: 1903 in Köln, Severinstraße/Ecke Hirschgasse;AO: Köln, Römisch-Germanisches Museum, Inv. 642; Maße: unbekannt; Sandstein; Inschrift: D(is) M(anibus) VERECUNDINIAE PLACIDE / SIVE SOIIONI CONIUGI / DULCISSIMAE QUAE VIXIT / ANN(os) XXVIII ET VERECUNDINIO DE/SIDERO FIL(io) EIUS DESIDERATUS / CURMILLI (servus) NEG(otiator) ARTIS LAPIDARIAE / VIVUS SIBI ET IIS OBITIS FECIT; Literatur: Espérandieu VIII Kat.Nr. 6437; F. Naumann-Steckner, Tod am Rhein. Begräbnisse im frühen Köln (Köln 1997) 30 Abb. 16; P. Noelke, Niedergermanische Grabstelen des 3. Jahrhunderts mit Protomendarstellung, KölnJb 29, 1996, 301-302, Abb. 33. 34; H. Borger- S. Seiler - W. Meier-Arendt (Hrsg.), Colonia Antiqua (Brüssel 1977) 52 Abb. 3; H. Borger, Das Römisch-Germanische Museum Köln (München 1977) 123 Abb. 103; B. Galsterer - H. Galsterer, Die römischen Steininschriften aus Köln, Wissenschaftliche Kataloge des Römisch-Germanischen Museums Köln 2 (Köln 1975) 78 Nr. 325 Taf. 71; Kölner Römer Illustrierte 1, hrsg. vom Römisch-Germanischen Museum der Stadt Köln (Köln 1974) 210 Nr. 1; W. Binsfeld, Zwei neue Inschriften zum Kölner Amphitheater, BJB 160, 1960, 161-167, hier bes. 167 Nr. 36; G. Rodenwaldt, Ein Typus römischer Sarkophage, BJB 147, 1942, 219-220, Taf. 14, 2; F. Fremersdorf, Urkunden zur Kölner Stadtgeschichte aus römischer Zeit (Bonn 1963) 52 Taf. 73; A. Spieß, Studien zu den römischen Reliefsarkophagen aus den Provinzen Germania inferior und superior, Belgica und Raetia, KölnJb 21, 1988, 283-284, 296-297, Nr. 14 Abb. 36-38; W. Eck, Köln in römischer Zeit. Geschichte einer Stadt im Rahmen des Imperium Romanum (Köln 2004) 433.

³³⁰ Blussusgrabstein: AO: Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 146, dazu z.B. A. Böhme-Schönberger, Das Mainzer Grabmal von Menimane und Blussus als Zeugnis des Romanisierungsprozesses, in: W. Cyszcz - C.-M. Hüssen - H.-P. Kuhnen - C. S. Sommer - G. Weber (Hrsg.), Provinzialrömische Forschungen. Festschrift für G. Ulbert (Espelkamp 1995) 1-11.

obwohl er selbst noch am Leben war (*VIVUS SIBI ET IIS OBITI FECIT*). Vater und Mutter wenden sich jeweils leicht zur Mitte zu ihrem Sohn hin. Scheinbar ist die Frau eine Freigelassene, da die Inschrift neben ihrem Namen Verecundinia Placida einen weiteren Namen, nämlich Seio, nennt. Dies scheint ihr Sklavinnenname gewesen zu sein. Da Verecundinius den Namen seiner Mutter trägt und explizit als ihr Sohn bezeichnet wird, stellt sich die Frage, ob er als Kind aus einer rechtsgültigen Ehe oder aus einer Sklavenehe vor der Freilassung (*contubernium*) hervorgegangen ist. Ein Sklavenkind wäre aber nach der Freilassung der Eltern im Besitz des ehemaligen Eigentümers verblieben. Festzuhalten bleibt, dass auf ein *matrimonium iustum* hingewiesen wird, die Frau als Mutter des Kindes genannt wird und das Bild eine Familie zeigt, die das Kind als Nachkomme beider Elternteile zeigt. Die Haartracht der Frau weist ins 3. Jahrhundert n. Chr. Zur Gestaltung der Sarkophagvorderseite gibt es zahlreiche Parallelen aus Köln und Trier aus dem 3. und frühen 4. Jahrhundert.

In Rom ist das Thema auf Sarkophagen äußerst selten vertreten. So zeigt ein Deckelfragment eines Sarkophages im Vatikan³³¹ am rechten Bildrand des Fragmentes sind der Meerwurf des Jonas und das Ketos dargestellt. Der linke Bildrand ist nur fragmentarisch erhalten; zu erkennen ist aber noch der Schwanz eines weiteren Ketos. Zwei Erosen in Mänteln halten ein *parapetasma*; ein weiterer Eros auf der rechten Seite hält einen gefüllten Korb.

Vor dem *parapetasma* sind drei Halbfiguren dargestellt: ein Mann rechts, eine Frau links, in der Mitte ein Kind. Alle drei Oberkörper sind leicht nach rechts gewandt. Mann und Frau wenden die Köpfe zur Mitte und schauen sich an.

Der Mann trägt eine *tunica* und eine *toga contabulata*. In seiner erhobenen linken Hand hält er einen *rotulus*, die Rechte hat er an die Kontabulierung seiner *toga* gelegt. Er hat kurzes, glattes Haar und trägt einen Vollbart.

Die Frau trägt eine locker fallende *tunica* und eine *palla*. Ihre Haare sind zu einem ausgeprägten Scheitelzopf frisiert. Um ihr rechtes Handgelenk trägt sie einen Armreif. Die rechte Hand legt sie auf die Schulter des Kindes. Das Kind hat kurzes Haar und trägt eine langärmelige *tunica*. Im abgewinkelten rechten Arm hält es einen Vogel, den es um den Hals packt. Darstellungen von Ehepaaren sind auf

³³¹FO: Rom?; AO: Vatikan, Campo Santo Teutonico; H: 0,31 m, L: 1,46 m; Marmor; Literatur: F.W. Deichmann (Hrsg.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I (Wiesbaden 1967) 372-373, Nr. 896 mit älterer Literatur.

Sarkophagen des 3. und 4. Jahrhunderts häufig zu finden. Die Ehegatten erscheinen hierbei oft in Form von Brustbüsten, die in Muschelornamenten oder vor einem *parapetasma* dargestellt wurden³³². Familiendarstellungen sind hingegen in dieser Form eher selten auf Sarkophagen zu finden. Zwar stellen Sarkophage mit der Darstellung des Lebens und frühen Sterbens der Kinder eine eigene Gruppe dar³³³, jedoch erscheinen auch auf diesen Sarkophagen selten die Eltern gemeinsam mit dem Kind. Auf diesem Sarkophagfragment ist eine Familie als Einheit dargestellt. Vater und Mutter sind durch das zueinander Hinwenden als Paar gekennzeichnet, das durch das Kind in der Mitte eine weitere Verbindung erfährt. Das Kind selbst ist wohl auch durch das Vögelchen, das es in der Hand hält, als jung gekennzeichnet³³⁴. Die Hand der Mutter liegt auf der Schulter des Kindes, eine verbindende und schützende Geste. Leider gibt das Deckelfragment keine Auskunft darüber, für welches Familienmitglied dieser Sarkophag angefertigt wurde. Eine Inschrift fehlt. Auch ist nichts über den ursprünglichen Aufstellungskontext bekannt. Festzuhalten ist jedoch die Tatsache, dass den hier dargestellten Personen die Familie als hohes Gut galt und das Kind eine wichtige Rolle für den Fortbestand der Familie inne hatte. Datiert wird der Deckel ins späte 3./Anfang 4. Jahrhundert n. Chr.

Ein besonders prominentes Denkmal ist der Sarkophag aus Salona³³⁵ vom Ende 3./Anfang 4. Jahrhunderts n. Chr. Der Sarkophag wurde gemeinsam mit dem sog. Hippolytos-Sarkophag in einem Korridor zwischen dem Kultraum des Märtyrerbischofs Domnio und seiner Gefährten und zwei privaten Grabkammern gefunden³³⁶. Der Sarkophag weist Reliefs an Front- und Seitenteilen auf. Ein reich verzierter Sockel und ein ebenso ausgestatteter Architrav begrenzen das

³³² Beispiele bei: Koch – Sichtermann a.O. (wie Anm. 240).

³³³ Vgl. dazu: Dimas a.O. (Anm. 237).

³³⁴ Siehe dazu: Die Würfel sind gefallen. Spiele und Spielzeug im alten Rom (Mailand 2000) 25-28: Kinder besaßen entweder lebende Tiere wie Tauben oder kleine Katzen und Hunde, konnten aber auch mit Spieltieren aus Ton oder anderen Materialien spielen. Vgl. dazu den Grabstein für das Mädchen Hateria Superba, um 100 n. Chr., Florenz Galleria degli Uffizi. Das im Alter von 1 Jahr, sechs Monaten und 25 Tagen verstorbene Mädchen hält in der Hand eine Taube; Backe-Dahmen a.O. (Anm. 34) 145, Abb. 82.

³³⁵ FO: Salona, Manastirine (1859 oder 1860 in einem Ruinenkomplex eines antiken Friedhofes), AO: Split, Archäologisches Museum (seit 1871/72), Maße des Bisomus: L 1,50 m, B 1,35 m, H 2,31 m, Deckel wohl nicht zugehörig, weißer, blaugeädert Marmor. Literatur: T. Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst V, JbAC 5, 1962, 113-124 (mit älterer Literatur); J. Dresken-Weiland, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage II: Italien, Dalmatien, Museen der Welt. Mit einem Nachtrag Rom und Ostia (Mainz 1998) 105-106 Nr. 297, Taf. 97,1-6; dies., Sarkophagbestattungen des 4.-6. Jhs. im Westen des Römischen Reiches. 55. Suppl. der RömQSchr (Freiburg 2003) 414, Nr. H 13.

³³⁶ vgl. dazu Th. Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst V, JbAC 5, 1962, 113 - 124, bes. zur Auffindung 113-114.

Frontbildfeld nach oben und unten, an beiden Rändern sind gedrehte, kannelierte Säulen mit korinthischen Kapitellen dargestellt. Im Zentrum des Bildfeldes ist eine Ädikula mit gedrehten, kannelierten Säulen und einem reich ornamentierten Giebel angeordnet. Auf den Akroteren sitzen zwei Pfauen, die je eine am Giebel befestigte Girlande im Schnabel halten. In der Ädikula steht ein zur linken Bildseite ausschreitender Mann in Hirtenkleidung, der über der Schulter einen Widder trägt. Umgeben wird er von weiteren Widdern; rechts ist ein Baum dargestellt.

Das rechte Bildfeld neben der Ädikula ist dicht gefüllt mit einer großen Personengruppe. Im Zentrum steht auf einem Sockel ein Mann unter einem Rundbogen, der bis an den begrenzenden Architrav heranreicht. Der Mann ist bekleidet mit *tunica* und *pallium*. In seiner herabhängenden linken Hand hält er eine Schriftrolle. Zu seinen Füßen steht ein Behälter mit weiteren *rotuli*. Um ihn herum ist eine große Zahl von Männern und Frauen unterschiedlichen Alters gruppiert, die alle sehr viel kleiner als der Mann dargestellt sind.

Im linken Bildfeld steht eine Frau auf einem Sockel ebenfalls unter einem Rundbogen, frontal ausgerichtet. Sie ist mit *tunica* und *palla* bekleidet, die sie über den Kopf gezogen hat. In ihrem linken Arm hält sie ein Baby. Auch hier umgibt die Frau eine große Gruppe weiterer Personen.

Die linke Schmalseite zeigt einen, sich auf eine verlöschende, nach unten gerichtete Fackel stützenden Eros auf einem Sockel in einer Ädikula stehend. Das rechte Bildfeld zeigt eine geschlossene, zweiflügelige Tür; rechts steht ein Mann in *paenula*, neben ihm ein Jüngling. Vor den beiden Männern steht ein ebenfalls frontal ausgerichteter Junge in *paenula*. Der ältere Mann und der Junge sind im Orantengestus wiedergegeben. Links der Tür befinden sich eine Frau mit verhülltem Kopf und ein kleines Mädchen, beide im Orantengestus.

Die Diskussion um das religiöse Bekenntnis der in diesem Sarkophag Bestatteten – im Sarkophag wurden ein Mann und eine Frau beigesetzt – ist hier nur von untergeordneter Bedeutung. Zwar wurde der Sarkophag in unmittelbarer Nähe eines christlichen Kultraumes, einer Memoria, gefunden, allerdings im Fundzusammenhang mit einem weiteren Sarkophag, der eine Szene aus der griechisch-römischen Mythologie zeigt. Das Thema des Schaf- bzw. Widderträgers ist dem Themenkreis der Bukolik entnommen und bereits in der vorchristlichen Bilderwelt weit verbreitet. Allerdings ist es ebenso wenig völlig ausgeschlossen, die beiden Sarkophage in einen christlichen Kontext zu stellen, da auch die Christen

nicht generell alle paganen Bilder und Themen ablehnten. Für die Beurteilung der Darstellung des Paares auf der Vorderseite und der Personen auf der rechten Seite spielen diese Fragen aber, wie bereits angemerkt, keine Rolle.

Obwohl Mann und Frau mit dem Säugling auf dem Arm nicht in einem gemeinsamen Bildfeld erscheinen, ist ihre Zusammengehörigkeit doch eindeutig zu erkennen: Beide stehen auf einem kleinen Sockel unter gleichförmigen Arkaden. Beide Körper sind zur Mitte hin orientiert; Stand- und Spielbein sind deutlich unterschieden. Auch wenden beide leicht den Kopf zur Mitte. Diese Wendung kann zweierlei Bedeutung haben. Einerseits ist es möglich, dass beide sich zum Hirten im Zentrum der Sarkophagfront wenden, andererseits kann dadurch aber auch die Verbindung der beiden Personen als Paar bezweckt werden.

Der Mann ist in einem Philosophengestus dargestellt, einem üblichen Schema des gebildeten Mannes der oberen Klassen. Die Frau hingegen ist ganz in der Rolle der *pietas* und *castitas* wiedergegeben. Auf ihre vorrangige Pflicht als Ehefrau und Mutter, als *matrona*, wird sowohl durch ihre Tracht mit verhülltem Haupt verwiesen, als auch durch das kleine Kind, das sie im Arm hält. Dadurch werden Mann und Frau nicht nur als Ehepaar, sondern auch als Elternpaar ausgewiesen. Das Kind ist dabei quasi als Attribut ihrer Tugenden der Mutter zugewiesen. Es stellt sich die Frage, ob hier auf ein bestimmtes Kind verwiesen wird oder dieser Säugling für die *fecunditas* und *pietas* der Mutter allgemein steht und nicht für ein bereits geborenes Kind. Davon unabhängig wird aber deutlich auf die Wichtigkeit der Familie und des Fortbestandes derselben angespielt.

Ob auf dem rechten Seitenteil die gleichen Personen ein weiteres Mal auftauchen, ist nicht sicher zu entscheiden. Es wird offensichtlich hier ein Elternpaar mit drei Kindern wiedergegeben, wobei eines der Kinder, ein Sohn, beinahe erwachsen ist. Die jüngeren Kinder erscheinen jeweils vor den Eltern, wobei die Aufteilung nach Geschlecht vorgenommen wird. Wiederum steht die Frau am linken Bildrand, also zur Rechten des Mannes, wenn auch durch die Grabtür getrennt.

Ein Scheinsarkophag vom 1. Drittel des 5. Jahrhunderts n. Chr. aus dem Mausoleum in Silivri Kapi bei Istanbul präsentiert das Bild einer christlichen Familie³³⁷. Die durch

³³⁷ FO: Mausoleum in Silivri Kapi bei Istanbul, AO: in situ, Maße: H 1,08 m, B 2,00 m, Kalkstein mit Farbspuren. Literatur: J.G. Deckers - Ü. Serdaroglu, Das Hypogäum bei Silivri-Kapi in Istanbul, JbAC 36, 1993, 140-163; dies., Das Hypogäum von Silivri-Kapi in Istanbul, in: Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn 22. - 28. September 1991 (Münster 1995) 674-681; J. Dresken-Weiland, Sarkophagbestattungen in Rom und Konstantinopel, in: Akten des 14. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Wien 1999 (Città del Vaticano 2007) 345-351.

eine Arkatur mit Rundbogen und Giebeln architektonisch gegliederte Scheinsarkophagplatte zeigt im Mittelfeld über einer transennenförmigen Anlage unter gerafften Vorhängen eine *crux monogrammatica*. Im rechten Bildfeld ist eine frontal stehende Frau im Orantengestus dargestellt. Sie ist bekleidet mit langer *tunica manicata* und einer *palla*. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und am Hinterkopf gefasst. Zu ihrer Rechten steht ein Junge mit kurzem Haar, bekleidet mit *tunica manicata* und *paenula*. In seiner Linken hält er einen *codex*, seine erhobene Rechte ist im Redegestus dargestellt. Er wendet sich mit dem gesamte Körper von der Bildmitte weg hin zu seiner Mutter.

Im linken Bildfeld befindet sich ein Mann mit kurzem Haar. Über einer geschürzten, knielangen *tunica manicata* trägt er ein *paludament* mit Zwiebelknopffibel auf seiner rechten Schulter. Er ist ebenfalls frontal ausgerichtet und im Orantengestus gezeigt.

In den Zwickeln über den Bögen sind Vögel und Palmwedel dargestellt.

Die sehr schematisch wiedergegebenen Köpfe der drei Familienmitglieder und das Fehlen einer Inschrift lassen keine nähere Benennung der Personen zu. J. Dresken-Weiland meint dazu: „Ein Porträtcharakter der Köpfe lässt sich nicht nachweisen, da die auf Sichtbarkeit im Halbdunkel gearbeiteten und dadurch bewusst mit expressiven Zügen ausgestatteten Köpfe kaum eine Darstellung individueller Züge zulassen Dennoch ist nicht auszuschließen, dass konkrete Personen gemeint waren, auch wenn sich dies am Befund nicht nachvollziehen lässt.“³³⁸ Der Familienvater scheint als Amtsträger ausgezeichnet zu sein, da er das *paludament* mit Fibel trägt. Der Sohn, der wie Eucherius auf dem Stilicho-Diptychon gemeinsam mit seiner Mutter auf einem Bildfeld dargestellt ist, scheint für eine Ämterlaufbahn vorgesehen zu sein; der *codex* kann auch auf die ihm angediehene Ausbildung hindeuten. Auch hier ist wiederum die Zuordnung des Kindes zur Mutter bemerkenswert.

In seltenen Fällen wird die Familie auch in der Grabmalerei dargestellt. So zeigt die Lünette eines Arkosols in der Katakomben S. Gennaro in Neapel³³⁹ ein weißes Bildfeld, das von einem roten und zwei grünen Begleitstreifen eingefasst wird. Dargestellt sind drei nebeneinander aufgestellte, frontal ausgerichtete Personen im Orantengestus. In der Mitte erscheint ein Mädchen in einer roten *tunica manicata*, die mit weißen Punkten besetzt ist. Unter der Brust trägt sie einen kostbaren Gürtel mit

³³⁸ Dresken-Weiland 2007 a.O. (Anm. 337) 349.

³³⁹ Malerei aus der Katakomben S. Gennaro in Neapel; FO/AO: Neapel, Arkosol in der Katakomben S. Gennaro, Cubiculum 23; Literatur: U.M. Fasola, Le Catacombe di S. Gennaro a Capodimonte (Rom 1975)73 Taf. V a, 95 Abb. 68; Schade 2003, 245, III.8, Farbtaf. A.

Gemmenverschluß, um den Hals eine Borte oder Kette aus zwei Reihen weißer Perlen. Auch im Haar trägt sie Perlenschnüre. Über ihrem Kopf schwebt ein Juwelenkranz. Rechts erscheint ein Mann im Orantengestus, der über einem braunweißen Untergewand mit *segmenta* ein weißes *paludament* mit Tiermuster und Fibel auf der Schulter trägt. Seine rechte Hand hält er erhoben vor der Brust. Sein Haar ist kurz, er ist bärtig. Links erscheint eine Frau in einer dunkelvioletten *tunica manicata*, darüber trägt sie ein *maphorion* in gleicher Farbe. Sie hält ihre Linke vor die Brust, die rechte Hand im Orantengestus erhoben. Am linken und rechten Bildrand sind je zwei brennende Kerzen dargestellt. Um die Köpfe herum befindet sich eine Inschrift:

ILARITAS VIX AN XLV

NONNOSA VIX AN II M X

THEOTECNUS VIX AN LX

Die Familie wird sowohl durch die Beischriften als auch durch die Symbole und den Habitus der Familienmitglieder als christlich gekennzeichnet. Vater und Mutter erscheinen jedoch wesentlich strenger gekleidet als die kleine Tochter, die in einem kostbaren Gewand wie eine kleine Braut dargestellt ist. Das sehr repräsentative Bild hebt die Tochter also auch durch die rote Farbe der Kleidung in den Mittelpunkt des Bildes. Entstanden ist das Bild im 6. Jahrhundert n. Chr.

Auch in den römischen Katakomben findet sich dieses Thema recht selten. Das Familienbild des Primerius und der Severa³⁴⁰ zeigt drei nebeneinander aufgereihte, frontal ausgerichtete Schulterbüsten von einer Frau links, einem Mann rechts und einem Jungen in der Mitte. Der Mann überschneidet mit seiner rechten Schulter den Oberkörper des Jungen, der wiederum mit seiner rechten Schulter den Körper der Frau überschneidet. Der Mann trägt kurzes, dunkles Haar und scheinbar einen kurzen Vollbart. Er ist bekleidet mit einem braunen *cucullus*. Der Junge ist mit einem gleichen Mantel in graublauer Farbe bekleidet. Die Frau trägt ein blaues Gewand mit Mantel, auf dem Kopf eine voluminöse, blaue Haube, über die ein durchscheinendes, hellblaues Schleiertuch gelegt ist. Vor den Büsten ist eine durchgehende braune Brüstung dargestellt, die nicht genauer zu spezifizieren ist.

³⁴⁰FO/AO: Rom, Arkosol im Cimitero ex Vigna Chiaraviglio; Literatur: F. Bisconti, Nuove pitture dal cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio, RendPontAc c.s.; ders., Il giro delle esperienze figurative tra Roma e Costantinopoli nella pittura cristiana delle origini, in: Akten des 14. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Wien 1999 (Città del Vaticano 2007), 87-98 bes. 93-94 Farbtaf. Fig. 13; N. Zimmermann, Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei, JbAC 50, 2007, 154-179, bes. 175, Taf. 25d; R.M. Bonacasa Carra, Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana, in: E. La Rocca - S. Ensoli (Hrsg.), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000) 317-322, bes. 322.

Die Kopfbedeckung der Frau gibt es in der Spätantike häufiger; eine Haube über der Frisur trägt auch Serena, ein Tuch trägt die Orantin in der Priscilla-Katakombe³⁴¹. Dies scheint die Mode der Zeit gewesen zu sein; in diesem Fall spricht es aber auch für die von den frühen Christen geforderte keusche Bekleidung der Frauen, die ihren Kopf bedecken sollten. Datiert wird dieses Familienbild ins späte 4./frühes 5. Jahrhundert n. Chr.

Diese Zusammenstellung der Bilder der Familie im Sepulkralkontext zeigt einen heterogenen Befund sowohl der Gestaltung als auch des dargestellten Personenkreises und ihrer gesellschaftlichen Position. Das Grab als Ort der Repräsentation wurde also auch als Bildträger und Anbringungsort von Familienbildern genutzt. Zusammenfassend ist festzuhalten:

1. Eine nach außen gerichtete, einer großen Öffentlichkeit vorgeführte Darstellung der Familie in Form einer „Galerie“ ist erstmals bei den Freigelassenenreliefs der Stadt Rom zu bemerken.
2. Die Grabmäler der Oberschicht weisen, soweit dies feststellbar ist, keine nach außen gerichteten Bilder der Familie, zumindest in der Gruppierung, die hier besprochen werden soll, auf. Inwieweit die Ahnenbilder und Stammtafeln in den Atrien der Wohnhäuser diesen Familienkreis widerspiegeln, muss aus Ermangelung von Informationen offen bleiben.
3. Auf Sarkophagen wird die Kernfamilie sehr selten dargestellt, anders als Ehepaardarstellungen, die sowohl in Rom als auch den Provinzen wesentlich häufiger erscheinen.
4. Im Laufe der Kaiserzeit werden vor allem in den Provinzen zahlreiche Grabreliefs gefertigt, die wohl vor allem indigene Bewohner und Militärangehörige mit ihren Familien zeigen. Dieser Befund bedarf jedoch einer sehr viel ausführlicheren Betrachtung, als dies im Rahmen dieser Arbeit möglich ist. Auf die weiterführenden Fragen an die Grabdenkmäler mit Familienbild soll später zu sprechen gekommen werden.

³⁴¹ W.F. Volbach, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom (München 1958) Taf. 8.

4. Formanalyse und chronologische Auswertung

In der nach E. Panofsky „vorikonographisch“ genannten Stufe der Auswertung werden zunächst materielle, kompositorische und gattungsspezifische Aspekte der im Katalog erfassten Objekte zusammengestellt.

Von besonderer Bedeutung wird die Feststellung und Beschreibung der Bildtypen sein. Grundlegend bei der Zusammenstellung der zu untersuchenden Gruppenbilder war, wie anfangs dargestellt, die Personenauswahl, also ein Mann, eine Frau und ein oder mehrere Personen erkennbar kindlichen bzw. jugendlichen Alters in einem räumlich engen Bildzusammenhang ohne narrativen Kontext. Diese Gruppenbilder wurden unterschieden nach den gewählten Bildtypen im Katalog systematisiert, das heißt nach den wiederkehrenden Bildformen, die sich vor allen an der Personenanzahl und deren Komposition im Bildfeld fassen lassen. Auf die Typengeschichte soll in diesem Teil der Untersuchung nur sehr begrenzt eingegangen werden, da diesen Fragen in der ikonographischen Untersuchung nachgegangen werden soll.

Anschließend soll die chronologische und räumliche Verteilung der Objekte dargelegt werden, wobei wiederum darauf hingewiesen werden muss, dass die Grabdenkmäler nicht in ihrer Gesamtheit in dieser Arbeit besprochen werden. Zu dieser Objektgruppe ist demnach eine eigene Untersuchung nötig, um die chronologische und regionale Verteilung sowie Fragen zum Typenspektrum der Grabdenkmäler zu erarbeiten. Dies ist zum Teil in der Arbeit von J. Mander geschehen, dessen Ergebnisse später kurz referiert werden sollen. In dieser Arbeit finden sie in einer sehr begrenzten Auswahl Erwähnung, um zu zeigen, dass es sowohl Überschneidungen in der Typenwahl sowie auch eklatante Differenzen gibt.

4.1 Formanalyse und Auswertung der Bildtypen

Bevor materielle und gattungsspezifische Aspekte untersucht werden, müssen zunächst Beobachtungen zu kompositorischen Gegebenheiten angestellt werden. Ausgangspunkt der Fragestellung war schließlich die Feststellung, dass es wohl ein in mehreren Typen normiertes Gruppenbild gibt, das wohl als Familienbild zu deuten sein könnte. Zunächst soll hier also eine Aufstellung der fassbaren Typen erfolgen, in denen die geforderte Personenauswahl in einem engen räumlichen Zusammenhang im nicht-narrativen Kontext erscheint.

Um die Objekte einzelnen Typen zuweisen zu können, wurden folgende Kriterien untersucht: Personenanzahl, Körperausschnitt, Ausrichtung der Personen, Anordnung der Personen sowie die Abgrenzung und Form des Bildfeldes.

Die Familienbilder in der Kleinkunst (Kat. 8.1) wurden in 7 Bildtypen eingeteilt, wobei innerhalb der Typen weitere Unterteilungen möglich sind. Diese Bildtypen mit ihren Hauptmerkmalen sind folgende:

Typ 1: Oberkörperausschnitte, frontale Ausrichtung aller dargestellten Personen, Eltern nebeneinander im Bildhintergrund, ein Kind im Vordergrund vor den Eltern (Kat. 8.1.1)

- Medaillons mit Einfassung 8.1.1a-8.1.1h
- Medaillons ohne Einfassung 8.1.1i

Typ 2: Oberkörperausschnitte, frontale Ausrichtung aller dargestellten Personen, Eltern nebeneinander im Bildhintergrund, mehrere Kinder im Vordergrund vor den Eltern (Kat. 8.1.2)

- Medaillons ohne Einfassung 8.1.2a
- Medaillons mit Einfassung 8.1.2a-8.1.2f

Typ 3: Oberkörperausschnitte, Eltern in Form der *capita opposita*, Kind im Zentrum frontal ausgerichtet (Kat. 8.1.3)

- Medaillon mit Einfassung 8.1.3a
- Ovaler Bildträger 8.1.3b-8.1.3d

Typ 4: Oberkörperausschnitte, Eltern in Form der *capita opposita*, im Zentrum Kind im Profil (Kat. 8.1.4)

- Medaillons mit Rahmung 8.1.4a-8.1.4d
- Ovaler Bildträger ohne Rahmung 8.1.4e
- Ovaler Bildträger mit Rahmung 8.1.4f
- Bildträger ohne Einfassung 8.1.4g

Typ 5: Oberkörperausschnitt, Eltern in Form der *capita opposita*, Kinder im Vordergrund rechts und links antithetisch, in Zentrum ein drittes Kind frontal (Kat. 8.1.5); Variante der Typen 3 und 4

- Medaillon ohne Einfassung 8.1.5a

Typ 6: Oberkörperausschnitte, Elternpaar und Kinderpaar jeweils im Profil in Form der *capita iugata*, zur Bildmitte gewendet (Kat. 8.1.6)

- Ovaler Bildträger mit Rahmung 8.1.6a-8.1.6b

Typ 7: Ganzkörperdarstellungen (Kat. 8.1.7)

Personenanzahl

Wie bereits weiter oben festgestellt, ist die Darstellung des Ehepaares mit mindestens einem Nachkommen nötig, um das Bild als Familienbild benennen zu können. Darüber hinaus kann die Anzahl der dargestellten Nachkommen aber variieren.

Die Typen 1 und 2 unterscheiden sich nur darin, dass Typ 1 jeweils nur ein Kind, Typ 2 jedoch mehrere Kinder zeigt. Die Gliederung der Bilder ist dennoch gleich. Eltern und Kinder sind in zwei Bildebenen angeordnet, wobei die Eltern in einer hinteren Reihe erscheinen. Die Kinder bzw. das Kind werden in der vorderen Bildebene vor den Eltern dargestellt, das heißt, dass die Kinder vor den Eltern angeordnet sind.

Typ 3 und 4 zeigen jeweils nur einen Nachkommen; Typ 5 und 6 müssen mindestens zwei Nachkommen zeigen, damit das Bildformular funktionieren kann.

Körperausschnitte

Innerhalb dieser Gruppe der Familienbilder der Kleinkunst werden meist Oberkörperausschnitte von Personen dargestellt; nur vier der hier erfassten Bilder zeigen die Personen ganzfigurig. In diesen Fällen ist jedoch darauf zu verweisen, dass der Objektträger die ganzfigurige Darstellung nahelegte oder begünstigte. So sind auf den Elfenbeindiptychen fast ausschließlich ganzfigurige Darstellungen bekannt. Dies wurde auch von dem hochrechteckigen Bildfeld begünstigt.³⁴² Auch spätantike Glasschliffschalen zeigen oftmals ganzfigurige Darstellungen, wie dies die Kugelabschnittschalen z.B. der Wint Hill-Gruppe mit mythologischen und biblischen Figuren zeigen sowie auch für die geschliffene Schale mit thronenden Kaisern zu vermuten ist³⁴³.

Die hier gewählten Oberkörperausschnitte sind Büstenformen, Brustbilder und Halbfiguren und dienen quasi als ‚abgekürztes Menschenbild‘. Die Brustbilder zeigen die obere Hälfte der Brust und Oberarmausschnitte, ohne jedoch Unterarme und Hände darzustellen; die Halbfigur weist Arme und Hände auf³⁴⁴. Diese Oberkörperausschnitte sind vor allem bei den Goldgläsern und den größeren

³⁴²Vgl. R. Delbrueck, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2 (Berlin 1929).

³⁴³Zu den Kugelabschnittschalen: zusammenfassend A. v. Saldern, Antikes Glas HdArch7 (München 2004) 413-417; Vicennalienschale 4. Jh. Rom, Antiquarium Comunale Inv. 7233) Lit.: von Saldern a.O. 431-432.

³⁴⁴ Siehe dazu H. Pflug, Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie (Mainz 1989) 78-79; 82-85.

Objekten wie dem Berliner Tondo festzustellen. Die Oberkörperausschnitte können im Bild einheitlich sein, d.h. alle dargestellten Familienmitglieder erscheinen in derselben Ausschnittform; es ist aber auch zu beobachten, dass Halbfigur und Brustbilder in einem Bild angewendet wurden. Dies ist in den Fällen geschehen, wo dem Ehemann und Vater entweder ein Attribut beigegeben wurde oder er mit der Hand eine Geste ausführen sollte, um damit die Bildaussage zu unterstreichen.

Die Büste, deren Form sich im Laufe der Kaiserzeit stark veränderte³⁴⁵, fand als Körperausschnitt auf Familienbildern vor allem auf den Objekten Anwendung, die nur einen begrenzten Raum zur Verfügung stellten, also auf Gemmen, Siegelringen u.ä. Auch auf qualitativ eher einfachen Objekten wie dem Gagatanhänger (Kat. 8.1.1i) ist diese Ausschnittform festzustellen.

Die gewählten Körperausschnitte reduzieren die Personen auf die notwendigen Elemente, um das Bild verständlich und lesbar zu machen. Frisur und einige Trachtelemente, aber auch Gesichtsbildung ist meist ausreichend, um die Personen in ihrer Rolle in der Familie eindeutig zuzuordnen. In diesem Punkt ähneln die kleinformigen Darstellungen dem Münzbild und den dort verwendeten Darstellungsprinzipien.

Die kleine Bildfläche der Gemmen und Ringe reduziert die Möglichkeiten der detaillierten Darstellung wesentlich stärker, so dass hier nur ein sehr reduzierter Körperausschnitt die Personen beschreibt.

Ausrichtung der Personen und Komposition

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Ausrichtung der dargestellten Personen. Bei Typ 1 und 2 sind sowohl die Eltern als auch die Kinder frontal ausgerichtet und blicken meist gerade nach vorne. Wenn die Blickrichtung abweicht, geht dies nur mit einer leichten Wendung des Kopfes einher. Diesem Ausrichtungsschema folgen auch die ganzfigurigen Darstellungen des Typs 7.

Ob die nebeneinander gestaffelten Büsten, Brustbilder oder Ganzkörperfiguren ihre Vorlage in den *scrinia* mit den *imagines* der Vorfahren in den Atrien der römischen Wohnhäuser finden, muss wohl fraglich bleiben. Es haben sich kaum bildliche

³⁴⁵ Formentwicklung: Übergang zur Kaiserzeit: Büste reicht bis knapp unter die Schlüsselbeine; in julisch-claudischer Zeit wird der Ausschnitt vergrößert; in flavischer Zeit reicht er bis zum Ansatz der Schultern; in traianischer Zeit wurde der Oberkörper plastisch gebildet und Oberarmansätze dargestellt; unter Hadrian lösen sich die Oberarme vom Körper ab, in antoninischer Zeit wird der Körperausschnitt bis zum Bauchansatz geführt, im Laufe des 3. Jh. wird der Ausschnitt wieder kleiner; dazu P. Schollmeyer, Römische Plastik (Darmstadt 2005) 23.

Zeugnisse erhalten, die eine Beurteilung des Erscheinungsbildes der Aufstellung der *imagines maiorum* ermöglichen würden. Außerdem zeigten diese Bilder nahezu ausschließlich die Männer der senatorischen Familien und bildeten keine ‚Kernfamilienverbände‘ ab. Daher können die *imagines* vielleicht als Inspiration für die Freigelassenen gedient haben, die keine Vorfahren darstellen konnten und somit nur die Ehepartner und Kinder zeigen konnten; ein Vorbild für die Bilder der ‚Kernfamilie‘ sind sie aber sicher nicht. Auch die *stemma*, die wohl auch Bilder der Familienmitglieder in den Atrien zeigten, taugen nicht als direktes Vorbild für die Familienbilder. Frontal ausgerichtete Porträts sind, wie weiter unten ausgeführt wird, jedoch auf Schildbüsten und auf Wandfresken nachweisbar.

Bei Typ 1 ist es sowohl möglich, dass das Kind genau in der Bildachse zwischen den Eltern erscheint (Katalognummern 8.1.1a, 8.1.1d, 8.1.1f, 8.1.1g, 8.1.1h) oder aber eher dem Vater (Katalognummern 8.1.1b, 8.1.1c, 8.1.1e, 8.1.1i) zugeordnet ist. Bislang sind keine Objekte dieses Typs bekannt, die das Kind der Mutter zuordnen. Dies scheint aber kein starres Schema gewesen zu sein, denn einige Familienbilder zeigen die Frau auf der rechten Bildseite, also zur Linken des Mannes (vgl. auch den Trierer Ada-Kameo). Die Kinder können nebeneinander oder gestaffelt dargestellt sein, indem sie sich ebenfalls mit den Schultern überschneiden, so wie es ganz deutlich bei 8.1.2a erkennbar ist.

Typologisch unterschieden von Typ 1 und 2 sind die Typen 3 und 4. Hier erscheinen die Brustbüsten des Elternpaares in der Form der *capita opposita* im Profil an den beiden Bildrändern. Dieses Bildtypus, der bereits in den hellenistischen Königshäusern, wohl vor allem im Seleukidenreich³⁴⁶, zur Darstellung von Ehe- und Herrscherpaaren bekannt war, wurde bereits auf Münzen des Marc Anton und Octavia eingesetzt, um die Eintracht des Paares zu zeigen. Auch Geschwisterpaare, vor allem Kaisersöhne konnten in dieser Form auf Münzen erscheinen, so die Zwillingssöhne des Drusus, die Söhne des Septimius Severus oder die des Konstantin. Ebenso erschienen wurden die Augusti mit ihren Nachfolgern in diesem Bildtypus dargestellt, ein gängiger Typus, dessen Inhalt wohl mit der Eintracht zu bestimmen sein wird. Daraus erklärt sich auch, wieso dieser Typus auf römischen Ehepaarringen und verwandten Denkmälern beliebt war³⁴⁷.

³⁴⁶Möbius a.O. (Anm. 187).

³⁴⁷ siehe z.B. P. C. Finney, ‚Senecianus‘ Ring, BJB 194, 1994, 175-196, v.a.180; G. Vikan, Art and Marriage in Early Byzantium, DOP44, 1990, 145-163.

Die Darstellung Neros mit seiner Mutter Agrippina *capita opposita* ist eine Besonderheit auf römischen Münzen.

In der Mitte wird das Kind bzw. der Nachkomme frontal (Typ 3) oder im Profil (Typ 4) dargestellt. Der Nachkomme ist also in eine geschlossenen Komposition einbezogen, aber als eigene „Gruppe“ erkennbar.

Der im Profil erscheinende Nachkomme bei Typ 4, sowohl Junge als auch Mädchen, kann sowohl dem Vater (Katalognummern 8.1.4a, 8.1.4b, 8.1.4e, 8.1.4f, 8.1.4h) als auch der Mutter (Katalognummern 8.1.4c, 8.1.4d, 8.1.4f) zugewendet sein, wobei anscheinend eher der Vater die Bezugsperson ist. Die Ausrichtung der Kinder ist jedoch unabhängig vom Geschlecht; sowohl Mädchen als auch Jungen werden ihrer Mutter zugewandt dargestellt.

Die Position der Eltern im Bild ist in den Typen 3 und 4 nicht durchgängig gleich. So kann die Frau sowohl rechts als auch links erscheinen. Hierbei ist sehr darauf zu achten, dass zahlreiche Objekte als Siegelringe oder -steine dienen, worauf die spiegelverkehrte Inschrift hinweisen kann. Im Falle von Siegelringen ist natürlich das Siegelbild maßgeblich, denn durch dieses ist nicht nur die Inschrift lesbar, sondern dann auch erst das Bild in der richtigen Anordnung gegeben.

Eine Kombination aus den bisher vorgestellten Typen bildet Typ 5, die Katalognummer 8.1.5.a, ein Objekt, zu dem der Verf. kein Vergleichsobjekt bekannt ist. Das Elternpaar erscheint wiederum antithetisch am Bildrand, zwei der Kinder sind in einer vorderen Reihe im gleichen Schema präsentiert, das dritte Kind erscheint frontal ausgerichtet in der Mitte. Dieser Typ wird jedoch trotzdem streng symmetrisch aufgebaut.

Abweichend hiervon stellt sich Typ 6 dar, ebenfalls nur in wenigen Exemplaren bekannt, wobei hier die Eltern in der Form der *capita iugata*, also im Profil hintereinander gestaffelt erscheinen, antithetisch dazu die beiden Söhne, die ebenfalls in der Form der *capita iugata* angeordnet sind. Formal ist dieses Familienbild mit der Gemma Claudia in Wien vergleichbar. Der Bildtypus der Büsten *capita iugata* ist lange bekannt in der hellenistischen Münzprägung und der hellenistischen Glyptik, vor allem im ptolemäischen Ägypten. Hier wird das einträchtige Königspaar präsentiert, die Königin hatte eine besondere Stellung als Gefährtin des Königs und als Dynastieträgerin inne. Dies wurde durch den Bildtypus verdeutlicht. Eine besonders interessante Darstellung aus den seleukidischen Antiochia zeigt darüber hinaus die Königin Laodike mit ihrem Sohn Antiochos, dem

Sohn des Seleukos IV. *capita iugata* auf einem Goldoktodrachmon, geprägt wohl zwischen 175 und 170 v. Chr. anlässlich des Regierungsantrittes des Jungen als Adoptivsohn und Mitregenten des Antiochos IV.³⁴⁸. Diese seltene Münze zeigt nicht nur erstmals sicher eine Seleukidin im Münzbild, erstmals wird hier eine Darstellung *capita iugata* im Seleukidenreich gezeigt, hier jedoch Mutter und Sohn, nicht ein Ehepaar.

In der römischen Münzprägung konnte dieser Typus gewählt werden, um z.B. das Brüderpaar der Dioskuren zu zeigen. In der Spätantike wurde die Schutzgötter³⁴⁹, vor allem *Sol comes*, in Form der *capita iugata* als Gefährte des Kaisers gezeigt.

In Typ 7 finden sich Familienbilder mit ganzfigurigen Darstellungen. Diese Gruppe ist weniger homogen und weist einige Variationen auf. Katalognummern 8.1.7a, 8.1.7b und 8.1.7c zeigen die Eltern am Bildrand, in der Mitte das Kind. Alle sind frontal ausgerichtet. Bei 8.1.7b ist der Mann sitzend, aber frontal und am Bildrand gezeigt. Bei Katalognummer 8.1.7d erscheinen die frontal ausgerichteten Eltern in der Mitte, links und rechts die Kinder.

Es ist festzustellen, dass die weitaus größte Zahl der Familienbilder die Familienmitglieder in einem Oberkörperausschnitt zeigt. Selten wurden ganzfigurige Darstellungen angefertigt. Die hier vorgestellten ganzfigurigen Darstellungen zeichnen sich oft durch besonders kostbare Materialien wie Elfenbein aus. Zwar erscheinen diese Bilder auch auf Goldgläsern, doch erlaubte das Material Elfenbein wohl eher die Anfertigung größerer Bildfelder, die ausreichend Raum für ganzfigurige Darstellungen boten. Diese Formatgröße ließ außerdem eher die Einbettung der Figuren in einen architektonisch detailliert gestalteten Raum zu.

Unter den Familienbildern mit Oberkörperausschnitten zeichnen sich zwei Haupttypen ab, die leichte Variationen aufweisen: Typ 1 und 2 zeigen Eltern und Kinder frontal ausgerichtet und voreinander gestaffelt. Typ 3 und 4 zeigen die Eltern in der Form der *capita opposita*, an den Bildrand gerückt, das Kind im Zentrum der Darstellung, frontal oder ebenfalls im Profil. Typ 5 ist als Kombination aus den Motiven 3 und 4 zu verstehen. Typ 6 unterscheidet sich deutlich von den genannten Bildern.

³⁴⁸Houghton CSE Nr. 91 Taf. 5; R. Fleischer, Studien zur seleukidischen Kunst Bd. I Herrscherbildnisse (Mainz 1991) 42-43, Taf. 21 b.

³⁴⁹S. Berens, Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I. (193-337 n. Chr.) (Stuttgart 2004).

Bildfeld

Die Bildfläche ist bis auf wenige Ausnahmen rund oder oval. Die Ausnahmen sind wiederum jene ganzformatigen Familienbilder unter der Katalognummer 8.1.7, darüber hinaus aber auch das Blech (Katalognummer 8.1.4 b), wobei sich hier die eigentliche Darstellung ebenfalls in einem ovalen Bereich erscheint.

Meist ist der Bildgrund der Familienbilder gänzlich unstrukturiert und lediglich durch eine Begrenzungslinie abgetrennt. Ein Bildhintergrund aus Architektur oder Landschaft ist nur bei den Katalognummern 8.1.7.a, 8.1.7.b, 8.1.7.c und 8.1.7.d festzustellen; bei 8.1.4a erscheint die Sitzfigur des Gottes Serapis. Bei den Katalognummern 8.1.1b, 8.1.1c, 8.1.1e, 8.1.1.f, 8.1.1.h, 8.1.1.i, 8.1.2.b, 8.1.2f und 8.1.3d wurden Füllornamente wie *rotuli*, Girlanden, Blüten oder simple Punkte eingefügt, um aus einem *horror vacui* die leeren Flächen zu füllen.

Die Medaillonform mit Büsten oder Brustbild ist bereits im hellenistischen Griechenland³⁵⁰ und in der römischen Republik³⁵¹ bekannt.

Die sog. Schildbüsten, die *imagines clipeatae*, ein Begriff, den Plinius der Ältere prägte, zeigten wohl vorrangig herausragende Personen, die zu Lebzeiten oder aber posthum durch diese Tondi geehrt wurden. Ihren Ursprung haben diese Tondi in Griechenland, so sind auf Delos für das Jahr 102/101 v. Chr. Solche Darstellungen für den noch lebenden Mithridates Eupator überliefert. In Rom ließ Marcus Aemilius Lepidus 74/73 v. Chr. Schildporträts seiner Vorfahren an der Basilica Aemilia anbringen. Laut Plinius waren Tondi auch in den Atrien der Oberschicht weit verbreitet. Auch Kaiserbilder erscheinen in diesem Format, so beispielsweise auf Standarten³⁵². Im späten 1. Jahrhundert v. Chr. wird diese Bildnisform auch in der Sepulchralkunst übernommen.

Diese Medaillons, vorzugsweise aus Marmor oder Bronze gearbeitet, stellten Schilde dar, auf denen die Porträtbüste der zu Ehrenden erschien und durch diese Bildform erhöht und repräsentativ dargestellt wurde. Die Quellen lassen aber auch erkennen, dass es ebenso gemalte Tondi gab. Gläserne Medaillons wie das Porträt eines bärtigen Mannes in Frontalansicht aus Pompeji³⁵³ sind seit der frühen Kaiserzeit bekannt. Zwei Personen tauchen auf gemalten Medaillons oder auch rechteckigen Bildfeldern beispielsweise auf den Wänden in Pompeji auf. Bilder der 'Kernfamilie'

³⁵⁰ B. Barr-Sharrar, *The Hellenistic and Early Imperial Decorative Bust* (Mainz 1987).

³⁵¹ R. Winkes, *Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform* (Bonn 1969).

³⁵² Zusammenfassend J. Fejfer, *Roman Portraits in Context. Image and Context*, Vol. 2 (Berlin 2008) 228-262.

³⁵³ Museo Archeologico Nazionale Neapel Inv. 132424. Lit.: v. Saldern a.O. (Anm.343) 464, Anm. 5.

sind jedoch erst relativ spät auf nicht-sepulkralen Monumenten feststellbar. Sollte der Tondo in Berlin aus Ägypten kein Einzelfall sein, wie dies die Arbeit H. Heinens nahelegt³⁵⁴, und neben Kaiserfamilien auch Privatpersonen zeigen³⁵⁵, sind diese Bilder wohl im 2. Jahrhundert n. Chr. nachweisbar. In großer Zahl erscheinen die Medaillons mit frontal ausgerichteten und hintereinander gestaffelten Personenreihen auf den Goldglasmedaillons und Goldglasböden, eine Objektgruppe, deren Bildform stark von der Gefäßform bedingt wird. Der Fundort Rom und die nähere Umgebung der Hauptstadt der weitaus meisten der Goldgläser lässt ziemlich sicher auch die Stadt als Entstehungsort dieser Objekt annehmen. Ein zweites, wenn auch deutlich kleineres Zentrum scheinen die nord-östlichen Provinzen gewesen zu sein. Möglicherweise wurde die Technik von alexandrinischen Künstlern nach Rom gebracht³⁵⁶, so dass eine weitere Verbindung dieser Bildform nach Ägypten gegeben wäre.

Auf den Grabdenkmälern scheint diese Bildform eine andere Entwicklung genommen zu haben. Die Freigelassenenreliefs zeigen keine Medaillons, sondern Bildergalerien. Ganze Familien sind aber erst auf den Grabstelen im 1. Jahrhundert n. Chr. zu finden³⁵⁷. Hier ist dann festzuhalten, dass sich die Bildform des Medaillons im Laufe der folgenden Jahre von Oberitalien, v.a. Treviso und Altino, nach Pannonien, Noricum und Dacien ausbreitete. In Gallien und Germanien zeigen die Medaillons jedoch meist nur eine Person; das Medaillon in Worms, das Mutter und Kind zeigt, ist nahezu ein Unikum in dieser Region.

Es scheint der Verf. nicht wahrscheinlich zu sein, dass die Grabmedaillons, die vor allem in den nord-östlichen Provinzen verbreitet waren, einen direkten Einfluss auf

³⁵⁴Heinen a.O. (Anm. 269).

³⁵⁵Vgl. den sog. Brüder-Tondo in Kairo.

³⁵⁶Siehe dazu zusammenfassend A. von Saldern o.O.(Anm. 343) 461-474.

³⁵⁷ W. Faust, Die Grabstelen des 2. und 3. Jahrhunderts im Rheingebiet (Köln 1998) 72-73; Literatur zu den Grabdenkmälern Siehe dazu: L. Bianchi, Le stele funerarie della Dacia. *Archaeologica* 45 (Rom 1985); H.G. Frenz, Römische Grabreliefs in Mittel- und Süditalien. *Archaeologica* 37 (Rom 1985); D.E.E. Kleiner, Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. *Archaeologica* 62 (Rom 1987); dies., Roman Group Portraiture. *The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire* (New York 1977); Pflug 1989 a.O. (Anm. 344); C. Ciongradi, Der norditalische Einfluss auf die Grabmonumente in Sarmizegetusa und Apulum, in: P. Noelke - F. Naumann-Steckner - B. Schneider (Hrsg.), Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. *Neue Funde und Forschungen* (Mainz 2003) 529-535; B. Jäger, Zur Portraitpräsentation auf norischen, pannonischen und gallischen Grabdenkmälern in der römischen Kaiserzeit, in: Noelke a.O., 475-480; S. Conrad, Die Grabstelen aus Moesia Inferior. *Untersuchungen zu Chronologie, Typologie und Ikonographie* (Leipzig 2004); E. Poschmarski, Werkstätten von Porträtreliefs aus Flavia Solva, *Römisches Österreich* 30, 2007, 91-105; H. von Hesberg, The Image of the Family on Sepulchral Monuments in the Northwest Provinces, in: S. Bell – I.L. Hansen (Hrsg.), *Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation. Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volume VII* (Ann Arbor 2008) 257-272; M.T. Boatwright, Children and Parents on the Tombstones of Pannonia, in: George 2005 a.O. (Anm. 10) 287-318.

die hier untersuchten Familienbilder ausübten, auch wenn sie ihnen zeitlich vorangingen. Medaillonformen mit ihrem repräsentativen Charakter wurden seit langem genutzt zur Darstellung von Porträtbüsten. Darüber hinaus sind runde und ovale Bildfeldformen oftmals auch bedingt durch die verwendeten Bildträger wie Münzen, Gemmen, Fingerringe und Siegel sowie Goldglasböden. Auf einer inhaltlichen Ebene bedeutet der runde, also perfekt geschlossene Bildgrund eines Medaillons oder eines Ovals aber auch eine Parallele zur erwünschten Einheit und Eintracht der dargestellten 'Kernfamilie'.

Hintergrundgestaltung

Die Mehrzahl der Familienbilder beschränkt sich nur auf die Darstellung der Familienmitglieder vor neutralem Hintergrund; in einigen Fällen wird der durch eine Rahmung des Bildfeldes oder die Objektgröße beschränkte Bildgrund durch Inschriften oder kleine Symbole wie *rotuli* gegliedert (vgl. dazu die Auflistung der Inschriften und Symbole). In seltenen Fällen wird das Familienbild in einem näher charakterisierten Raum verortet. Diese seltenen Ausgestaltungen des Bildraumes dienen dazu, die Familie genauer zu charakterisieren. So werden Stilicho und seine Familie (Katalognummer 8.1.7c) wie Statuen in einer Nische dargestellt und damit ebenfalls in eine erhabene Position gerückt.

Katalognummer	Beschreibung des Raumes
8.1.7a	Rahmung und Standlinie
8.1.7b	geraffte Vorhänge an beiden Seiten; der Familienvater sitzt auf einem faltstuhl; vor ihm steht eine fußbank
8.1.7c	architektonische Rahmung mit Giebelstruktur
8.1.7d	Personifikationen der Jahreszeiten

Beischriften und Symbole

Auf zahlreichen Familienbildern sind Beischriften, sowohl griechische als auch lateinische, zu lesen, die um oder in der Darstellung, also zwischen den Personen, angebracht sind. Dabei fällt auf, dass es sich hier bis auf wenige Ausnahmen (Katalognummer 8.1.3e mit kaiserlichem Familienbild) um private Familienbilder handelt. Zehn dieser Beischriften nennen einen oder mehrere Namen. Alle

genannten Personen sind unbekannte Privatpersonen, die in keinem anderen Zusammenhang vorkommen.

Diese Namensbeischriften werden in den meisten Fällen ergänzt durch Segenswünsche (PIE ZESES oder VIVAS-Formeln). Einige dieser Segensformeln, die in der Antike sehr geläufig waren, werden ergänzt durch den Zusatz IN DEO (Katalognummer. 8.1.1b, 8.1.1e, 8.1.2f, 8.1.4e).

Die griechischen Inschriften der Katalognummern 8.1.3b und 8.1.4h sind eindeutig christlich zu deuten. Ob dies auch für alle Objekte mit Segenswunschschriften gilt, ist fraglich. Vivas-Akklamationen sind nicht zwingend christlich, erst der Zusatz IN DEO oder IN CHRISTO o.ä. beweist einen christlichen Hintergrund des Bildes. Daher müssen die Objekte mit reinen VIVAS- oder PIE ZESES-Akklamationen religiös neutral bewertet werden³⁵⁸. Die schlecht lesbaren oder gar beschädigten Inschriften müssen offen bleiben. In einigen Fällen dienen kleine Objekte oder Symbole dazu, den Bildgrund auszufüllen.

Das Phänomen des *horror vacui* ist auch auf den Goldgläsern des 3. und 4. Jahrhunderts zu verfolgen. Die verwendeten Punkte oder Blütenornamente werden deswegen auch keine darüber hinaus gehende Bedeutung haben, während die ebenso dargestellten *rotuli* durchaus symbolische Bedeutung haben könnten. Hierbei kämen einige Möglichkeiten in Betracht. Ganz allgemein ist der *rotulus* als Symbol des Philosophen ein Zeichen für Bildung und Weisheit. Es wurde aber auch gemutmaßt, den *rotulus*, wenn er beispielsweise im Ehepaarbild erscheint, als Ehevertrag zu deuten. Eine wohl zu weit gehende Interpretation wäre auf christlichen Familienbildern die Interpretation als Symbol für Christus bzw. den „Wahren Logos“.

Das Christogramm kann ohne weitere Beischrift auf ein Familienbild gesetzt werden, um das Bekenntnis der Familie anzuzeigen oder auch apotropäisch bzw. segensreich zu wirken. Nur in einem Fall ist ein Familienbild mit einem Mysterienkult aufgrund einer Serapisdarstellung kombiniert (Katalognummer 8.1.3e).

Selten helfen die Inschriften, die Familienmitglieder sicher zu benennen. Es ist so beispielsweise nicht immer eindeutig festzulegen, auf welches Familienmitglied sich die Namensbeischrift bezieht. Bei Katalognummer 8.1.2b stimmt beispielsweise das Geschlecht der dargestellten Personen nicht mit den Namen überein. Das Ehepaar erscheint mit zwei Söhnen, die Umschrift nennt aber zwei weibliche und zwei männliche Namen. Wenn man alle hier vorgestellten Objekte betrachtet, fällt auf,

³⁵⁸ S.H Auth, „Drink, may you live!“. Roman Motto Glasses in the Context of Roman Life and Death, *Annales de L'Association Internationale pour l'Histoire du Verre* 13, 1995, 103-112.

dass die größte Zahl entweder gar keine Umschrift aufweist oder keine Namen nennt und somit anonym bleibt.

Auflistung der Beischriften und Symbole:

Katalognummer	Beischrift	Symbol
8.1.1b	VIVAS IN DEO	-----
8.1.1c	PIEZESIS	Rotulus und 4 Punkte
8.1.1e	VIVAS INNOCENTI CVM TVIS IN DEO	2 Punkte und Blüte
8.1.1f	SEBERECOSMASLEAZESES	Siegeskranz, Christogramm
8.1.1g	BALERIBALENTINAPERGAMIAZESES	-----
8.1.1h	PIEZESES	Rotulus und Punkte
8.1.1i	PELETEVIVAS PARENTIBVS TVIS	Kreise und blattförmige Elemente
8.1.2b	AMADA E ABAS MARA GERMANVS VIVAS	Punkte und Schriftrolle
8.1.2c	...M.... BVS VESTRIS PZ	-----
8.1.2d	PIE....	-----
8.1.2e	...E ON...	-----
8.1.2f	VIVATIS FELICIS IN DEO	Vierpässe, auch als Worttrenner
8.1.3b	EIS AIONA To KRATOS TON KYRION SC	-----
8.1.3c	EYTYXI ϩ ANXAPI META THC KYPIAC BACI⊕ICCHC KAI ϩ AY⊕INAC ZOH IC →E-OC	-----
8.1.3d	-----	evtl. Stern oder Christogramm
8.1.3e	MYCTWN PPO PPOLEWC BPEICEWN	„Serapis“
8.1.4c	MAXSENTIV IVAS TVISF	2 Tauben und Kranz
8.1.4d	ADIVTIA VIVAS	-----
8.1.4e	VIVATIS IN XP (?) oder VIVATIS IN DEO(?)	-----
8.1.4f	„Anteros“ „Felicitas“ „Hieron“.Oik(o)nou<m>on (?)	-----
8.1.4g	DO -M-VICT-CAEN	-----
8.1.5°	-----	Christogramm
8.1.7b	BVCVLVS OMOBONE BENEROSA PIEZESES	-----

Die Betrachtung der materiellen Aspekte der im Katalog erfassten Objekte der Kleinkunst lässt einige signifikante Schlüsse zu, deren Bedeutung an späterer Stelle herausgearbeitet werden muss.

Es fällt auf, dass die Familienbilder nur aus bestimmten Materialien gefertigt wurden. Eine besonders große Gruppe bilden die Familienbilder auf Goldglasböden, Schliffglas scheint jedoch selten für Familienbilder verwendet worden sein. Des Weiteren fallen Siegelringe, Ringplatten und Gemmen auf. Eine besondere, aber kleine Gruppe bilden diejenigen Bilder aus besonders kostbaren Materialien wie Kameen oder Elfenbein. Einzelstücke aus Gagat oder Bronzeblech sind zu nennen, ebenso vergängliche Materialien wie Holz oder Stoff.

Natürlich ist bei dieser Zusammenstellung der Zufall der Überlieferung zu beachten. Vergängliche Materialien wie Holz oder Stoff bleiben nur unter besonders günstigen Umständen konserviert, daher ist keine Aussage darüber möglich, ob es solche Familienbilder auf diesen Bildträgern häufiger gab. Das älteste der Verf. bekannte gemalte Familienbild ist der auf Holz mit Temperafarben gemalte Tondo der severischen Kaiserfamilie. Allerdings weisen, wie H. Heinen und andere zeigten, schriftliche Quellen wie Papyri darauf hin, dass die Praxis der Porträtmalerei auf Holz und anderen vergänglichen Objektträgern wenigstens in Ägypten, höchstwahrscheinlich aber auch in den anderen Teilen des Imperiums üblich war. Diese Bilder waren leicht zu transportieren, wahrscheinlich auch kostengünstiger als Skulpturen oder Bilder aus wertvollen Materialien. Einen Hinweis hierauf kann vielleicht der sog. Brüder-Tondo liefern, neben dem Berliner Tondo das einzige auf Holz gemalte Porträt von mehr als einer Person.

Es scheint auch in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch verschütteten Städten Hinweise auf gemalte Porträts zu geben, wobei hier der Verf. bislang kein Bild einer ‚Kernfamilie‘ bekannt wurde.

Es ist jedoch auffällig, dass vor allem Goldgläser und Ringe und Gemmen bevorzugte Bildträger für dieses Motiv waren. Bislang nicht nachgewiesen werden konnten diese Bilder auf Tonerzeugnissen im weitesten Sinne³⁵⁹.

³⁵⁹Die Terrakotta-Gruppen in Köln und der Schweiz stellen wohl eher Pilgergruppen dar. Daher sind sie im Rahmen dieser Arbeit nicht aufgenommen worden.

Formanalyse Numismatik

Anders als im Falle der Kleinkunst ist bei den Familienbildern auf den römischen Münzen nur eine kurze Besprechung der Form nötig.

Es lässt sich keine einheitliche Linie feststellen, nach der die Familienbilder hier gestaltet wurden. Keines der seltenen Kernfamilienbilder auf Münzen findet eine direkte Entsprechung in einem zweiten Münzbild.

Wichtige Aussagen können folgende formale Aspekte beinhalten: Anzahl der Personen, Aufteilung der Personen auf Vorder- und Rückseite, Gruppierung der Personen, Ausrichtung der Personen. Hierbei ist festzustellen, dass alle Variationen möglich sind.

Gemäß dem Thema der Arbeit müssen auf den zu berücksichtigenden Münzbildern mindestens das Ehepaar sowie ein Nachkomme abgebildet sein. Hierbei fällt auf, dass nicht immer alle Nachkommen des kaiserlichen Paares dargestellt sein müssen. Anders als bei den Objekten der Kleinkunst, die häufig Privatpersonen zeigen, lässt sich für die Familien der Kaiser diese Aussage treffen, da wir hier über die Zahl der Nachkommen informiert sind.

Gerade die Severerfamilie ließ Münzen prägen, die jeweils nur einen Sohn auf der Vorderseite zeigen, die Eltern gemeinsam auf der Rückseite als Ehe- und Elternpaar. Damit steht die Severerfamilie in einer langen Tradition der Präsentation der designierten Nachfolger, deren Bild gemeinsam mit dem regierenden Kaiser auf Münzen gezeigt werden. Nur in einem wichtigen Punkt weichen diese Münzen von der bisher gültigen Norm ab, da nun das kaiserliche Elternpaar gezeigt wird, nicht nur der Kaiser. Die Aussage dieser Severermünzen geht damit also über die bisherige Praxis hinaus, wie später gezeigt wird.

Andererseits wurden auch Münzen für Julia Domna geprägt, die Sohn und Ehemann auf der Rückseite zeigen, während die Kaiserin allein auf der Vorderseite dargestellt ist.

Für die Severerfamilie wurde aber auch eine Münze geprägt, die alle Familienmitglieder zeigt, den Kaiser auf der Vorderseite, Julia Domna und die beiden Söhne Caracalla und Geta auf der Rückseite.

Diese Typen der Severermünzen mit Familienbild heben also jeweils unterschiedliche Personengruppen bzw. Aspekte der Familie hervor. Einmal wird die Gruppe Ehe- und Elternpaar, Kaiser und Kaiserin als Einheit betont, der Sohn wird als Teil einer anderen Generation, als Nachkomme, der aber mit dem Elternpaar in

Verbindung steht, gezeigt. Im zweiten Fall wird der Fokus auf die Kaisergattin und -mutter gelegt, auf der Rückseite erscheinen Vater und Sohn, bzw. Kaiser und Thronfolger als Paar. Im dritten Fall wird dem Kaiser auf der Rückseite der Münze seine Familie als Gruppe bestehend aus Ehefrau und Söhnen zur Seite gestellt, die Ehefrau erscheint als Mutter zwischen ihren Söhnen, so wie dies bereits auf der augusteischen Münze gezeigt wurde, Julia zwischen ihren Söhnen Caius und Lucius, auf dem Avers Kaiser Augustus. Die severische Münze unterscheidet sich jedoch in der Anordnung der Personen, die wesentlich programmatischer erscheint.

Gallienus ließ sich und seine Frau auf der Vorderseite der Münze als Paar zeigen, die beiden Söhne auf der Rückseite. Damit folgt er dem Vorbild des Septimius Severus, allerdings werden nun beide Nachkommen als Einheit gezeigt.

Nur in einem Fall wurden alle Familienmitglieder auf einer Münzseite dargestellt, nämlich die Familie des Philippus Arabs. Strenggenommen ist dies das einzige wirkliche geschlossene Bild einer 'Kernfamilie' in der Münzprägung. Das Ehepaar ist in der Tradition hellenistischer Münzprägungen *capita iugata* dargestellt, ihnen antithetisch gegenüber positioniert der gemeinsame Sohn.

Meist wurden die Büsten auf Münzen im Profil dargestellt, eine Tatsache, die vor allem der Tatsache geschuldet ist, dass es ungleich schwieriger ist, auf dem kleinen Objekt, das kaum Möglichkeiten zur Tiefenentwicklung gibt, ein Frontalbildnis zu zeigen. Nur die Münze der Severer zeigt Julia Domna in Frontalansicht zwischen ihren Söhnen, die im Profil erscheinen, einer sehr seltenen Form der Darstellung auf Münzen. Paare wurden meist in der Form der *capita iugata* dargestellt, fast genauso oft war aber auch die Form der *capita opposita* möglich.

Bemerkungen zum Formenspektrum in der Sepulkralkunst

In dieser Arbeit geht es nicht darum, eine vollständige Zusammenstellung aller Grabdenkmäler mit Bildern der 'Kernfamilie' vorzulegen. Daher kann hier auch keine aussagekräftige Formanalyse der Bilder der 'Kernfamilie' auf Grabdenkmälern geleistet werden. Da diese Zusammenstellung hier nicht unternommen wurde, sollen nur einige Bemerkungen erfolgen, die im Zusammenhang mit den nicht-sepulkralen Denkmälern von Belang sind. Diese Bemerkungen beziehen sich hauptsächlich auf die Tatsache, dass es große typologische Überschneidungen bei den

Medaillonförmigen Darstellungen der Kernfamilie auf Grabstelen und vor allem den Goldgläsern gibt.

Um die in dieser Arbeit beispielhaft zusammengetragenen Grabdenkmäler mit Familiendarstellungen zu systematisieren, wurden die Grabdenkmäler zunächst nach der Form des Bildfeldes untergliedert, des Weiteren wurde die Anzahl der Bildfelder, Personenanzahl, Körperausschnitt sowie die Komposition/Gruppierung der Personen untersucht.

Die Haupttypen der Familienbilder in der Sepulchralkunst sind folgende:

8.3.1 Medaillons mit drei Personen, in zwei Reihen hintereinander gestaffelt (Katalognummern 8.3.1.a-8.3.1.l)

8.3.2 Medaillons mit vier Personen, in zwei Reihen hintereinander gestaffelt (Katalognummern 8.3.2.a- 8.3.2.c)

8.3.3 Medaillons mit fünf Personen, in zwei Reihen hintereinander gestaffelt (Katalognummern 8.3.3.a-8.3.3.b)

8.3.4 Medaillons mit sechs Personen, in zwei Reihen hintereinander gestaffelt (Katalognummern 8.3.4.a-8.3.4.c)

8.3.5 Medaillons mit sieben Personen, in zwei Reihen hintereinander gestaffelt (Katalognummern 8.3.5.a-8.3.5.b)

8.3.6 Rechteckige Bildfelder, ein Bildfeld, drei Personen, nebeneinander aufgereiht (Katalognummern 8.3.6.a-8.3.6.o)

8.3.7 Rechteckige Bildfelder, ein Bildfeld, drei Personen, in zwei Reihen hintereinander aufgereiht (Katalognummern 8.3.7.a-8.3.7.m)

8.3.8 Rechteckige Bildfelder, ein Bildfeld, vier Personen, in zwei Reihen voreinander angeordnet (Katalognummern 8.3.8.a-8.3.8.e)

8.3.9 Rechteckige Bildfelder, ein Bildfeld, vier Personen, in zwei Reihen voreinander angeordnet, ein Nachkomme zwischen den Eltern (Katalognummern 8.3.9.a-8.3.9.c)

8.3.10 Rechteckige Bildfelder, ein Bildfeld, fünf Personen, in zwei hintereinander liegenden Reihen angeordnet (Katalognummern 8.3.10.a-8.3.10.f)

8.3.11 Rechteckige Bildfelder, ein Bildfeld, sechs Personen, in zwei Reihen hintereinander aufgereiht, ein Nachkomme zwischen den Eltern (Katalognummern 8.3.11.a-8.3.11.f)

8.3.12 Rechteckige Bildfelder, ein Bildfeld, sieben Personen, in zwei Reihen hintereinander aufgereiht (Katalognummer 8.3.12.a)

8.3.13 Rechteckige Bildfelder, ein Bildfeld, drei Ganzkörperfiguren nebeneinander aufgereiht (Katalognummern 8.3.13.a-8.3.13b)

8.3.14 Rechteckige Bildfelder, ein Bildfeld, drei Ganzkörperfiguren in zwei Reihen voreinander aufgereiht (Katalognummern 8.3.14.a-8.3.14.f)

8.3.15 Rechteckige Bildfelder, ein Bildfeld, vier Ganzkörperfiguren, in zwei Reihen hintereinander angeordnet (Katalognummer 8.3.15.a)

8.3.16 Rechteckige Bildfelder, ein Bildfeld, vier Ganzkörperfiguren, nebeneinander angeordnet (Katalognummer 8.3.16.a)

Form des Bildfeldes

Die Bildfelder auf den hier untersuchten Grabdenkmälern sind in zwei große Typen zu unterscheiden: in runde Medaillons und rechteckige Bildfelder, die jedoch nahezu quadratisch, hoch- oder querrrechteckig ausfallen können. Die rechteckigen Bildfelder sind sehr viel zahlreicher anzutreffen, wohingegen die Medaillons eine homogenere Gruppe darstellen.

Die Bildfelder sind, unabhängig von ihrer Form, immer klar von der übrigen Fläche der Grabstelen abgetrennt, wenn sie nicht gar die komplette Stele einnehmen. Die Abgrenzung des Bildfeldes kann durch die einfache Abtiefung des Feldes in die Stele, durch eine Rahmung aus Wulst- und Kehle-Systeme, Lorbeerkränze (dies vor allem bei den Medaillons) oder durch eine architektonische Gliederung erfolgen.

Es soll jedoch nicht die Form der Stele an sich untersucht werden – hierzu ist z. B. auf die Arbeiten von Pflug³⁶⁰ zu verweisen –, systematisiert wurde lediglich nach den eigentlichen Bildfeldern, die die Familienmitglieder zeigen.

Mit größtmöglicher Wahrscheinlichkeit können die Bilder als Familiendarstellungen gedeutet werden, die alle Personen in einem Bildfeld zeigen. Daher werden in dieser Arbeit auch nur solche Denkmäler zum Vergleich herangezogen. Ausschließlich ein Bildfeld zeigen die Grabdenkmäler, die als runde Medaillons ausgestaltet sind (Katalognummern 8.3.1-8.3.5). Auch die Darstellungen, die ganzfigurige Bilder der Familienmitglieder (Katalognummern 8.3.13-8.3.16) aufweisen, zeigen diese Darstellungen nur in einem Bildfeld.

Ein Blick auf Grabstelen mit zwei und mehr Bildfeldern lässt erkennen, dass wohl oftmals die Eltern und Nachkommen in einem gemeinsamen Bildfeld wiedergegeben

³⁶⁰ Pflug 1989 a.O. (Anm. 344).

werden, die übrigen Felder zeigen *liberti* oder andere Hausangehörige oder weitere Nachkommen, die nicht im gleichen Bildfeld wie die Eltern erscheinen.

Personenanzahl

Die Personenanzahl variiert sehr stark zwischen drei und sieben dargestellten Personen. Es ist jedoch festzuhalten, dass eine deutliche Mehrzahl der erfassten Grabdenkmäler Eltern und Nachkommen zeigt, die aus der geforderten Mindestanzahl an Personen, also einem Elternpaar und einem Nachkommen besteht. Diese Personenanzahl ist sowohl auf den Medaillons als auch auf den rechteckigen Bildfeldern sehr häufig feststellbar.

Körperausschnitt

Die überwiegende Masse der Darstellungen zeigt Oberkörperausschnitte der Personen. Nur eine geringe Zahl an Objekten weist Ganzkörperdarstellungen auf (Katalognummern 8.3.13-8.3.16).

Wie bereits bei den Familienbildern in der Kleinkunst festgestellt, wurden auch hier Büstenformen, Brustbilder und Halbfiguren gewählt, wobei ein Grabdenkmal nicht alle dargestellten Personen in einer einheitlichen Oberkörperausschnittform zeigen musste. Diese Formen dienten zur Verdeutlichung der Bildaussage, zumal wenn Hände und Arme nötig wurden, um Attribute zu präsentieren oder Gesten auszuführen. Verbindungen zwischen Personen wurden verdeutlicht durch das sich umarmende Ehepaar oder indem die Eltern ihre Kinder an der Schulter fassen.

Aber auch die gewählte Oberkörperform selbst kann die Bedeutung der Personen verdeutlichen. Unterschiedlich große Ausschnitte zeigen die Gewichtung der Person in der Familie, den möglicherweise höheren Rang. Scheinbar kann der Oberkörperausschnitt auch darauf verweisen, dass z.B. die als Büsten auf Sockeln dargestellten Kinder bereits verstorben sind.

Komposition/Gruppierung der Personen

An erster Stelle ist festzuhalten, dass alle gezeigten Personen in Frontalansicht erscheinen. Anders als in der Kleinkunst und auf den Münzen wurde eine Ansicht im

Profil nicht verwendet. Damit ist eine große Anzahl an Kompositionsschemata, die in der Kleinkunst und Numismatik fassbar sind, generell ausgeschlossen.

Die Anordnung der Personen lässt sich nach einigen Kriterien untergliedern. Eine personelle Einheit bildet in jedem Fall das Elternpaar.

Bis zu einer Personenzahl von vier Personen werden auf den Medaillons die Eltern nebeneinander dargestellt, die Nachkommen in der Reihe vor den Eltern. Bei einer größeren Personenanzahl kann einer der Nachkommen zwischen oder neben den Eltern dargestellt werden.

Auf den Grabmedaillons wird in den weitaus meisten Fällen die Frau am linken Bildrand gezeigt, der Mann am rechten Rand; damit erscheint also die Frau zur Rechten des Mannes.

Auf den rechteckigen Grabdenkmälern sieht die Verteilung anders aus. Hier sind die Positionen von Mann und Frau austauschbar.

Die ganzfigurigen Darstellungen zeigen jedoch die Frauen immer auf der linken Bildseite.

Die kleinstmögliche Gruppe, also Eltern und ein Nachkomme, kann, wenn sie in einem gemeinsamen Bildfeld dargestellt ist, in zwei Reihen voreinander angeordnet werden. In diesem Fall wird der Nachkomme fast immer in der Mitte vor den Eltern gezeigt. Eine weitere Möglichkeit ist die Anordnung in einer Reihe nebeneinander. Dabei wird fast immer der Nachkomme zwischen den Eltern in der Mitte gezeigt.

Inschriften

Nur bei ungefähr der Hälfte der erfassten Grabdenkmäler hat sich eine Inschrift ganz oder auch nur fragmentarisch erhalten, die in griechischer oder lateinischer Sprache verfasst ist. Die griechischen Inschriften stammen alle aus Makedonien oder Thrakien.

Der überwiegende Teil der Inschriften ist im gängigen Schema verfasst; genannt werden auf jeden Fall die Namen des Ehepaares, die auch in ihrer Rolle als Vater und Mutter angesprochen werden können, oftmals auch die Namen der Kinder. Die lateinischen Inschriften sind ausführlicher als die griechischen Inschriften, sie nennen oft das Lebensalter der Verstorbenen. Zahlreiche lateinische Inschriften und die

dazugehörigen Bilder wurden zu Lebzeiten einiger Familienmitglieder gesetzt, die dann als *vivus* bzw. *viva* bezeichnet wurden.

Es ist festzuhalten, dass die Inschrift nicht zwingend mit dem Bild übereinstimmen muss. Die Inschrift kann weniger Personen benennen als dargestellt sind. Es liegt jedoch kein Fall vor, in dem die Inschrift mehr Personen nennt als das Bild zeigt. Gerade die aufwändig gestalteten und komponierten figurenreichen Bilder stimmen meist mit dem Inhalt des Textes überein.

Zusammenfassung Formanalyse

Die vergleichende Betrachtung des Typenspektrums der Familienbilder deckt zahlreiche Gemeinsamkeiten, aber auch einige Unterschiede auf.

Auf nahezu allen untersuchten Objekten erscheinen die Mitglieder der untersuchten Personengruppe meist in einem Oberkörperausschnitt, Ganzkörperfiguren sind sehr selten. Die Bilder zeigen also quasi ein Abkürzungsstück des Menschen, die aber ausreicht, um den Bildinhalt klar vor Augen zu führen. Als Begründung für den meist eingesetzten begrenzten Körperausschnitt ist aber auch die Wahl des Bildfeldes zu nennen. Diese Bildfelder sind immer eng begrenzt und bieten wenig Raum.

Einige Bildtypen wurden nahezu identisch in mehreren Objektgattungen verwendet. Dabei fallen vor allem die Medaillonformen auf, die sowohl auf den Objekten der Kleinkunst als auch auf Grabdenkmälern vor allem in den nord-östlichen Provinzen des Imperiums zahlreich vertreten sind. In der Münzprägung sind sie jedoch nicht nachweisbar. Andererseits finden sich Kompositionsschemata, die in der Kleinkunst keine Rolle spielen, auf Grabdenkmälern jedoch häufig erscheinen. Die frontale Aufstellung aller drei Familienmitglieder in einer Reihe, die Eltern jeweils außen, der Nachkomme in der Mitte, ist auf Grabdenkmälern häufig, hier gefasst unter Katalognummern 8.3.6.a-8.3.6.o.

Die Ausrichtung der Personen ist ein weiteres Kriterium, das sowohl Unterscheidungsmöglichkeiten als auch Vergleichspunkte bietet. Augenfällig ist die Tatsache, dass die Sepulkralkunst kein Bild in den Formen der *capita iugata* oder *capita opposita* zeigt. Alle Grabdenkmäler zeigen die Personen in Frontalansicht. Dies unterscheidet also die Sepulkralkunst signifikant von der Kleinkunst und vor allem der Münzprägung.

Der Vergleich aller Objekte zeigt also deutlich Unterschiede, lässt aber auch die Hypothese zu, dass bestimmte Bildtraditionen, wie die Medaillons, sich vielleicht beeinflusst haben. Dieser Frage soll noch weiter nachgegangen werden.

4.2 Chronologische Auswertung

Eine chronologische Einordnung und Gruppierung der Objekte kann nur unter bestimmten Voraussetzungen und mit Einschränkungen vorgenommen werden, denn es ist bei einer größeren Zahl der Familienbilder leider nur unzureichend möglich, den genauen Zeitpunkt ihrer Herstellung festzulegen. Da oft der Fundzusammenhang fehlt, wie dies bei der größten Gruppe der Goldgläser festzustellen ist, kann auch auf diesem Weg keine absolute Datierung erfolgen. So ist nur eine relative Chronologie möglich. Eine Zuweisung zu einem größeren Zeitraum wurde von der Verf. angestrebt, so dass trotz aller Einschränkung dennoch eine Aussage zum Entstehungskontext der Objekte vorgenommen werden kann. Die zeitliche Einordnung der einzelnen Familienbilder muss zunächst festgestellt sein, um dann beurteilen zu können, inwieweit die Familienbilder eine Veränderung durchlaufen haben, also eine Entwicklung in der bildlichen Darstellung festzustellen ist, oder ob hier eher eine Bildkontinuität, ein über die Dauer der Kaiserzeit verständlicher Bildtypus mit kompositorischen Varianten postuliert werden kann.

Zunächst werden die Objektgruppen, also die Kleinkunst, Münzbilder und Sepulkralkunst getrennt betrachtet. Dann soll abschließend untersucht werden, ob sich die festzustellenden chronologischen Schwerpunkte in den einzelnen Denkmälergruppen unterscheiden, nur teilweise übereinstimmen oder gar deckungsgleich sind.

Kleinkunst

Bei der Betrachtung der hier vorgestellten Familienbilder fallen einige zeitliche Schwerpunkte auf, in denen die Familienbilder in der Kleinkunst beliebt waren. Dabei muss jedoch auf das Problem der zur Verfügung stehenden Materialbasis aufmerksam gemacht werden, ein Problem, das zwar für alle Denkmälergruppen gilt, aber bei der Kleinkunst besonders zu beachten ist. In seiner Rezension zur

Dissertation K. Deppmeyers schreibt K. Fittschen: „Nun ist Vollständigkeit zum Verständnis des Phänomens kaiserlicher Bildnisgruppen gewiß nicht unbedingt erforderlich. Wer aber eine monographische Arbeit zum Thema vorlegt, in der Fragen nach Umfang und Verbreitung diskutiert und in – heute offenbar unverzichtbaren – Statistiken ausgewertet werden, sollte sich doch um Vollständigkeit bemühen“³⁶¹. Auch wenn in dieser hier vorliegenden Arbeit sicherlich nicht die gewünschte Vollständigkeit erreicht wurde und wohl auch kaum erreicht werden kann, zeichnen sich die Erkenntnisse, sowohl unter typologischen, als auch unter den nun zu besprechenden chronologischen Aspekten so deutlich ab, dass sich dieses Bild auch auf einer vergrößerten Materialbasis nicht ändern würde.

Festzustellen ist also, dass erstmals zur Zeit des Augustus und seiner Nachfolger Familienbilder auftauchen, wobei hier selten die komplette ‚Kernfamilie‘ erscheint. Eine weitere Gruppe der Familienbilder in der Kleinkunst lässt sich seit der Zeit der Severer feststellen. Zunächst sind hier die kaiserlichen Familienbilder vorrangig auf Gemmen und Kameen zu nennen, die aber in einem größeren Kontext kaiserlicher Familiendarstellung betrachtet werden müssen. Seit dem fortgeschrittenen 3. Jahrhundert gibt es mit den Goldgläsern eine weitere Objektgattung, die in größerer Zahl Familienbilder bietet³⁶².

In der Beurteilung der Familiendarstellungen eröffnet sich nun aber eine Schwierigkeit, da das 3. Jahrhundert nur eine sehr lückenhafte Überlieferung der kaiserlichen Familien bietet. Nur von einigen der Soldatenkaiser sind die Ehefrauen bekannt³⁶³. Eine bedeutendere Rolle, z.B. mit eigenem Münzbild und Titulatur, spielten nur Etruscilla, Otacilia Severa, Salonina und Tranquillina. Die kaiserliche Familienrepräsentation endete dann abrupt mit dem Machtantritt Diokletians und der Einrichtung der ersten Tetrarchie. Damit könnte man also im Rahmen der kaiserlichen Familienbilder eine eindeutige Zäsur nachweisen.

Diese Unterbrechung der Bildnistradition lässt sich jedoch nicht im Bereich der privaten Familienbilder nachweisen, doch mahnt hier wiederum die Tatsache zur Vorsicht, dass meist nur eine relative Chronologie dieser Familienbilder möglich ist.

³⁶¹ K. Fittschen, *Göttinger Forum für Altertumswissenschaften* 12 (2009) 1125-1136, hier 1132.

³⁶² Siehe dazu: K. S. Painter, *Bemaltes Glas und Goldglas*, in: D.B. Harden (Hrsg.), *Glas der Caesaren. Ausstellungskatalog Köln, (Mailand 1988)* 259-269, hier bes. 265-269.

³⁶³ B. Klein, *Tranquillina, Otacilia, Etruscilla, Salonina. Vier Kaiserinnen des. Jhs. n. Chr.* (Diss. Saarbrücken 1998); dies, *Römische Kaiserinnen im 3. Jh. Furia Sabinia Tranquillina und Marcia Otacilia Severa. Ihr Beitrag zur Herrschaftsstabilisierung des Kaisers*, in: *Kunst - Riemer a.O.* (Anm. 18) 87-97; Alexandridis 2004.

Gleiches gilt für die Beurteilung der Situation des mittleren 4. Jahrhunderts. Nach dem Tode Kaiser Konstantins spielte in der Bilderwelt seiner Söhne und Nachfolger die Familie keine Rolle mehr, da offensichtlich weder Ehefrauen noch Kinder existierten³⁶⁴. Erst die theodosianische Kaiserfamilie thematisiert wiederum die Dynastie. Diese Trennung zwischen spätkonstantinischer und theodosianischer Zeit gilt aber wieder nicht für den privaten Bereich.

Das Familienbild in der Kleinkunst der julisch-claudischen Zeit

Die relativ kleine Gruppe der Familienbilder in der Kleinkunst julisch-claudischer Zeit scheint meist nur einen Ausschnitt der Familie zu zeigen, so vor allem zunächst Julia und ihre Söhne sowie einige andere Frauen des Kaiserhauses. Der Kameo in St. Petersburg stellt wohl Augustus und Livia mit Tiberius (?) dar. Die Phalerae zeigen Tiberius und Germanicus mit den Söhnen und Nachfolgern. Damit greifen die Orden die Botschaft der Münzprägung wieder auf, die ebenfalls die gesicherte Dynastie thematisieren.

Das Familienbild in der Kleinkunst seit den Severern

Erstaunlicherweise lässt sich für die Zeit des 2. Jahrhunderts n. Chr. kaum ein kleinformatiges Familienbild nachweisen, obwohl vor allem die Regierungszeit des Marc Aurel doch als Blütezeit der dynastischen Repräsentation gilt³⁶⁵.

Bei aller Schwierigkeit der Rekonstruktion des Aufstellungskontextes und der Gruppenzugehörigkeit lässt sich doch feststellen, dass sowohl im kaiserlichen als auch privaten Bereich Statuengruppen mit der Darstellung der gesamten Familie errichtet wurden³⁶⁶. Somit erstaunt es umso mehr, dass für das späte 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. meines Wissens keine Familienbilder in der Kleinkunst nachweisbar sind. Erstmals wieder greifbar werden diese Familienbilder der Kleinkunst in der Regierungszeit des Septimius Severus. Die in dieser Arbeit

³⁶⁴ Eine Ausnahme ist hier Constantius II., der wohl dreimal verheiratet war, in zweiter Ehe mit Eusebia, in dritter Ehe mit Faustina, die ihm eine Tochter namens Constantia gebar, die Gattin Kaiser Gratians.

³⁶⁵ Alexandridis 2004, 92-103.

³⁶⁶ Zu den kaiserlichen Statuenweihungen siehe u.a.: T. Pekáry, Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft. Dargestellt anhand der Schriftquellen. Herrscherbild III 5 (Berlin 1985); C.B. Rose, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period* (Cambridge 1997); Boschung a.O. (Anm. 40); K. Fittschen, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit* (Mainz 1999) Anhang IV: Bildnisgalerien der antoninischen Familie 108-138; Deppmeyer a.O. (Anm. 41).

vorgestellten Objekte zeigen jedoch vornehmlich die severische Kaiserfamilie, sowohl mit als auch ohne die Darstellung der Julia Domna.

Septimius Severus und seine Familie betrieben verstärkt die Repräsentation der neuen Dynastie in allen Medien. So ist es nicht verwunderlich, dass auch in der Kleinkunst eine beachtliche Anzahl an Darstellungen dieser kaiserlichen Familie vorliegt. Das Vorkommen weiterer kaiserlicher Familienbilder des 3. Jahrhunderts, die die sog. Soldatenkaiser mit ihren Frauen und Nachkommen präsentieren, zeigt, dass auch die Nachfolger des Septimius Severus mit ähnlichen Mitteln versuchten, die Herrschaft der Familie zu sichern, was aber bekanntlich keinem von ihnen gelang³⁶⁷.

Private Familienbilder im Kleinformat scheinen erst ab dem fortgeschritteneren 3. Jahrhundert mit den Goldgläsern greifbar zu werden. Die Goldgläser stellen die bislang zahlenmäßig größte Gruppe der Familienbilder eines Mediums der Kleinkunst dar. Wenn auch eine präzise Datierung selten möglich ist, so scheinen offensichtlich die sog. „gemalten“ Goldgläser bereits im 3. Jahrhundert entstanden zu sein und bilden somit für diesen Zeitraum sehr frühe private Familienbilder. Dem lassen sich einige Gemmen mit privaten Familienbildern anschließen.

Diese Konzentration der kleinformatischen Familienbilder lässt sich nicht parallelisieren mit anderen Bereichen. Die Bildsprache der Familienrepräsentation in der Kleinkunst blieb jedoch gegenüber der julisch-claudischen Zeit gleich.

Das Familienbild in der Kleinkunst in der Spätantike³⁶⁸

Dass gerade in der Spätantike einige der erstaunlichsten Familienbilder entstanden sind, überrascht nur auf den ersten Blick. Allerdings ist auch hier zu berücksichtigen, dass Familienbilder kaiserlicher und nicht-kaiserlicher Provenienz nicht zwingend auf die gleiche Art zu interpretieren sind. Mit dem Entstehen der Tetrarchie im späten 3. Jahrhundert lässt sich nämlich eine wirkliche Zäsur nur für den kaiserlichen Bereich

³⁶⁷ K. Strobel, Das Imperium Romanum im 3. Jahrhundert. Modell einer historischen Krise? Zur Frage mentaler Strukturen breiterer Bevölkerungsschichten in der Zeit von Marc Aurel bis zum Ausgang des 3. Jh. n. Chr. Historia-Einzelschrift 75 (Stuttgart 1993); C. Witschel, Krise-Rezession-Stagnation? Der Westen des römischen Reiches im dritten Jahrhundert n. Chr. (Frankfurt 1999); K.-P. Johne (Hrsg.), Die Zeit der Soldatenkaiser. Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235-284) (Berlin 2008).

³⁶⁸ Zur Eingrenzung der Epoche der Spätantike sei verwiesen auf: A. Demandt, Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian 284 bis 565 n.Chr. ²(München 2007) mit älterer Literatur. In dieser Arbeit soll unter dem Begriff der Spätantike ebenfalls die Zeit seit Diokletian begriffen werden.

feststellen, nicht jedoch für Familienbilder privater Herkunft. Dies ist auch nicht zu erwarten, denn die traditionellen Vorstellungen von Familie und ihrer Repräsentation hatten sich im privaten Bereich nicht verändert, entgegen der neuen, von Diokletian geprägten Kaiserideologie, nach der die eigene Familie bei der Weitergabe kaiserlicher Macht ausdrücklich keine Rolle mehr spielen sollte.

Die Familienbilder der Kleinkunst in der Spätantike sind weitaus zahlreicher als die der früheren Epochen. Dies liegt höchstwahrscheinlich aber nicht daran, dass der Familie nun ein größerer Wert beigemessen wurde, sondern einerseits am Zufall der Überlieferung, andererseits an einem Wechsel der Medien, auf denen die Familienthematik kommuniziert wurde. Hier sind die in einer großen Zahl erhaltenen Goldgläser von Bedeutung, denn sie haben in den Katakomben und anderen Gräbern als Grabbeigabe oder Schmuck der Grabstelle relativ geschützt die Zeit überdauert. Zahlreiche dieser Familienbilder auf Goldglasböden entstanden während des 4. Jahrhunderts. Wie auch bei den meisten anderen Objekten ist auch hier nur aufgrund einer Stilanalyse eine relative Chronologie möglich, da eine sichere Identifizierung der Personen und damit eine genaue Datierung nicht vorgenommen werden kann. Auch auf einem Exemplar der sog. Schliffgläser, die in der Spätantike sehr in Mode waren³⁶⁹, wurde eine Familie dargestellt, die sich selbst als Grundbesitzer bezeichnet hat.

Neben den Goldglasböden stellen auch Fingerringe mit Familienbildern im 4. Jahrhundert eine größere Gruppe dar. Das Bronzemedallion in Nantes und der Gagatanhänger in York, die ebenfalls wohl um die Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden sind, dienten wohl wie die Fingerringe als Schmuckstücke mit repräsentativer Bedeutung. Eindeutig repräsentative Funktion kommt dem Stilicho-Diptychon zu, das sicherlich zu Beginn des 5. Jahrhunderts als Geschenk für einflussreiche Gefolgsleute gedient haben wird.

Ergebnis der chronologischen Auswertung

Festzuhalten bleibt als Ergebnis der chronologischen Auswertung, dass die Familienbilder in der Kleinkunst zu bestimmten Zeiten bevorzugt hergestellt wurden. In julisch-claudischer Zeit liegen die Anfänge des Familienbildes, seit severischer Zeit wurde diese Form der Repräsentation verstärkt eingesetzt. Private

³⁶⁹ J. Engemann - C. B. Rüger (Hrsg.), Spätantike und frühes Mittelalter. Ausgewählte Denkmäler im Rheinischen Landesmuseum Bonn. Kunst und Altertum am Rhein 133 (Köln 1991).

Familienbilder sind feststellbar seit dem 3. Jahrhundert. Im Gegensatz zu den kaiserlichen Familienbildern ist hier während der Zeit der Tetrarchie kein Bruch der Tradition nachweisbar. Im 4. und 5. Jahrhundert entstanden dann einige der bemerkenswertesten Familienbilder; herausragend sind hier der Ada-Kameo und das Stilicho-Diptychon. Es bleibt weiterhin festzustellen, dass sich an der Bildform nichts Grundlegendes änderte. Auch christliche Elemente, die in das Bild als Beischriften und Christogramme aufgenommen wurden, haben keinen Einfluss auf die Bildform genommen. In julisch-claudischer Zeit sind überwiegend ausschnittshafte Familienbilder angefertigt worden. Vollständige Familienbilder mit beiden Elternteilen kommen in größerer Zahl seit severischer Zeit vor. Zu allen Zeiten traten alle bekannten Bildtypen auf; keiner war nur zu einer bestimmten Zeit gebräuchlich.

Münzprägung

Die Anfänge des Familienbildes lassen sich in der Münzprägung der julisch-claudischen Zeit fassen, in der dynastische Bestrebungen ihren Niederschlag fanden. Augustus ließ seine Enkel- und Adoptivsöhne auf Münzen als *principes iuventutis* darstellen. Besondere Bedeutung für die Entwicklung eines kleinformatigen Familienbildes kommt der exzeptionellen Prägung des Münzmeisters C. Marius zu, der auf dem Avers Augustus, auf dem Revers jedoch Julia zwischen ihren Söhnen Gaius und Lucius darstellte. Hiermit vergleichbar sind die Münzen des P. Quinctilius Varus, die dieser in Achulla, Tunesien, prägen ließ; der Avers zeigt Augustus zwischen seinen Enkeln und Adoptivöhnen.

In der Münzprägung sind ‚wirkliche Familienbilder‘ jedoch sehr selten und erst seit der Severerzeit fassbar. Nur eine Münze ist bekannt, auf der die Familie des Septimius Severus vollständig dargestellt wurde, allerdings Eltern und Söhne auf Vorder- und Rückseite verteilt. Andere severische Münzen zeigen die Eltern jeweils mit nur einem der Söhne, wobei die Zuordnung wechseln konnte. Lediglich eine Münze ist bisher belegt, auf der die gesamte Familie, nämlich die des Philippus Arabs, auf einer Münzseite – Eltern und Sohn – präsentiert wurde.

Sekulralkunst

Darstellungen von Familiengruppen tauchen erstmals, wie anfangs dargestellt, in der späten Republik in der Stadt Rom auf, als die Freigelassenen ihre Grabdenkmäler mit den Familiengalerien schmücken ließen. Diese Bildtradition findet ihre Fortsetzung in den Grabreliefs des 1. Jahrhunderts n. Chr. in Oberitalien. Auch hier werden Freigelassenenfamilien, aber auch einheimische Familien im Familienbild gezeigt.

Im Unterschied zu den Objekten der Kleinkunst lassen sich keine zeitlichen Schwerpunkte feststellen. So lassen sich die Familienbilder auf Grabdenkmälern durchgehend vom 1. bis ins 4. Jahrhundert n. Chr. nachweisen, wobei offensichtlich im 2. und 3. Jahrhundert die Blütezeit des Bildes der ‚Kernfamilie‘ auf Grabdenkmälern festzustellen ist.

Interessant ist bei der chronologischen Beurteilung der Grabdenkmäler die Verteilung der Familienbilder in den unterschiedlichen Regionen. In Oberitalien sind die Grabdenkmäler vor allem im Laufe des 1. Jahrhunderts n. Chr. fassbar. In Pannonien und Noricum sind sie auch bereits vereinzelt im späten 1. Jahrhundert n. Chr. fassbar, während erst in trajanisch-hadrianischer Zeit eine weitere Verbreitung der Grabdenkmäler mit Familienbildern fassbar wird. Auch in Dakien werden mit der Romanisierung der Provinz nach den Eroberungen Trajans auch die Grabdenkmäler populär, wobei hier im Laufe des 3. Jahrhunderts die Medaillons sehr häufig vorkommen³⁷⁰. Einen besonderen Schwerpunkt bildet ab dem 3. Jahrhundert Lauriacum. Hier wurde das Legionslager Lauriacum im 3. und 4. Jahrhundert reorganisiert³⁷¹. Auskunft darüber gibt beispielsweise der Weihstein des Diokletian, der um 300 entstanden ist³⁷². Konstantin und seine Söhne waren mindestens einmal persönlich im Lager anwesend. Im 5. Jahrhundert scheint das Lager an Bedeutung verloren zu haben und aufgegeben worden zu sein. Die letzten Funde stammen aus dem 5. Jahrhundert. Im 3. Jahrhundert wurden hier einige Grabdenkmäler für Familien von Militärangehörigen errichtet.

In Makedonien sind Grabdenkmäler mit Familienbildern vom 1. bis zum Ende des 3. Jahrhunderts hindurch fassbar. Ein wirklicher zeitlicher Schwerpunkt lässt sich nicht ausmachen.

³⁷⁰Mander (Anm. 3) 65ff.

³⁷¹ Siehe zur Stadtgeschichte: R. Harreither, Enns – Lauriacum. Eine Großstadt am Rande der zivilisierten Welt, in: C. Schwanzar - G. Winkler (Hrsg.), Archäologie und Landeskunde. Beiträge zur Tagung im Linzer Schlossmuseum 26.-28. April 2007. Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 1 (Linz 2007) 133-151.

³⁷² G. Alföldi, Eine Diokletiansinschrift aus Lauriacum, ÖJb 47, 1964/65 Beibl. 207/18.

Eine chronologische Entwicklung lässt sich also insofern fassen, dass die ältesten Grabdenkmäler mit Familienbildern in Oberitalien, aber auch in Makedonien fassbar sind. In der Folge lassen sie sich in Rätien, Gallien, Germanien und Pannonien nachweisen, dann auch in Noricum und Dakien. Die fortschreitende Eroberung und in deren Folge die Romanisierung der Provinzen scheint die Ausbreitung der Grabdenkmäler begünstigt zu haben. Es ist jedoch fraglich, ob nur mit der Romanisierung der Bevölkerung diese Entwicklung zu erklären ist. Gerade im Donauraum waren es vor allem Militärangehörige, die diese Grabsteine errichten ließen. Sollten also die Veteranen hiermit ihren neuen Status mit *conubium* zeigen, fragt man sich, warum dies nicht auch in anderen Provinzen mit hoher Militärpräsenz nachweisbar ist. Die Gründe hierfür sind bislang nicht zu benennen.

Zusammenfassung chronologische Auswertung

Die Betrachtung aller besprochenen Objekte zeigt eine lückenlose Überlieferung der Bilder der Familie vom 1. bis frühen 5. Jahrhundert n. Chr. Es fällt jedoch auf, dass die Verteilung der Objekte sich in den einzelnen Gattungen sehr unterscheidet. Wie festzustellen war, verteilen sich die Objekte der Kleinkunst auf einige zeitliche Schwerpunkte, während die Überlieferung bei den Grabdenkmälern eher lückenlos ist. In der Münzprägung setzen die Bilder erst mit den Severern ein, um bis ins 3. Jahrhundert nachweisbar zu bleiben.

Zusammenfassend lassen sich folgende Punkte festhalten:

1. Die Medaillons mit 'Kernfamilie' auf Grabdenkmälern scheinen eine Entwicklung des späten 2. und vor allem des 3. Jahrhunderts zu sein. In der Kleinkunst sind sie jedoch erst seit den Severern sicher nachweisbar, erleben auf den Goldgläsern dann jedoch eine Blütezeit bis ins 4. Jahrhundert. Die Glasmedaillons wurden zum größten Teil in Rom gefunden, sind jedoch auch in Gräbern auf dem Balkan und den nord-östlichen Provinzen nachweisbar, dort wo auch die Grabmedaillons mit identischen Bildtypen vorkommen.
2. Die Zeit der Severer und der Nachfolger scheint eine Zeit gewesen zu sein, die die Entstehung der Familienbilder begünstigt hat. Das Kaiserhaus selbst hat diese Bewegung durch die eigene Familienpropaganda mitbestimmt.
3. Die Entwicklung der Grabdenkmäler mit Darstellung der 'Kernfamilie' scheint trotz typologischer und motivischer Parallelen eine eigene Entwicklung zu

verfolgen. Dafür sprechen sowohl die abweichende räumliche Verteilung sowie die unterschiedlichen zeitlichen Schwerpunkte. Außerdem scheinen, soweit dies nachweisbar ist, völlig andere Personengruppen die Familienbilder auf Grabsteinen zu zeigen als dies für die Kleinkunst gilt.

5. Ikonographische Auswertung

Die Ausgangshypothese der Untersuchung war die Postulierung eines Bildmotivs 'Kernfamilie', das in mehreren normierten Bildtypen erscheinen kann. Wie bisher festgestellt, lassen sich tatsächlich einige Haupttypen fassen, die in einzelnen Bereichen variieren können. Gemeinsam ist ihnen jedoch der Grundzug der Personenauswahl: Ein erwachsener Mann, eine erwachsene Frau und ein oder mehrere Nachkommen in Kinder- oder Jugendlichenalter erscheinen im Bild. Das Bildfeld ist sehr eng gefasst, oftmals überschneiden oder berühren sich die Personen.

Definitiv soll festgehalten werden: das Bildthema oder Inhalt 'Kernfamilie' erfährt seine Verbildlichung in dem hier vorgestellten Hauptmotiv 'Vater-Mutter-Nachkomme/n', das in verschiedenen Typen vorliegt und aus Einzelmotiven, die allgemeine Darstellungsprinzipien enthalten, zusammengefügt wurde.

Da wie anfangs gezeigt die schriftliche Überlieferung keine lateinische Bezeichnung der 'Kernfamilie' kennt, so wie sie der heutige Betrachter in diesen Bildtypen als Bildthema erkennen will, ist keine direkte Übertragung vom Wort ins Bild möglich, die dem heutigen Betrachter bei der Benennung des Bildinhaltes helfen könnte. Daher soll nun eine Analyse der einzelnen Motive erfolgen, die zur Darstellung des hypothetisch benannten Hauptmotivs, des Bildinhaltes der 'Kernfamilie' eingesetzt wurde. Sollte es möglich sein, durch die Untersuchung der Motivgeschichte, die Betrachtung von Parallelenkmälern sowie schriftlichen Quellen den Inhalt der Einzelmotive zu bestimmen, kann dies vielleicht die Bestimmung des Bildthemas 'Kernfamilie' stützen. Dafür wurden die einzelnen familiären Bindungen untersucht, die im Rahmen der 'Kernfamilie' von Bedeutung sind. Dazu zählt an erster Stelle das Bild des Ehepaares, dann die Darstellung der Nachkommenschaft, dann aber auch die Darstellung der Mutterschaft und das Bild des Vaters mit den Nachkommen und Nachfolgern. Jedes dieser Bilder ist mit besonders wichtigen Tugenden der römischen Familie verbunden. Aus diesen Bildvorlagen konnte man sich 'bedienen',

um das Bild der ‚Kernfamilie‘ zu schaffen. Die Herkunftsanalyse der Motive gibt Aufschluss über die Bedeutung der Bilder und über ihre leichte Lesbarkeit für alle Rezipienten.

5.1 Benennung der Einzelmotive

Im Folgenden soll die Motivgeschichte und in Verbindung hiermit ebenso eine Typengeschichte versucht werden. Die Entwicklung von Motiven und Typen lässt sich oftmals gewinnbringender synoptisch untersuchen. Zunächst soll im Rahmen einer ikonographischen Untersuchung das Thema der Bilder näher erschlossen und gezeigt werden, wie diese Themen durch bestimmte Bildtypen sichtbar gemacht wurden³⁷³. Hierbei soll es nicht nur um eine Identifizierung und Zuschreibung der dargestellten Szenen gehen, die durch Bildvergleiche und Textquellen erfolgt, sondern auch – soweit möglich – die Inhalte ermittelt werden, die durch die Bilder transportiert werden. Die Funktion der Bilder als Träger eines Inhaltes soll benannt werden³⁷⁴.

Bei der Betrachtung der besprochenen Bildtypen fallen folgende Einzelmotive auf, die ebenfalls in verschiedenen Typen dargestellt werden:

Motiv Ehepaar, Motiv Kinderbilder, Motiv Vater-Kinder; Motiv Mutter-Kinder, motivisch verwendete Gesten, Attribute und Trachtelemente (also Kleidung, Schmuck, Haar- und Barttracht).

5.1.1 Motiv: Frau und Mann – Inhalt: *concordia*

Voraussetzung zur Darstellung des Bildmotivs Ehepaar ist die gesellschaftliche Wertung dieser Konstellation als darstellungswürdiges Thema. Wesentlich hängt dies von der Rolle und Würdigung der Ehefrau und ihrer prestigesteigernden Bedeutung für den Ehemann ab. Nach Betrachtung der nüchternen juristischen Quellen zur römischen Ehe und der schwachen Position der Ehefrau sowie beim Blick auf zahlreiche weitere schriftliche Quellen zu Eheallianzen in der römischen Oberschicht ist es zunächst erstaunlich, wie zahlreich Ehepaardarstellungen sind. Spätestens seit der späten Republik ist die *manus*-Ehe unüblich geworden, d.h. die *manus*-freie

³⁷³ E. Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Köln 1978) 41.

³⁷⁴ F. Lang, Klassische Archäologie. Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis (Tübingen 2002) 232-239.

Ehefrau bleibt rechtlich gesehen Teil ihrer Herkunftsfamilie, ist also eigentlich eine Fremde im Haus ihres Gatten und der gemeinsamen Kinder, an der sie keine Rechte hat, bevor, wie oben dargestellt, diese Situation im Laufe der Kaiserzeit verändert wird. Soweit es für den modernen Betrachter fassbar ist, scheinen Ehen auf Zeit geschlossene Verbindungen gewesen zu sein. Eine lebenslange Bindung an einen Partner war wohl eher unüblich, auch wenn das Ideal der *univira* während der gesamten Kaiserzeit bestand hatte. So konnten Kaiser Marc Aurel und seine Gattin Faustina zum Idealbild des Ehepaares werden, einträchtig und mit zahlreichen Nachkommen gesegnet in ihrer Verbindung. Es scheint aber gerade in der Oberschicht eher die Norm gewesen zu sein, dass sowohl Männer als auch Frauen mehrfach verheiratet waren. Die Ehen dienten oftmals politischen Zwecken zum Schließen von politischen, gesellschaftlichen und finanziellen Allianzen³⁷⁵. Zwar finden sich auch immer wieder Hinweise auf eheliche Liebe, dies scheint jedoch kein für wichtig und grundlegend erachteter Aspekt der Ehe gewesen zu sein.

Offensichtlich ist der Darstellungskontext von Ehepaarbildern gerade in Bezug auf die Ehefrauen von besonderer Bedeutung. Vorab lässt sich bereits sagen, dass Ehepaarbilder in großer Zahl im Sepulkralkontext erscheinen und hier vor allem als Bilder von Freigelassenen in Rom sowie Indigenen in den Provinzen sowie dann in größerer Zahl auf den Medaillons der Friessarkophage. Diese generalisierenden Aussagen müssten jedoch in einer eigenen Untersuchung überprüft werden. Darstellungswürdig war in diesem Kontext aber wohl vor allem die Ehe als Zeichen des gesellschaftlichen Ranges und die damit verbundenen Tugenden als Zeichen des römischen Bürgers. Seit der späten Republik präsentieren sich die Freigelassenenehepaare auf Grabdenkmälern entweder als Büsten unterschiedlicher Ausschnitte oder als Ganzfiguren frontal ausgerichtet nebeneinander aufgestellt, ein Schema, das in der Münzprägung fast keine Entsprechung findet³⁷⁶. Typologisch sind Ehepaare also in Frontalansicht nebeneinander aufgereiht, entweder als Büstenausschnitte oder als Ganzfiguren dargestellt.

Neben den bereits besprochenen Freigelassenenreliefs soll hier beispielhaft auf das Doppelporträt des M. Gratidius Libanus und der Gratidia M.L. Chrite im Museo Pio-

³⁷⁵C. Kunst, Eheallianzen und Ehealltag in Rom, in: T. Späth – B.Wagner-Hasel (Hrsgg.), Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis (Stuttgart 2000/2006) 32-52.

³⁷⁶ Eine Ausnahme stellt z. B. die Münze für die beiden Licinii dar.

Clementino im Vatikan verwiesen sein³⁷⁷. Auch dieses heute rundplastische Doppelporträt war vor der modernen Umarbeitung ein in eine Nische eingebettetes Relief. Das Ehepaar erscheint im Gestus der *dextrarum iunctio*, um den neu gewonnenen Status als Freigelassene und das damit erworbene Recht auch ein *matrimonium iustum* und legitime Nachkommen zu präsentieren. In anderen gesellschaftlichen Schichten scheint das Ehepaarbild zunächst keine Rolle gespielt zu haben. Allerdings ist darauf zu verweisen, dass Ehepaardarstellungen bereits im etruskischen Kulturkreis gerade auf Sarkophagen und Aschekisten eine bedeutende Rolle spielten. Anders als in der römischen republikanischen Gesellschaft und auch der griechischen Welt genossen die Etruskerinnen mehr Rechte.

Bereits in der griechischen Kunst bekannt, symbolisierte das Motiv der gefassten Hände auch auf der politischen Bühne Eintracht, eine Bildmotiv, das somit allgemein bekannt war und von den Antoninen auf die Münzbilder übernommen wurde, um das einträchtige Kaiserpaar zu zeigen³⁷⁸. Nach Ausweis der Münzbilder taucht das Motiv als Zeichen ehelicher Eintracht auf Münzen erstmals für Sabina und Diva Faustina auf³⁷⁹

Die Darstellung der *dextrarum iunctio* scheint bis in das 2. Jahrhundert nur auf den Freigelassenenreliefs darstellenswert gewesen zu sein und wurde hier als Symbol für die rechtmäßige Ehe und alle damit verbundenen Tugenden verwendet³⁸⁰. Dabei war hier nicht so sehr der reale Akt der Eheschließung gemeint, sondern das Motiv war „als erstes ‚erzählendes‘ und figurenverbindendes Element von doch eher zeichenhaftem Charakter“³⁸¹.

Auf den kaiserzeitlichen senatorischen Sarkophagen Roms sind Darstellungen der *dextrarum iunctio* – Szene zu bemerken. Die Magistraten- und Feldherrensarkophage zeigen neben Szenen aus der politischen und militärischen Laufbahn auch die *dextrarum iunctio* mit der Ehefrau³⁸². Diese Bilder sind jedoch

³⁷⁷ Rom, letztes Viertel 1. Jh. v.Chr., weißer Marmor mit Resten der Farbfassung, H 68 cm; B 90 cm, T 28 cm; AO: Vatikan, Museo Pio-Clementino, Sala die Busti, Inv. 592; Literatur: Helbig⁴ I (1963) Nr. 199; Zanker 1975 a.O. (Anm. 291) 285-287; Katalog The Metropolitan Museum of Art. The Vatican Collections. The Papacy and Art (New York 1982) 210-211, Nr. 129.

³⁷⁸ C. Reinsberg, Concordia. Die Darstellung von Hochzeit und ehelicher Eintracht in der Spätantike, in: Beck – Bol a.O. (Anm. 235) 312-317, bes. 312.

³⁷⁹ Sabinamünzen Paris, Bibliothèque Nationale Nr. 5110; Diva Faustina BMC IV, 298ffTaf.7,13. Vgl. dazu C. Reinsberg, Die Repräsentation der Grabherrin auf den Vita Romana-Sarkophagen, in: G. Koch (Hrsg.), Grabeskunst der römischen Kaiserzeit(1993) 141-142.

³⁸⁰ R. Stupperich, Zur *dextrarum iunctio* auf frühen römischen Grabreliefs, Boreas 1983, 143-150.

³⁸¹ Stupperich a.O. (Anm. 380) 145.

³⁸² H. Wrede, Senatorische Sarkophage Roms. Der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und späten Kaiserzeit. MAR XXIX (Mainz 2001).

nicht im modernen Sinne biographisch zu verstehen, sondern symbolisieren die Ehe als wichtige Etappe auf dem Lebensweg eines pflichtbewussten Römers. Darüber hinaus ist das Motiv auch als Bild der *concordia* aufzufassen, einer Tugend, die nicht nur in der Familie von höchster Bedeutung war. Die Ehefrau und legitime Kinder waren, wie schon mehrfach betont, für römische Magistrate von herausragender Wichtigkeit, wie dies die von Tacitus verfasste Vita des Agricola belegt: „idque matrimonium ad maiora nitendi decus ac robur fecit“³⁸³. „Die Gesetze sahen eine standesgemäße Ehe und Kinder als Voraussetzung für eine hervorragende Laufbahn vor, weil beide zu einer erfolgreichen Konkurrenz innerhalb der Mitbewerber um die senatorischen Ämter beitrugen.“³⁸⁴

Ehepaardarstellungen in Medaillonform werden ab dem 2. Jahrhundert n. Chr. und besonders seit antoninischer Zeit auf stadtrömischen Sarkophagen dargestellt, ein Brauch, der bis in die Spätantike Bestand hatte³⁸⁵. Anders als auf Grabaltären, Grabreliefs oder Urnen, die immer nur eine Büste zeigten, enthalten nun die meist runden Porträtfelder auch die Büsten von Ehepaaren. Diese „Doppelporträts“³⁸⁶ auf Sarkophagen folgen meist einem festgelegten Typus: Beide Ehepartner erscheinen als Büsten, der Mann rechts, die Frau links, dicht aneinander gerückt, meist wenden sie die Köpfe leicht einander zu. In zahlreichen Fällen hält der Mann einen Rotulus in der Hand, die Frau legt ihrem Gatten eine Hand auf die Schulter. R. Amedick verweist darauf, dass diese Ehepaarbilder in einem Tondo nicht nur im sepulkralen Bereich erscheinen. Als Beispiel nennt sie die Porträts aus dem Giebel des Augustalenheiligtums von Misenum³⁸⁷. Auf Sarkophagen galt dieses Motiv bis in die Spätantike als Bild der ehelichen Eintracht, der *concordia*. Die Medaillonbilder zeigen nicht den Gestus der *dextrarum iunctio*.

Auch auf Sarkophagdeckeln werden Bilder des Ehepaares dargestellt. Beispielhaft soll hier ein Sarkophagdeckel-Fragment mit Ehepaardarstellung aus Grünhaus-Mertesdorf (Kreis Trier-Saarburg) genannt werden³⁸⁸. Nur das mittlere Bildfeld des

³⁸³ Tac. Agr. 6.

³⁸⁴ Wrede a. O. (Anm. 382) 30.

³⁸⁵ R. Amedick, Porträts von Paaren auf Sarkophagen, in: H. v. Steuben (Hrsg.), Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze (1999) 237-246.

³⁸⁶ Amedick a.O. (Anm. 385) 238.

³⁸⁷ Amedick a.O. (Anm. 385) 239. vgl. dazu A. de Franciscis, Il sacello degli Augustali a Miseno (1991) 41ff. 61 Taf. 1.57.

³⁸⁸ AO: Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. G 37p; Maße: H 32 cm, B 72 cm, T 36 cm, Sandstein. Literatur: F. Hettner, Die römischen Steindenkmäler im Provinzialmuseum zu Trier mit Ausschluss der Neumagener Monumente (Trier 1893) Nr. 314; H. Cüppers, Der bemalte Reliefsarkophag aus der Gruft unter der Quirinuskapelle auf dem Friedhof von St. Matthias, TrZ 32, 1969, 269-293, hier 290 mit

Sarkophagdeckels ist erhalten geblieben. Das rechteckige Feld zeigt die frontal ausgerichteten Brustbilder eines Ehepaares. Rechts ist der Mann in *tunica* und *toga contabulata* dargestellt. Sein Haar ist kurz, er trägt einen kurzen Vollbart. In seiner Linken hält er einen *rotulus*; seine rechte Hand reicht er der Frau, die in der linken Bildhälfte dargestellt ist. Die Frau trägt wohl eine *dalmatica*, darüber einen Mantel, der über der Brust zusammengekommen ist. Ihr Haar ist zu einem Scheitelzopf frisiert. Sie reicht ihre rechte Hand dem Mann. Darüber hinaus wenden die Ehegatten einander den Kopf zu. Der Gestus der *dextrarum iunctio*, als Symbol der ehelichen Eintracht und der *concordia* allgemein, wird hier sehr prominent vor den Körpern der beiden Ehegatten ausgeführt; die Hände sind überdimensional groß, was die Wichtigkeit des Gestus in diesem Bild noch hervorhebt. Die Frisuren und die Kleidung deuten auf die Jahre um 300 n. Chr.

Auf römischen Münzen wird ein Ehepaar erstmals mit Marcus Antonius und Octavia gezeigt. Der hier zentrale Gedanke ist die *concordia*, die Eintracht, die in diesem speziellen Fall sowohl als eheliche Eintracht als auch als politische Eintracht zu verstehen ist. Die Ehe des Marcus Antonius mit der Schwester des Augustus sollte den geschlossenen Frieden zwischen den Rivalen festigen und die wiedergewonnene Eintracht nach außen repräsentieren. Für Ehepaarbilder konnten unterschiedliche Typen gewählt werden, um diese Tugend zu versinnbildlichen. Seit der Ptolemäerzeit ist das Bild des Ehepaares in der Form der *capita iugata* geläufig³⁸⁹. Ptolemaios II. führte diese Form der Ehepaardarstellung mit den *theonadelphon*-Prägungen ein, um die „Dualität an der Spitze“³⁹⁰ als neues Repräsentationskonzept zu visualisieren. Das Doppelporträt des Königspaares auf Münzen wurde als neue Bildformulierung geschaffen, die dann auch auf Kameen übernommen wurde³⁹¹. Hierbei wird die Staffelung der Büsten gezielt eingesetzt, um die Hierarchie innerhalb der als Einheit verstandenen Ehepartner zu zeigen. Die Königin erschien immer hinter dem König, war ihm also nachgeordnet³⁹². Auch die seleukidische Münzprägung kennt die Darstellung des Herrscherehepaares im Typus

Abb. 12; W. Binsfeld in: Trier. Kaiserresidenz und Bischofssitz. Die Stadt in spätantiker und frühchristlicher Zeit. Ausstellungskatalog Trier (Mainz 1984) 97 Nr. 19 mit Abb. (mit älterer Literatur); Hartley – Hawkes – Henig – Mee a.O. (Anm. 287).

³⁸⁹ S. Müller, Das hellenistische Königspaar in der medialen Repräsentation. Ptolemaios II. und Arsinoe II. (Berlin 2009), hier v.a. 353-364.

³⁹⁰ Müller a.O. (Anm. 389) 353.

³⁹¹ Vgl. dazu den Kameo Gonzaga in St. Petersburg (Zwierlein-Diehl 2007, 62-66) und den Wiener Ptolemäer-Kameo (Zwierlein-Diehl 2007, 59-62).

³⁹² Müller a.O. (Anm. 389) 363.

der *capita iugata*. So werden solche Münzen für Demetrios I. Soter und seine Gattin Laodike in den Jahren 161/0 v. Chr. geprägt³⁹³. In hellenistischer und republikanischer Zeit scheint diese Büstenanordnung auf Münzen die einzig geläufige Form gewesen zu sein. Der ranghöhere Partner wurde immer auf dem vorderen Platz wiedergegeben, der rangniedrigere Partner auf dem hinteren Platz, eine Form der Büstenanordnung, die bis in die Spätantike in Gebrauch blieb, wie H. Chantraine nachgewiesen hat³⁹⁴.

Ein weiterer geläufiger Bildtypus für ein zusammengehöriges Paar wird für Marcus Antonius und Octavia eingesetzt, die auf Münzen *capita opposita* erscheinen. Diese Bildformulierung der antithetisch angeordneten Büsten wurde nicht nur für Ehepaare gewählt, sondern auch für alle anderen ‚Paare‘, die in Eintracht verbunden sind oder zumindest sein sollten. So werden beispielsweise Brüder in dieser Form dargestellt, aber auch politische Partner oder Kollegen³⁹⁵.

Die gegenständigen Büsten auf Münzen, Gemmen und Glaspasten sind also seit Ende der Republik weit verbreitet und dienten als „Medium der Legitimation“³⁹⁶. So ließ Hadrian Münzen in dieser Form auch für die *divi parentes* prägen. Besondere Bedeutung gewann die Darstellung in Form der *capita opposita* seit trajanischer Zeit auch auf Gemmen. Häufig werden auch die kaiserlichen Ehepaare auf Gemmen in diesem Typus gezeigt. Laut Platz-Horster wird dieser kaiserliche Bildtypus aber auch für zahlreiche Privatporträts gewählt³⁹⁷. Der Typus der *capita iugata*, welchen das römische Kaiserhaus der Bildtradition der hellenistischen Königshäuser entlehnt hat, wurde nun oftmals mit dem Typus der *capita opposita* kombiniert³⁹⁸.

Das 2. Jahrhundert gilt generell als die Zeit, in der Ehepaardarstellungen besonders beliebt waren, wahrscheinlich maßgeblich beeinflusst durch die Bilder kaiserlicher Ehepaare, v.a. des Marcus Aurelius und der Faustina, deren Vorbild für die

³⁹³ Siehe dazu: O.D. Hoover, A Dedication to Aphrodite Epekoos for Demetrios I Soter and His Family, ZPE 131, 2000, 106-110.

³⁹⁴ H. Chantraine, Mehrfache Büsten und Ganzfiguren auf römischen Münzen – rechts und links als Anordnungsprinzip, in: H.-C. Noeske – H. Schubert (Hrsg.), Die Münze. Bild – Botschaft – Bedeutung. Festschrift für M. R.-Alföldi (Frankfurt 1991) 122-146 - eine Aufzählung aller Münzen der hellenistischen und republikanischen Zeit mit Büsten in der Form der *capita iugata* auf Seite 123.

³⁹⁵ Chantraine 1991 a.O. (Anm. 394) 124-128: Aufzählung aller Paare in der Form der *capita opposita*.

³⁹⁶ G. Platz-Horster, Capita opposita. Zur Antoninen-Bulla in Neapel, in: H. v. Steuben (Hrsg.), Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze (1999) 215-223, hier bes. 219.

³⁹⁷ Platz-Horster a.O. (Anm. 396) 221.

³⁹⁸ Einen Überblick über die Büsten und ihre Anordnungsprinzipien gibt: Chantraine a.O. 1991 (Anm. 394) 122-146.

Bevölkerung wohl nahe lag. Nicht nur dass frisch vermählte Ehepaare vor den Statuen des Kaiserpaares opfern mussten³⁹⁹, sondern es wurden auch die Statuen nicht-kaiserlicher Paare an jene Statuengruppe angeglichen, die das Kaiserpaar als Mars und Venus zeigten⁴⁰⁰.

Auch auf Goldgläsern sind Ehepaardarstellungen seit dem 3. Jahrhundert recht häufig⁴⁰¹. So zeigt ein Gefäßboden eines Goldglases in Rom⁴⁰² mit unregelmäßig abgearbeitetem Rand in einer dünnen Begrenzungslinie die Büsten eines Ehepaars vor einer Brüstung. Der Mann in *tunica* und *pallium* ist rechts dargestellt und überschneidet mit seiner Schulter die Frau, die links erscheint. Das markante Gesicht des Mannes, mit ausgeprägten Wangenknochen, ist bärtig, die Haare sind kurz geschnitten. Seine rechte Hand hat der Mann erhoben, Zeige- und Mittelfinger leicht ausgestreckt und an den Gewandsaum seines *palliums* gelegt. Die Frau trägt ebenfalls eine *tunica*, darüber ein auf der Brust geknotetes Manteltuch. Sie hat gleichfalls ausgeprägte Wangenknochen und ein spitzes Kinn. Ihre Haare sind gescheitelt und glatt in den Nacken geführt, wo sie zu einer Nackentolle zusammengenommen sind. Am oberen Bildrand befindet sich die Umschrift GREGO RIBIBETROPINATVIS. Das Goldglas ist eines der in der „malerischen“ Weise gefertigten Bilder, bei denen Details und Schattierungen mit einem feinen Stichel in die Goldfolie eingeritzt wurden. Die Frisur der Frau, das gescheitelte und nahezu glatte Haar, das im Nacken zu einer Tolle zusammengenommen ist und dann wohl als Scheitelzopf auf dem Kopf befestigt wurde, erlaubt es, das Goldglas in die Zeit der Kaiserin Herennia Etruscilla (249-251) einzuordnen⁴⁰³.

Diese Gruppe der im 3. und frühen 4. Jahrhundert entstandenen Goldgläser ist möglicherweise von Künstlern aus Alexandria gefertigt worden, da die Umschriften häufig Elemente jenes Griechisch aufweisen, wie es in Alexandria üblich war. Des Weiteren sind die Gesichter der Dargestellten mit den Mumienporträts des spätrömischen Ägyptens vergleichbar. Dies heißt jedoch nicht, dass auch die Werkstatt für diese Goldgläser in Alexandria lokalisiert werden muss, zumal bislang

³⁹⁹ Cass. Dio 71, 31,1.

⁴⁰⁰ Vgl. dazu: H. Wrede, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1981).

⁴⁰¹ Siehe z.B. Schade 2003 Taf. 16,6; Taf. 17., 5-7.

⁴⁰² Goldglas mit Darstellung eines Ehepaars; FO: Rom, am 31. Mai 1926 in der Katakomben des Pamphilus gefunden; AO: Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro, Inv. 743; Maße: Dm 10,8 cm; Glas mit Goldauflage; Literatur: K. Reynolds Brown in: *The Vatican Collection. The Papacy and Art. Ausstellungskatalog New York* (New York 1982) 98, Nr. 34; E. La Rocca - S. Ensoli – S. Tortorella (Hrsg.), *Roma. La Pittura di un Impero. Ausstellungskatalog Rom* (Mailand 2009).

⁴⁰³ Vgl. dazu: Fittschen-Zanker III, 110-111, Nr. 164-165.

keines dieser Goldgläser in Alexandria oder im Osten des Reiches gefunden wurde. Die sich heute in zahlreichen Museen und Kirchenschätzen befindlichen Objekte stammen wohl zum größten Teil aus den Katakomben Roms.

Auch die Spätantike nutzte die lange bekannten Typen der Ehepaardarstellungen, sowohl die Szene der *dextrarum iunctio* als auch die Darstellung des Ehepaares nebeneinander aufgereiht, oftmals in ein Medaillon oder ein rundes Bildfeld eingeschrieben. Als Ehepaar im Gestus der gereichten rechten Hände sei als Beispiel die Silberplatte aus Nikosia mit der Darstellung der Eheschließung von David und Michal, der Tochter König Sauls, genannt⁴⁰⁴.

Ein kaiserliches Ehepaar als nebeneinander aufgereichte Büsten zeigt der sog. Kameo Rothschild in Pariser Privatbesitz⁴⁰⁵. Zwar wird nach wie vor die Diskussion geführt, ob der Kameo in claudischer oder theodosianischer Zeit hergestellt wurde, doch muss zumindest in der Spätantike ein Nachschnitt erfolgt sein, der das Bild aktualisierte. Dieses Ehepaarbild zeigt die Frau auf der rechten, den Mann auf der linken Seite, eine seltene, aber nicht unübliche Konstellation. Abschließend müssen noch die spätantiken und frühbyzantinischen Ehepaarringe sowie Gürtel und andere Schmuckstücke mit Ehepaarbildern hervorgehoben werden⁴⁰⁶, die noch einmal die lange Tradition dieser Bildmotive belegen.

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass sowohl das Bildmotiv Ehepaar als auch die verwendeten Bildtypen über die gesamte Kaiserzeit hinweg sowohl im Grabkontext als auch im alltäglichen Leben sowie am Kaiserhof Anwendung fanden und in ihren unterschiedlichen Varianten verstanden wurden. Zur Darstellung des Motivs konnte man sich auf vielfältige Bildtraditionen berufen, da das Ehepaar als Grundvoraussetzung zur Begründung einer Familie in allen Kulturen von fundamentaler Bedeutung war. Hierbei spielte vor allem die Eintracht während der Ehe eine große Rolle, selbst wenn das Konstrukt Ehe selbst nur eine auf Zeit angelegte Verbindung war und vor allem Männer im Laufe ihres Lebens mehrere Ehen eingingen. Ehen dienten dabei als Mittel, um Allianzen zu schließen, zur Zeugung legitimer, erbberechtigter Nachkommen und damit dem Erhalt der Familie sowie des Familienvermögens. Den kleinformatischen Ehepaarbildern ist keine darüber

⁴⁰⁴ K. Weitzmann (Hrsg.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*. Ausstellungskatalog New York (New York 1979) 475, 482-483 Nr. 432.

⁴⁰⁵ G. Battaglia, *Il Cammeo d'Onorio e Maria e gli Avori Profani Classicheggianti della Tarda Età Romana*, *BullCom* 59, 1931, 131-156; E. Coche de la Ferté, *Le camée Rothschild* (Paris 1957); J. Meischner, *Der Hochzeitskameo des Honorius*, *AA* 1993, 613-619; S. Sande, *The Iconography and Style of the Rothschild Cameo*, in: J. Fleischer–J. Lund–M. Nielsen (Hrsg.), *Late Antiquity. Art in Context*. *Acta Hyperborea* 8 (Kopenhagen 2001) 145-158.

⁴⁰⁶ G. Vikan, *Art and Marriage in Early Byzantium*, *DOP* 44, 1990, 145-163.

hinaus gehende gefühlsmäßige Komponente zu entnehmen, die explizit dargestellt wurde. Ob diese vielleicht ebenfalls impliziert war, gibt der Bildbefund m.E. alleine nicht her. In der Zusammenschau mit literarischen Quellen und Paralleldenkmälern ist jedoch zu vermuten, dass auch solche Aspekte an Bedeutung gewannen.

5.1.2 Motiv: Kinderdarstellungen - Inhalt: *aeternitas*

Obwohl Kinder bereits in der griechischen Kunst ein Darstellungsgegenstand waren und seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. auch physiognomisch als Kinder erschienen⁴⁰⁷, scheinen sie in der römischen Republik sehr selten dargestellt worden zu sein⁴⁰⁸. Zwar waren die Familie und die Nachkommenschaft, vor allem die Söhne, für die *gens* von großer Bedeutung, doch traten sie erst dann in Erscheinung, sobald sie ein Amt übernehmen konnten.

Kinder werden in der späten Republik und der Kaiserzeit v.a. auf privaten Monumenten mit sepulkraler Funktion dargestellt⁴⁰⁹, zu einem Zeitpunkt, als sich deutliche Änderungen familiärer Strukturen beobachten lassen – man denke hier nur an die *manus*-Ehe – sowie eine wohl durch die veränderte gesellschaftliche und politische Situation bedingte Gesetzgebung einsetzt, die sich verstärkt der Ehe und sozialen Belangen zuwendet. Nicht-sepulkrale private Denkmäler mit Kinderporträts sind seltener überliefert. Allerdings entdecken die Kaiser von Beginn an die Kinder für ihre Bildpropaganda.

In der späten Republik und frühen Kaiserzeit werden erstmals Kinder im sepulkralen Kontext dargestellt, so auf den Grabreliefs der Freigelassenen. Die ehemaligen Sklaven begannen bereits im späten 1. Jahrhundert v. Chr. damit, sich und ihre Kinder auf den Grabreliefs darzustellen⁴¹⁰. Wie A. Backe-Dahmen in ihrer Untersuchung zeigt, erschienen die Kinder hier als Garanten der Zukunft im familiären Verbund. Wollte man dies mit einem lateinischen Begriff belegen, könnte man die *aeternitas* wählen, die Dauerhaftigkeit und die Garantie auf Fortbestand, in diesem Fall des Fortbestandes der Familie. Seit tiberischer Zeit wurden diese Familienreliefs abgelöst von Grabaltären, auf denen die Kinder wiederum, vor allem

⁴⁰⁷ Siehe z.B. H. Rühfel, Das Kind in der griechischen Kunst. Von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus (Mainz 1984); J. Neils–J. H. Oakley, Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past (New Haven 2003).

⁴⁰⁸ Zur Darstellung des Kindes in der Antike allgemein siehe: RAC XX (2004) 931-947 s.v. Kind (archäologisch) (R. Amedick).

⁴⁰⁹ Mander a.O. (Anm. 3) mit älterer Literatur.

⁴¹⁰ Zu den Freigelassenenreliefs: hier Kapitel 1.1.1.; grundlegende Literatur: Zanker 1975 a.O. (Anm. 291); Kockel a.O. (Anm. 291); jüngst: Backe-Dahmen 2006 a.O. (Anm. 33) bes. 77-84.

die der Freigelassenen⁴¹¹, nun losgelöst vom Familienverband gezeigt werden, eine Entwicklung, die v.a. in Rom und Italien aber auch auf der iberischen Halbinsel und Gallien feststellbar ist. Diese Grabaltäre, meist wohl Objekte serieller Produktion, wurden meist für junge Kinder im Alter von zwei bis elf Jahren errichtet und betrauernten die *mors immatura*⁴¹² der früh verstorbenen Kinder. Einige dieser Grabaltäre betonten besondere Aspekte, wie die Zugehörigkeit des Verstorbenen zu einem Kult, die hoffnungsvolle Zukunft des Kindes als gebildeter Bürger oder wählten gar durch Formen der Apotheose durch eine Angleichung an Heroen oder Götter⁴¹³. Private Kinderporträts der Kaiserzeit sind vorwiegend im sepulkralen Bereich nachweisbar. Neben den Freigelassenenreliefs und den Grabaltären für jung verstorbene Kinder wurden während der gesamten Kaiserzeit auch Statuen und Porträtbüsten von Kindern jeden Alters, sowohl von Jungen als auch Mädchen angefertigt⁴¹⁴. Diese freiplastischen Porträts scheinen in der Regel von der römischen Oberschicht für ihre Kinder in Auftrag gegeben worden zu sein und orientieren sich an den Prinzen- und Prinzessinnenporträts der Zeit.

Seit mittelantoinischer Zeit wurden für Kinder aufwändige Friessarkophage aufgestellt⁴¹⁵, die im Auftrag wohlhabender Eltern gefertigt worden waren. Neben Sarkophagen mit mythologischen Szenen ragen besonders die *curriculum vitae*-Sarkophage hervor, die den viel zu kurzen, hoffnungsvoll begonnenen Lebensweg des Kindes vorstellen. Als Beispiel soll hier auf den Sarkophag mit einer Wagenfahrt im Thermenmuseum in Rom verwiesen werden. Eltern beerdigen ihren hoffnungsvollen Sprössling, dessen Lebensweg durch die *mors immatura* vorzeitig beendet wurde⁴¹⁶.

⁴¹¹ Backe-Dahmen 2006 a.O. (Anm. 33) 87-88.

⁴¹² S. Martin-Kilcher, *Mors Immatura in the Roman World - a Mirror of Society and Tradition*, in: J. Pearce- M. Millett - M. Struck (Hrsg.), *Burial, Society and Context in the Roman World* (Oxford 2000) 63-77.

⁴¹³ Backe-Dahmen 2006 a.O. (Anm. 33) 92; siehe hierzu grundlegend: Wrede 1981 a.O. (Anm. 400).

⁴¹⁴ L. Budde, *Jugendbildnisse des Caracalla und Geta* (Münster 1951); W.B. Gercke, *Untersuchungen zum römischen Kinderporträt von den Anfängen bis in hadrianische Zeit* (Diss. Hamburg 1968); A. Stavridis, *Römische Porträts von Kindern und Jugendlichen in Griechenland*, RM 92, 1985, 333-337; H. R. Goette, *Beobachtungen zu römischen Kinderporträts*, AA 1989, 453-471.

⁴¹⁵ R. Amedick, *Zur Ikonographie der Sarkophage mit Darstellungen aus der Vita Privata und dem Curriculum Vitae eines Kindes*, in: G. Koch (Hrsg.), *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1993) 143-153; Backe-Dahmen 2006 a.O. (Anm. 29) 110-124, S1-S31.

⁴¹⁶ Thermenmuseum Inv. 65199, siehe dazu: B. Andreae in Helbig ⁴III (Tübingen 1969) 317-318, Nr. 2394; W. Weber, *Die Darstellung einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckeln und Loculusplatten des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.* Archaeologica 5 (Rom 1978) 127-129, Taf. 24, 1; Dimas a.O. (Anm. 229).

Abseits des sepulkralen Kontexts sind Kinderdarstellungen seltener überliefert. In der Republik scheinen Kinder kein Bildgegenstand gewesen zu sein. Mit der angestrebten Etablierung des Prinzipates änderte sich die Situation entscheidend⁴¹⁷. Erstmals befand sich in Rom die augusteische Familie in der Situation, die angestrebte Nachfolgeregelung durch Mitglieder der eigenen Familie propagieren zu müssen und gleichzeitig als legitim erscheinen zu lassen. Als seine Nachfolger erkor nämlich Augustus junge männliche Mitglieder seiner *domus*, erst seinen Neffen Marcellus, dann die jungen Enkelsöhne, die der Öffentlichkeit in vielfacher Hinsicht präsentiert wurden: Statuengruppen im öffentlichen und kultischen Raum stellten die Prinzen wohl vor allem gemeinsam mit dem Kaiser und der Familie vor, wobei leider nur in seltenen Fällen der gesamte Aufstellungskontext bekannt ist⁴¹⁸. „Die hohe Bedeutung der imperialen Jugend wird von Augustus zum einen mit der Kommissionierung zahlreicher Porträts von Caius und Lucius propagiert – auch eingebunden in Statuengruppen mit dynastischem Bildprogramm wie z.B. in der Basilika von Korinth.“⁴¹⁹

Eine besondere Bedeutung kommt der Ara Pacis Augustae zu; hier erscheinen die Prinzen gemeinsam mit ihrer Familie in einem Festumzug, der die Außenwände des Altares ziert⁴²⁰. Unabhängig von der schwierigen Zuweisung der Personen ist festzuhalten, dass auf diesem Friedensaltar das dynastische Konzept des Augustus unter Einbindung der Frauen und vor allem der Kinder in einer bisher nie da gewesenen Form propagiert wird. Auch die Kinder der claudischen Kaiserfamilie

⁴¹⁷ B. Rawson, *The Iconography of Roman Childhood*, in: Rawson – Weaver a.O. (Anm. 9) 205-238, hier bes. 212: „Thus by the late Republic and the Augustan period an interest in private portraiture, groups, and children was developing in Roman art. Augustus, once he was free of more pressing concerns, capitalized on this (rather than initiated it) to promote new policies and his own family and dynastic plans.“

⁴¹⁸ J. Pollini, *The Portraiture of Gaius and Lucius Caesar* (New York 1987); Fittschen-Zanker I; C. Saletti, *Il ciclo statuariale della basilica di Velleia* (Mailand 1968); K.-P. Goethert, *Zur Einheitlichkeit der Statuengruppe aus der Basilika von Velleia*, RM 79, 1972, 235-247; K. Fittschen, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 18 (Mainz 1999); *Boschung* 2002 a.O. (Anm. 40).

⁴¹⁹ Backe-Dahmen 2008 a.O. (Anm. 34) 43.

⁴²⁰ Zur Ara Pacis siehe u.a.: E. Simon, *Ara Pacis Augustae. Monumenta artis antiquae I* (Tübingen 1967); E. Buchner, *Solarium Augusti und Ara Pacis*, RM, 83, 1976, 319-365, Taf. 108-117; J. Pollini, *Studies in Augustan "Historical" Reliefs* (Diss. Berkeley 1978); R. de Angelis Bertolotti, *Materiali dell'Ara Pacis presso il Museo Nazionale Romano*, RM 92, 1985, 221-236, Taf. 90-95; S. Settis, *Die Ara Pacis*, in: Hoffer a.O. (Anm. 157) 400-426; Zanker 1990 a.O. (Anm. 157); C.B. Rose, *Princes and Barbarians on the Ara Pacis*, AJA 94, 1990, 453-467; K. Galinsky, *Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae*, AJA 96, 1992, 457-475; B.S. Spaeth, *The Goddess Ceres in the Ara Pacis Augustae and the Carthage Relief*, AJA 77, 1994, 65-100; D. Castriota, *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art* (Princeton 1995); D.A. Conlin, *The Artists of the Ara Pacis. The Process of Hellenization in Roman Sculpture* (London 1997); S. Foresta, *I fregi con processione dell'Ara Pacis Augustae: osservazioni sull'attuale ricostruzione*, BullCom 103, 2002, 43-66; O. Rossini, *Ara Pacis* (Mailand 2006); R. Grüßinger in: *2000 Jahre Varusschlacht* a.O. (Anm. 157) 296-297, Kat. 4.10.

wurden in einem eher exklusiven Kontext wie im Nymphäum der Kaiservilla am Punta Epitaffio in Baiae⁴²¹ dargestellt. In dieser im Jahr 1981 entdeckten, ursprünglich mit Booten zu befahrenden Anlage des Kaisers Claudius, wurde nicht nur die berühmte, in der Apsis des Saales aufgestellte Statuengruppe des Polyphem und des Odysseus, der den Weinkelch reicht, gefunden, sondern es waren in den Nischen entlang der Wände des ca. 18 m langen und 9,5 m breiten, tonnengewölbten Meerestrikliniums auch Statuen der Mitglieder der Kaiserfamilie aufgestellt. Ein Teil des Figurenensembles blieb erhalten und zeigt Antonia Minor⁴²², die Mutter des Claudius, sowie seine Tochter Claudia Octavia⁴²³ und, wenn auch sehr fragmentiert, seinen Sohn Britannicus⁴²⁴. Die Mutter und die Kinder des Kaisers werden hier in einen göttlichen Kontext eingebunden, in dem Antonia als *Venus Genetrix* und damit als Stammutter der Familie des Kaisers Claudius dargestellt ist. Die Kinder wurden ebenfalls mit Attributen ins Bild gesetzt, die sie als Amor und Psyche ausweisen. Dies belegt die einzig erhaltene Hand des Britannicus mit dem Schmetterling als Symbol für Psyche. Diese Statuengruppe unterscheidet sich von den öffentlich aufgestellten, auch die Kinder einbeziehenden Familiengruppen der julisch-claudischen Zeit, denn die hier in Baiae feststellbare Angleichung an die Götterwelt wurde nur einem ausgewählten Personenkreis vorgeführt und konnte somit weitergehen, als dies an öffentlichen Plätzen praktiziert werden konnte. Eine ähnlich bedeutende Rolle erhalten die Familien und vor allem die Kinder der Kaiserfamilie erst wieder in antoninischer Zeit. So wurden in größerer Zahl für die Kinder des Marc Aurel und der Faustina Münzen geprägt⁴²⁵. Darüber hinaus sind zahlreiche Porträts der Prinzen antoninischer Zeit erhalten, die überall im Reich aufgestellt waren⁴²⁶, so auch ein Prinzenkopf in Trier⁴²⁷. Meist werden diese Kinderporträts Teil großer Statuenweihungen gewesen sein.

⁴²¹ G. Tocco Sciarelli (Hrsg.), *Baia. Il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio* (Neapel 1983); B. Andrae, *Odysseus, Mythos und Erinnerung*. Ausstellungskatalog München (Mainz 1999); ders., *Die Einheitlichkeit der Statuenausstattung im Nymphäum des Kaisers Claudius bei Baiae*, in: V.M. Strocka (Hrsg.), *Die Regierungszeit des Kaisers Claudius. Umbruch oder Episode? Internationales interdisziplinäres Symposium aus Anlaß des hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg* i.Br. 16.-18. Februar 1991 (Mainz 1994) 221-243; zu Antonia: Wood a.O. (Anm. 14) 165-170; U. Pappalardo, *Die römischen Villen am Golf von Neapel*, in: R. Aßkamp – M. Brouwer – J. Christiansen (Hrsg.), *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*. Ausstellungskatalog Haltern am See (Mainz 2007), 17-28, bes. 20.

⁴²² Inv.Nr. I/568, AO: Baiae, Castello Aragonese, FO: im Meer bei Baiae, 1980/83 Höhe: 1,59 m, Marmor, um 45 n. Chr.

⁴²³ Rose a.O. (Anm. 363) 72, 82-83, Kat. 4 mit älterer Literatur.

⁴²⁴ Wood a.O. (Anm. 14) 168-169; allgemein: R. Amedick, *Die Kinder des Kaisers Claudius. Zu den Porträts des Tiberius Claudius Britannicus und der Claudia Octavia*, RM 98, 1991, 373-395.

⁴²⁵ Fittschen a.O. (Anm. 17).

⁴²⁶ Fittschen – Zanker I; K. Fittschen, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und frühkaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 18 (Mainz 1999).

Auch Kinderporträts aus privaten Kontexten sind nachweisbar. Diese lehnen sich stilistisch nahe an die Prinzenbildnisse an, wie dies ein Kinderkopf ebenfalls aus Trier belegt⁴²⁸. Für diesen Kinderkopf nimmt K. Goethert-Polaschek die Aufstellung in einem Privathaus als Gartenskulptur an und führt als Indiz hierfür einen in der Kalotte angebrachten Metallhorn an. Auch der Fundort im Stadtgebiet weist eher auf einen nicht-sepulkralen Kontext hin. Allerdings sagt die Aufstellung einer Kinderstatue im Wohnbereich nichts darüber aus, ob der Junge zu dem Zeitpunkt der Aufstellung der Statue lebend oder verstorben war. Daher ist es kaum möglich, die Bedeutungsebenen der Skulptur voll zu erfassen.

Die erhaltenen Kinderporträts erfassen meist sehr deutlich typische physiognomische Besonderheiten der Altersstufe eines Kleinkindes. Rundliche Wangen, runde Augen und kleiner Mund und Nase setzten das Kindchen-Schema um und lassen die Kinder oftmals niedlich erscheinen. Es scheint also Wert darauf gelegt zu werden, die Kleinkinder liebenswürdig erscheinen zu lassen. Diese detailgetreue Darstellungen sehr junger Kinder lässt erkennen, dass auch die Nachkommen in diesem Alter wertgeschätzt wurden und der Darstellung für würdig erachtet wurden.

Bereits die Kinderdarstellungen auf der Ara Pacis Augustae zeigen die Kinder als schutzbedürftige Wesen, die sich vertrauensvoll ihren Eltern anschließen, die sich den Kindern wiederum sorgend und liebevoll zuwenden. Die Kinder werden hier ebenfalls nicht als kleine Erwachsene gestaltet, sondern auch äußerlich als Kleinkinder gekennzeichnet.

Anhand dieser Auswahl von Darstellungen von Kindern in Rom wird deutlich, dass die Entwicklungen in der kaiserlichen Repräsentation einen Einfluss auf die private Bilderwelt ausübten. Nicht nur das Männer- und Frauenporträt lehnte sich beispielsweise in Haar- und Barttracht an die Bilder des Kaiserhauses an, auch die Darstellung der Kinder orientierte sich an den kaiserlichen Altersgenossen. Vor allem im Sepulkralbereich, aber auch im privaten Kontext sowie Staatsdenkmälern und Münzen waren also Kinderdarstellungen geläufig. Der Bildinhalt variiert auch hier je nach Darstellungskontext. Im Sepulkralbereich sind wohl vor allem Aspekte der

⁴²⁷ RLM Trier, Inv. EV 1929,238; siehe dazu: K. Goethert, Kaiser, Prinzen, Prominente Bürger. Römische Bildniskunst des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. im Rheinischen Landesmuseum Trier. Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier 25 (Trier 2002) 88-90, Nr. 13 mit älterer Literatur.

⁴²⁸ RLM Trier, Inv. EV 1967,25; siehe dazu: K. Goethert, Kaiser, Prinzen, Prominente Bürger. Römische Bildniskunst des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. im Rheinischen Landesmuseum Trier. Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier 25 (Trier 2002) 90-91, Nr. 14 mit älterer Literatur.

Trauer ob der *mors immatura* sowie enttäuschte Hoffnungen in die Zukunft der Nachkommen und der Familie impliziert. Auf Staatsdenkmälern spielt wohl vor allem die Sukzessionspropaganda eine Rolle, ebenso auf den Münzen.

Für den privaten Bereich lässt sich der Inhalt nicht so leicht bestimmen, da es nicht immer klar ersichtlich ist, ob es sich um lebende oder verstorbene Kinder handelt. Die detailgetreue und aufwändige Gestaltung der Kinderbilder verweist jedoch auf die offensichtlich emotionale Bindung zu den Kindern auch schon im jungen Alter. Ob Kinder jedoch nur um ihrer selbst Willen dargestellt wurden, so wie es der moderne Betrachter beispielsweise von zahlreichen Kinderfotografien kennt, lässt sich nicht mit Sicherheit nachweisen. Allerdings sind sie nun überhaupt zu einem darstellungswürdigen Teil der Familie geworden, unabhängig ob sie zu Lebzeiten oder nach dem Tode dargestellt wurden, eine Tatsache, die für sich genommen bereits eine wichtige Aussage zum Verständnis der Familie bietet.

5.1.3 Motiv: Vater-Kinder- Inhalt: *beneficium*

Schon seit der Republik sind vor allem die Söhne als Nachkommen und potentielle Nachfolger, als Erhalter der Familie von herausragender Bedeutung gewesen. Bereits die literarischen Quellen sowie die Gesetzgebung betonten die bedeutende Rolle der Söhne vor allem für die Väter, sie werden hier als *beneficium* bezeichnet. Rechtlich gesehen gehörten alle Nachkommen allein dem Vater, der im Rahmen der *patria potestas* lebenslang die Verfügungsgewalt über das Leben seiner Nachkommen hatte. Unter diesem rechtlichen Aspekt war die Beziehung des Vaters zu den Nachkommen so angelegt, dass die Mutter ausgeschlossen blieb. Zwar war die gesellschaftliche Stellung der Mutter ebenfalls von Bedeutung, um den Rang der Nachkommen zu gewährleisten, aber es waren die Nachkommen des Ehemannes, der sich vor allem darum sorgte dass seine Söhne das Ansehen seiner Familie fortführen konnten und den Ahnenkult pflegten. So legte bereits Cato besonderen Wert auf die Ausbildung seiner Nachkommen, um sie für eine zukünftige politische Karriere vorzubereiten.

Die Darstellung des Vaters mit seinen Nachkommen stellt also in besonderer Weise die vornehmliche Aufgabe der Nachkommenschaft, die Sicherung der Kontinuität der Familie dar. Damit verknüpft war die Tugend der *pietas*, d.h. von den Söhnen wurde nicht nur erwartet, dass sie sich um die alten Eltern sorgten, sondern auch den

Ahnenkult pflegten und somit den verstorbenen Vorfahren die Ehrerbietung erwiesen. Die Bilder der Vaterschaft bzw. der Nachkommenschaft hat also eine retrospektive sowie eine prospektive Konnotation.

Im Bild erscheint die Präsentation der Nachkommenschaft mit dem Vater auf den Freigelassenenreliefs der späten Republik und vereinzelt auch auf Münzen, so z.B. auf einer Münze des Sextus Pompeius, der sich, seinen verstorbenen Vater und seinen Bruder darstellen ließ⁴²⁹. Mit Augustus begann dann die für die Kaiserzeit überaus wichtige Bildfindung des Vaters mit den Nachkommen und Nachfolgern⁴³⁰. Hier sind, neben den Münzen, vor allem die Glasphalerae hervorzuheben. Innerhalb der großen Gruppe von Glasphalerae⁴³¹ julisch-claudischer Zeit fallen solche auf, die Büsten der Mitglieder des julisch-claudischen Kaiserhauses darstellen⁴³². Darunter sind zwei Typen für das hier zu behandelnde Thema von Bedeutung. Dies sind die nach A. Alföldi benannten Typen III und IV⁴³³. Des Weiteren nennt Alföldi noch ein Fragment, das sich im Landesmuseum Bonn befindet und den nur in diesem einen Exemplar fassbaren Typus V bildet. Diese drei Typen zeigen nicht nur eine Person des Kaiserhauses, sondern je einen erwachsenen Mann und zwei bzw. drei kleine Kinderköpfe⁴³⁴. Von diesen Phaleraetypen wurden jeweils mehrere Exemplare gefunden, die mit den gleichen oder leicht variierenden Matrizen hergestellt wurden, aber in den Grundzügen und den für das Bildverständnis wichtigen Elementen identisch sind. Dies spricht für eine zentral gesteuerte Produktion der Ehrenzeichen. Die Fundorte von 14 Phalerae der insgesamt 26 Exemplare der drei fraglichen Typen III, IV und V sind bekannt, wobei 3 Fundortangaben unsicher sind. Unter der Prämisse, dass die Fundangaben korrekt sind, lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Die Phalerae mit mehreren Porträtbüsten kommen nahezu alle in den Grenzgebieten des römischen Reiches vor. Vor allem entlang des Rheins, aber auch in Britannien, Pannonien und auf dem Balkan wurden diese gläsernen Ehrenzeichen

⁴²⁹ Aureus des Sextus Pompejus, Sizilien 42 – 40 v. Chr. RRC 511/1.

⁴³⁰ Mlasowsky a.O. (Anm. 46).

⁴³¹ Literatur: D. Boschung, Römische Glasphalerae mit Porträtbüsten, BJB 187, 1987, 193-258; A. Büttner, Untersuchungen über Ursprung und Entwicklung von Auszeichnungen im römischen Heer, BJB 157, 1957, 127-152, zu den Phalerae bes. 145-152; J. Stäcker, Princeps und miles: Studien zum Bindungs- und Nahverhältnis von Kaiser und Soldat im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. SPUDASMATA 91 (Hildesheim 2003) 153-169.

⁴³² Eine Zusammenstellung dieser Glasphalerae hat D. Boschung vorgenommen: Boschung 1987 a.O. (Anm. 431) mit älterer Literatur.

⁴³³ A. Alföldi, Römische Glasmedaillons aus Glas, Ur-Schweiz 15, 1951, 66-80; ders., Zu den Glasmedaillons der militärischen Auszeichnungen aus der Zeit des Tiberius, Ur-Schweiz 21, 1957, 80-96.

⁴³⁴ Hierbei handelt es sich um die bei Boschung 1987 katalogisierten Phalerae: Kat. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42 und 43.

gefunden. Diese Regionen gehörten zu den militärischen Brennpunkten der frühen Kaiserzeit; hier waren zahlreiche Legionen stationiert.

Bislang wurden die gläsernen Phalerae nur einzeln gefunden. So lässt sich keine Aussage dazu treffen, ob die gläsernen Ehrenzeichen in Gruppen kombiniert wurden. Es kann auch nicht festgestellt werden, ob mehrere Porträtdarstellungen miteinander kombiniert wurden oder ob die Darstellungen der Väter mit den Kindern mit Gorgoneien und anderen symbolischen Bildern getragen wurden. Daher lässt sich nicht sicher der Schluss ziehen, dass die Darstellungen mehrerer dieser Phalerae als geschlossenes Programm gelesen werden müssen. Dies ist bislang erst für Phalerae aus Metall nachweisbar⁴³⁵. Allerdings ist in antiken Quellen immer nur von Phalerae im Plural die Rede, so dass man doch vermuten darf, dass auch die Glasehrenscheiben nicht einzeln auf der Prunkrüstung angeordnet wurden⁴³⁶.

Offensichtlich ist kaum eines der Objekte in seinem ursprünglichen Zusammenhang mit der militärischen Ausrüstung in den Boden geraten. Die Phalera aus Colchester stammt aus einer Urne, ist also wohl als Grabbeigabe eines Soldaten zu werten. Hier könnte man vermuten, dass tatsächlich nur diese eine Phalera getragen wurde und das Darstellungsprogramm in sich als abgeschlossen zu lesen ist. Aber auch hier ist nicht sicher, ob tatsächlich alle jemals diesem Soldaten verliehenen Orden in die Urne beigegeben wurden. Daher ist weiterhin ungewiss, ob diese Familiendarstellungen der julisch-claudischen Kaiserfamilie um weitere Personen zu erweitern sind oder ob jeweils nur ein Erwachsener mit zwei oder drei Kindern dargestellt war.

Wer ist nun auf diesen militärischen Orden dargestellt? Das Darstellungsschema ist durchweg gleich. Im Zentrum erscheint eine frontal ausgerichtete, gepanzerte Brustbüste eines Mannes. Alföldi Typ III zeigt des Weiteren drei kleine Kinderköpfe, die über den Schultern und vor der Brust des Mannes erscheinen. Hierbei ist der Kopf vor der Brust frontal ausgerichtet, die Köpfe über den Schultern leicht zur Mitte gedreht. Alföldi Typ IV zeigt nur über den Schultern des Mannes im Bildzentrum zwei

⁴³⁵ Siehe dazu die Gruppe von 4 versilberten Phalerae aus Bronze, die je ein Mitglied des Kaiserhauses zeigen. Gefunden wurden diese Phalerae in Fürstenberg bei Xanten und befinden sich heute im British Museum, London, Inv. 2870, 2871, 2872, 2873. Literatur: H.B. Walters, *Catalogue of Bronzes in the British Museum* (London 1899) 351-352; A. Büttner, *Untersuchungen über Ursprung und Entwicklung von Auszeichnungen im römischen Heer*, BJB 157, 1957, 127-152; Zur Tragepraxis der Phalerae vgl. den 1620 bei Xanten gefundenen Grabstein des Marcus Caelius im LVR LandesMuseum Bonn; siehe dazu: H.-J. Schalles - S. Willer (Hrsg.), *Marcus Caelius. Tod in der Varusschlacht* (Xanten 2009) mit älterer Literatur; K. Jaschke in: *Varusschlacht a.O.* (Anm. 157) 368 Kat. 7.29.

⁴³⁶ Stäcker a.O. (Anm. 431) 156.

kleine Köpfe, die sich leicht zur Mitte wenden. Typ Alföldi V lässt sich leider nicht genauer bestimmen, da nur ein Fragment dieses Typs erhalten ist. Hier ist noch ein Teil der Kalotte und der Schulterpteryges des Mannes im Zentrum zu erkennen sowie ein kleiner Kopf auf der linken Bildhälfte. Als Besonderheit erscheint über diesem Köpfchen ein Stern. Ob auf diesem Typ der Phalerae nur zwei oder mehr Kinderköpfe dargestellt waren, lässt sich nicht mehr entscheiden. D. Boschung hat sich intensiv mit der bisherigen Benennung der dargestellten Mitglieder des Kaiserhauses auseinandergesetzt und kommt überzeugend zu dem Schluss, dass Typ Alföldi III Kaiser Claudius mit den beiden Töchtern Antonia und Octavia und dem Sohn Britannicus zeigt⁴³⁷, Typ Alföldi IV hingegen Kaiser Tiberius mit Germanicus und Drusus Minor⁴³⁸. Die Benennung als Drusus Minor mit seinen Zwillingsöhnen lehnt Boschung aufgrund der Haartracht des Mannes ab. Diese Stirnhaarvariante ließe sich für Tiberius, nicht aber für seinen Sohn belegen. Bei der Benennung der beiden Begleiter kämen außer Germanicus und Drusus Minor noch weitere Prinzen in Frage, doch standen die beiden Erstgenannten dem Kaiser am nächsten.

Auf dieser Gruppe militärischer Ehrenzeichen werden also nicht nur einzelne Mitglieder des Kaiserhauses dargestellt, sondern die Kaiser mit ihren Kindern, die sowohl leibliche als auch Adoptivkinder sein konnten, wie im Falle des Germanicus, der von Tiberius adoptiert wurde. Damit wurde also die Nachfolgeordnung des julisch-claudischen Kaiserhauses auch im Bild vorgestellt. Die Darstellung des Vaters mit seinen Kindern wird auf militärischen Auszeichnungen, die die verdienten Soldaten über ihrem Brustpanzer trugen, vor allem den Zweck erfüllt haben, den Soldaten die potentiellen Nachfolger zu präsentieren⁴³⁹, denn eine der wichtigsten Stützen kaiserlicher Macht war die Unterstützung des Heeres, das für die Grenzsicherung und damit den Frieden im Reich zuständig war.

Während der gesamten Kaiserzeit werden die Nachkommen auf den Münzen der Reichsbevölkerung und dem Heer präsentiert. Hierbei kann der Vater und Kaiser auf einer Seite der Münze erscheinen, der Sohn auf der anderen Seite. Besonders aber

⁴³⁷ Boschung 1987 a.O. (Anm. 431) 213-218.

⁴³⁸ Boschung 1987 a.O. (Anm. 431) 210-213.

⁴³⁹ F. Kutsch, Glaskameen aus dem Mainzer Legionslager, *Germania* 4, 1920, 1/2, 78-82: „Doch haben wir es hier weniger mit einem Ehrenzeichen als vielmehr mit einem Schmuckstück zu tun, das die Porträts von Mitgliedern des kaiserlichen Hauses brachte, um sie im Heere gemein zu machen...“. „...die verschiedenen Kaiser der julisch-claudischen Dynastie das Herrscherbild gezielt dazu nutzten, ein affektives Nahverhältnis zu den Soldaten herzustellen...Die offizielle Verbreitung der bildlichen Darstellung des obersten Feldherrn oder seiner Angehörigen im Heer stellte dagegen ein Novum dar, das mit altem republikanischen Denken nicht vereinbar war.“ Stäcker a.O. (Anm. 431) 164.

die Darstellung der Kaisers mit seinem zukünftigen Nachfolger in den Formen der *capita opposita* oder *capita iugata* verweist jedoch auf diesen dynastischen Aspekt⁴⁴⁰. Septimius Severus und seine Söhne werden sehr häufig auf Gemmen dargestellt. Die Begründung der neuen Dynastie, gewährleistet durch zwei designierte Nachkommen, wurde also nicht nur auf Münzen, in Statuenweihungen und Reliefs, sondern auch in der Kleinkunst propagiert. So zeigt eine ovale, rotbraune Jaspisgemme⁴⁴¹, die bis auf eine kleine Absplitterung am linken unteren Bildrand vollständig erhalten ist, drei Büsten im Profil. In der Mitte erscheint ein Mann, der durch die typische Physiognomie, Haar- und Barttracht als Septimius Severus zu identifizieren ist⁴⁴². Der Kaiser ist im Profil nach links dargestellt und nimmt die gesamte Bildmitte ein. Er ist größer als seine beiden Söhne Caracalla und Geta, die am linken und rechten Bildrand ebenfalls im Profil abgebildet sind. Am linken Bildrand befindet sich der ältere der Söhne, Caracalla, der nach rechts, also zur Bildmitte gewandt erscheint. Am rechten Bildrand ist der jüngere Sohn Geta platziert, nach links, also ebenfalls zur Bildmitte gewandt. Caracalla ist kleiner als Septimius Severus, aber deutlich größer als Geta dargestellt. Alle drei sind mit militärischer Tracht bekleidet, Brustpanzer mit *pteryges*, darüber ein *paludament* mit runder Fibel. Septimius Severus und Caracalla tragen einen Lorbeerkranz auf dem Kopf, Geta jedoch ist barhäuptig. Der Bildaufbau gibt auch hier genaue Auskunft über den Rang der Dargestellten und lässt eine genaue Datierung der Gemme zu.

Die Kombination von militärischer Tracht und Lorbeerkranz fordert eine Einordnung in den kaiserlichen Bereich. Die trotz der geringen Größe des Steins deutlich zu identifizierende Ikonographie erlaubt die Benennung als severische Kaiserfamilie. Septimius Severus wurde 196 zum Augustus erhoben. Gleichzeitig wurde sein älterer Sohn Caracalla zum Caesar ernannt. 198 erhielt er bereits den Rang eines Augustus, wurde also theoretisch ranggleich mit seinem Vater, der jedoch aus Gründen der Seniorität der beherrschende Kaiser blieb. Geta jedoch wurde erst 209 zum Augustus erhoben. Da auf der Gemme nur Septimius Severus und Caracalla einen Lorbeerkranz tragen, ist diese Darstellung in die Jahre 198 bis 209 einzuordnen, als es zwei gleichrangige Augusti und einen untergeordneten Caesar

⁴⁴⁰ P. Bastien, Clipeus et buste monétaire des empereurs romains, *Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi* 10, 1981, 315-352.

⁴⁴¹FO: Kunsthandel, laut E. Welker „aus dem Orient stammend“, AO: Privatsammlung, SN131, Maße: 1,18 x 1,48 x 0,20 cm, rotbrauner Jaspis. Literatur: E. Welker, Eine severische Gemme, in: H.-C. Noeske – H. Schubert (Hrsg.), *Die Münze. Bild – Botschaft – Bedeutung. FS für Maria R.-Alföldi* (Frankfurt 1991) 401-404; P.-H. Martin - P.L. Höhne, *Philolithos. Eine Sammlung römischer Gemmen* (Frankfurt 2005) 45, Nr. 64.

⁴⁴² Siehe dazu D. Söchting, *Die Porträts des Septimius Severus* (Bonn 1972).

Geta gab. Der höhere Rang des Caracalla und die daraus resultierende Nähe zum Vater werden durch ein weiteres Element verdeutlicht. Caracalla und Geta bilden zwar durch ihre Positionen an den Bildrändern und der Hinwendung zur Bildmitte eine Rahmung um den dienstältesten und damit ranghöchsten Augustus, ihren Vater, doch wird Caracalla trotzdem deutlich hervorgehoben, indem sich der Vater ihm zuwendet und so Blickkontakt mit seinem Amtskollegen Caracalla herstellt. Dem Geta wendet der Vater also nur den Rücken zu, da er als Caesar weitaus rangniedriger als sein Bruder war. Dieser Gemme sind zahlreiche vergleichbare Stücke zur Seite zu stellen, die ebenfalls die Augusti Septimius Severus und Caracalla, sowie den Caesar Geta zeigen⁴⁴³.

In den Jahren 209 bis 211, als beide Söhne zu Augusti erhoben waren, wurde ebenfalls eine größere Anzahl von Gemmen für den Vater und seine Nachkommen hergestellt. Eine Gemme mit Septimius Severus und seinen Söhnen am Dreikönigenschrein in Köln zeigt diese Situation⁴⁴⁴. In der Bildmitte ist die Schulterbüste des Septimius Severus im Profil nach links in militärischer Tracht und mit einem Lorbeerkranz in seinem lockigen Haar dargestellt. Am linken Bildrand befindet sich die drapierte Schulterbüste des Caracalla im Profil nach rechts dargestellt, ebenfalls mit Lorbeerkranz. Am rechten Bildrand erscheint die Schulterbüste des Geta im Profil nach links, der einschließlich des Lorbeerkranzes in gleicher Weise wie die beiden anderen Augusti drapiert und ausgestattet ist.

Zwar sind hier alle drei Kaiser ranggleich, haben also die Position eines Augustus inne. Dies wird durch den Lorbeerkranz verdeutlicht, den Vater und beide Söhne tragen. Trotzdem wird nach dem Prinzip der Seniorität unterschieden. Der Vater als Senioraugustus hat seinen Söhnen den Rang verliehen, daher kommt ihm unangefochten die Position in der Bildmitte zu. Da Caracalla bereits seit 197 Augustus ist, blickt ihn sein Vater an. Geta, der erst 209 zum Augustus erhoben wurde, erhält daher den vom Vater abgewandten Platz. Auf diese Weise sind die zwar ranggleichen Augusti aber dennoch gemäß ihrer Würde nach Seniorität, hier

⁴⁴³ Z. B. Gemme mit Septimius Severus und Söhnen, FO: unbekannt, AO: Paris, Bibliothèque Nationale de France, Inv. 2100B, Maße: unbekannt, roter Jaspis, Literatur: D. Söchting, Die Porträts des Septimius Severus (Bonn 1972) 240, Nr. 10; H. B. Wiggers - M. Wegner, Caracalla, Geta, Plautilla, Macrinus bis Balbinus. Herrscherbild III 1 (Berlin 1971) 73 und 109; Gemme mit Kaiser und Söhnen, FO: unbekannt, AO: St. Petersburg, Eremitage, Maße: unbekannt, Karneol, Literatur: P. Zazoff, Die antiken Gemmen. HdArch (München 1983) 327, Taf. 99.5.

⁴⁴⁴ FO: erworben von Dr. Deppert, Frankfurt a. M., am 06.02.1962; Stiftung von Bankdirektor Dr. E. Hoppe, AO: Köln, Dom, Dreikönigenschrein, Davidseite, untere Schmuckleiste des unteren Daches, Maße: B 12 cm, H 14,5 cm, T 2,8 cm, roter Jaspis, Literatur: E. Zwierlein-Diehl, Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines. Studien zum Kölner Dom 5 (Köln 1998) 355-357 Nr. 261 mit älterer Literatur.

sowohl nach Dienstjahren als auch nach Alter, gestaffelt. Diesem Beispiel lassen sich weitere Gemmen mit meist identischer Bildform anschließen⁴⁴⁵.

Eine große Gruppe von Bleiplomben⁴⁴⁶ trägt ebenfalls das Bild des Kaisers mit seinen Söhnen, den Nachfolgern oder Mitregenten. Die Bilder zeigen einen erwachsenen Mann, umgeben von seinen Söhnen, die alle frontal dargestellt wurden. Hier sollen aus der Menge der Plomben nur einige Beispiele in einer Privatsammlung in München⁴⁴⁷ besprochen werden, die exemplarisch die Gestaltung der Darstellung beschreiben.

Das runde, in die Bleiplombe eingedrückte Bild zeigt drei männliche Brustbüsten in frontaler Ausrichtung. Die mittlere Büste stellt einen Mann mit Vollbart dar; er ist bekleidet mit einer *chlamys*. Rechts und links von ihm sind zwei kleinere Büsten angeordnet. Sie sind bartlos, tragen aber ebenfalls eine *chlamys*. Wie bereits W. Seibt erkannt hat, tragen alle drei dargestellten Personen keinerlei Insignien⁴⁴⁸. Er nennt jedoch einige Parallelen weiterer Plomben, die anhand von Umschriften und Insignien eindeutig als kaiserlich zu identifizieren sind.

Offensichtlich ist hier ein Vater im Kreis seiner jungen, noch unbärtigen Söhne dargestellt. Sie sind wesentlich kleiner wiedergegeben und nehmen die Plätze zu seinen beiden Seiten ein. Ob hier wirklich die Darstellung eines Kaisers mit seinen Söhnen und präsumptiven Nachfolgern vorliegt, lässt sich nicht abschließend entscheiden. Seibt weist das Bild mit aller Vorsicht Kaiser Theodosius und seinen Söhnen Honorius und Arcadius zu, die von 393 bis zum Tode des Kaisers im Jahre 395 gemeinsam als Augusti regierten.

⁴⁴⁵ Z. B. Gemme mit Vater und 2 Söhnen, FO: Thrakien, AO: Jambol (Bulgarien), Hist. Kreismuseum, Maße: unbekannt, grüner Jaspis, Literatur: P. Zazoff, Die antiken Gemmen. HdArch (München 1983) Taf. 110,4; Gemme mit Septimius Severus und seinen Söhnen, FO: südwestlich des Schlosses Traun, AO: verschollen, vormals Schausammlung im Schloß Traun/Österreich, Anfang der 1960er Jahre gestohlen, Maße: queroval, Abmessungen unbekannt, Karneol, Literatur: G. Dembski, Die antiken Gemmen und Kameen aus Carnuntum (Wien 2005) 119-120, Kat. Nr. 662 mit älterer Literatur.

⁴⁴⁶ Literatur: C. Schmidt in: L. Wamser, Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe. Ausstellungskatalog München (München 2004) 347, Nr. 754; W. Seibt in: Ch. Stiegemann, Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Ausstellungskatalog Paderborn (Paderborn 2001) 242-243, Nr. III.20. Zu Bleiplomben allgemein: H.-J. Leukel, Römische Bleiplomben aus Trierer Funden (Teil 1), Trierer Petermännchen 5, 1991; ders., Römische Bleiplomben aus Trierer Funden (Teil 2), Trierer Petermännchen 6, 1992; ders., Römische Bleiplomben aus Trierer Funden (Teil 3), Trierer Petermännchen 7, 1993; ders., Römische Bleiplomben aus Trierer Funden (Nachtrag), Trierer Petermännchen 8, 1994; ders., Römische Plomben aus Trierer Funden 1995-2001, Trierer Petermännchen 15, 2001; H. Winter, Neue römische Bleiplomben aus Ostösterreich (III), Mitteilungen der Österreichischen Numismatischen Gesellschaft 41, 2001; R. Lorscheider, Handel und Verkehr, in: Demandt – Engemann 2007, 368-375.

⁴⁴⁷ Bleiplombe mit Vater und Söhnen; FO: vermutlich Bulgarien; AO: München, Sammlung C.S., Inv. 1174; Maße: H 2,4 cm, B 2 cm, T 1,1 cm; Blei

⁴⁴⁸ W. Seibt, in: Ch. Stiegemann, Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Ausstellungskatalog Paderborn (Paderborn 2001) 242-243, Nr. III.20.

Eine Bleiplombe in London⁴⁴⁹ zeigt Kaiser Konstantin und seine Söhne. Der große, runde Abdruck eines Siegels stellt vier männliche Büsten dar. Das Bildfeld ist umgeben von einem Perlkranz; in der oberen Hälfte begleitet von einer Inschrift. Im unteren linken Bereich des Abdrucks stört eine Fehlstelle die Darstellung, ebenso in der oberen Hälfte. Dargestellt ist im oberen Bereich der Darstellung Kopf und Hals eines Mannes in Frontalansicht. Er ist zentral angeordnet und ist größer als die anderen drei Köpfe.

Eine große Beschädigung im oberen Kopfbereich erschwert die detaillierte Beschreibung. Die Haare scheinen jedoch in vollen Strähnen in die Stirn zu fallen. Eine lange Nase beherrscht das Gesicht. Ob der Mann einen Kopfschmuck trug, lässt sich nicht mehr sicher entscheiden.

Zwei antithetische Büsten sind rechts und links von ihm dargestellt. Der Mann zu Rechten der mittleren Büste ist etwas größer als der zu seiner Linken. Beide tragen auf dem Kopf einen Lorbeerkranz, die Bänder fallen bei beiden deutlich sichtbar am Hinterkopf auf die Schultern. Im unteren Bildbereich ist eindeutig als kleinste Büste eine weitere männliche Gestalt in Frontalansicht dargestellt. Sie trägt wohl keinerlei Kopfschmuck, wobei die Darstellung auch hier keinen eindeutigen Schluss zulässt. Diese kleine Büste scheint als einzige drapiert zu sein, was aber wegen der Beschädigung im unteren Bereich des Siegelabdrucks nicht eindeutig festzustellen ist. Nur bei der großen zentralen und der Büste am rechten Bildrand lässt die Darstellung die eindeutige Feststellung zu, dass die Büsten mit dem Halsabschluss ohne Drapierung enden.

Die Aufteilung des Bildfeldes erfolgte also nach einem eindeutigen Schema. Die zentrale Büste im oberen Bildbereich nimmt nahezu die gesamte obere Bildhälfte ein. Die kleinste Büste, die ebenfalls en face dargestellt ist, ist direkt darunter dargestellt; die Mittelachsen der Köpfe liegen auf einer Linie. Die beiden Profilbüsten sind zur Bildmitte hingewandt. Die Augenhöhe der beiden Männer stimmt mit dem Bildmittelpunkt überein, der zwischen den beiden, in der Mittelachse angeordneten und in Frontalansicht wiedergegebenen Köpfen liegt. Die Büsten rechts und links sind kleiner als die Büste im oberen Bildregister, aber deutlich größer als die im

⁴⁴⁹ FO: angeblich in einem Vorort Roms gefunden; AO: London, British Museum, G & RA 1925.3-21.1

Maße: H max. 2,6 cm, B max. 4,4 cm, B des Abdrucks max. 2 cm, D max. 1,4 cm; Blei. Literatur: R. Delbrück, Spätantike Kaiserporträts. Von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreiches (Berlin 1933) 131-132; Beck - Bol a.O. (Anm. 235) 430, Nr. 42; P. Roberts in: Demandt-Engemann 2007, Kat. I.9.8.

unteren Bereich. Des Weiteren fällt auf, dass die Büste am linken Bildrand etwas höher steht als die am rechten Bildrand.

Die am oberen Bildrand entlanglaufende Umschrift lautet: (V)OLTVS DD NN AVG ET CAESS (Die Gesichter unserer Herrn des Augustus und der Caesares)⁴⁵⁰. Aus der Umschrift dieses Siegelabdrucks in Blei geht eindeutig hervor, dass hier ein kaiserliches Gruppenbild vorliegt. Die Benennung als „Augustus et Caesares“ zeigt klar, dass hier ein regierender Kaiser mit seinen nominierten Nachfolgern dargestellt ist. Der kaiserliche Kontext erschließt sich aber auch aus den Lorbeerkränzen, die zumindest von den Männern an den Bildrändern getragen werden. Wie bereits R. Delbrück zeigte, ist hier Konstantin mit seinen drei Söhnen Constantinus II., Constantius II. und Constans dargestellt. Allerdings wäre es genau so gut möglich, hier Konstantin mit seinen Söhnen Crispus, Constantinus II. und Constantius II. zu sehen. Das Geburtsdatum des jüngsten Sohnes Constans ist nicht ganz klar, doch wurde er nicht vor 320 geboren⁴⁵¹. Dementsprechend könnte das Siegel auch den Zustand vor 320 zeigen. Zunächst deutet nämlich nichts darauf hin, dass das Siegel nach 326, der Hinrichtung des Crispus, entstanden sein muss.

Das Siegel zeigte auch bei Autopsie nicht eindeutig, ob der kleinste und damit wohl als der jüngste einzustufende Kaisersohn auch einen Lorbeerkranz trägt oder barhäuptig ist. Dieses Detail hat jedoch Konsequenzen für die Interpretation und Datierung des Siegelabdrucks. Der Caesarenrang der Söhne wurde durch die Insignien zum Ausdruck gebracht. Wenn hier drei Caesaren dargestellt wären, dann müssten sie auch alle drei ihrem Rang entsprechend die gleichen Insignien tragen. Seit 335 gab es vier Caesares, nachdem Konstantin auch seinen Neffen Flavius Dalmatius in diesen Rang erhoben hatte. Diese Situation kann aber durch das Bleisiegel nicht mehr dokumentiert sein.

Auch private Bilder zeigen diese Personengruppe aus Vater und Sohn, wie beispielsweise ein Goldglas in Paris⁴⁵². Das weißliche Glasmedaillon ist mit blauer

⁴⁵⁰ Abweichend von der Übersetzung im Trierer Katalog zur Konstantinausstellung, wo die Übersetzung mit: „unserer Herrn Augusti und Caesares“ angegeben wird. Dies würde implizieren, dass es mehr als einen Augustus gab. Die Abkürzung für Augusti müsste dann korrekt AVGG lauten. P. Roberts, in: Demandt - Engemann 2007, Kat. I.9.8. Danach müsste man einen Schreibfehler annehmen, was schwerlich beweisbar ist.

⁴⁵¹ Vgl. dazu: J. Moreau, Constans, JbAC 2, 1959, 179-184.

⁴⁵² FO: unbekannt; AO: Paris, Musée du Louvre, Inv. 2097; Maße: Dm 4,8 cm; weißliches Glas mit farbiger und goldener Auflage; Literatur: R. Garrucci, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma (Rom 1858) Taf. XLVII, 6 (bezeichnet das Glas als modern); H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser (Freiburg i.Br. 1899) Nr. 513 (bezeichnet das Glas als modern); E. Coche de la Ferté, L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre (Paris 1958) 109, Nr. 53, 54; Morey 1959, Nr.

Farbe hinterlegt. Eine dünne, goldene Linie fasst das runde Bildfeld ein. Am oberen Bildrand, entlang der goldenen Einfassungslinie, befindet sich eine in sorgfältigen Buchstaben geschriebene Inschrift. Links befindet sich der Name FORTVNATVS, rechts der Name ZENOBIVS. Im Zentrum des Bildes ist die Brustbüste eines Mannes dargestellt, der frontal ausgerichtet ist. Um die unnatürlich schmalen Schultern trägt er ein Manteltuch, das möglicherweise ein *pallium* darstellt. Der relativ große, kantige Kopf ist leicht zu seiner Linken gewandt. Seine dunklen Haare sind kurz geschnitten und im Stil der Soldatenkaiser des 3. Jahrhunderts frisiert. Die großen Ohren, die großen Augen und die lange Nase gliedern das Gesicht. Die feine Gesichtszeichnung stellt zahlreiche Details wie z. B. „Zornesfalten“ über der Nasenwurzel dar. Der kleine Mund ist unbewegt. Das Gesicht erscheint sehr ernst, geradezu grimmig.

Zu seiner Linken ist ein kleiner Junge dargestellt. Er steht halb vor ihm, befindet sich also in einer vorderen Bildebene. Der Körper des Jungen ist seltsam zum rechten Bildrand geneigt. Seine linke Schulter wird von der Begrenzungslinie überschritten, der Kopf berührt die Linie. Seine schmalen Schultern sind ebenfalls mit einem palliumartigen Gewand bekleidet. Der Kopf des Jungen erscheint sehr kindlich. Die Wangen sind sehr rundlich; das Kinn steht rund hervor. Die großen, runden Augen und die Ohren sowie ein kleiner Mund stellen das Gesicht eines jungen Kindes dar. Die hellen, lockigen Haare sind relativ kurz. Das Gesicht des Jungen ist leicht zur Bildmitte gewendet.

Der Junge befindet sich eindeutig in einer vorderen Bildebene; er ist nicht neben dem Mann angeordnet, sondern vor ihm. Auch die eindeutige Unterscheidung des Alters als erwachsener Mann und kleiner Junge deutet darauf hin, dass es sich um Mitglieder zweier Generationen innerhalb einer Familie handelt. Es ist keine „Familienähnlichkeit“ zu erkennen. Das Glasmedaillon gehört zu der Gruppe der besonders detailreichen Goldgläser mit fein geritzter Zeichnung⁴⁵³. Da kein sicherer Fundkontext bekannt ist, kann eine Einordnung bisher nur nach stilistischen Erwägungen erfolgen, die eine Datierung in das 3. Jahrhundert n. Chr. nahe legen.

Typologisch sehr ähnlich ist diesem privaten Familienbild eine kaiserliches Bild von Vater und Sohn. Die singuläre Prägung des Licinius mit den frontal aufgereihten Brustbildern des Augustus und seines Sohnes und Mitregenten Licinius Licinianus

406; v. Saldern a.O. (Anm. 343) 465.

⁴⁵³ Hierzu siehe z.B.: R. Pillinger, Studien zu römischen Zwischengoldgläsern 1. Geschichte der Technik und das Problem der Authentizität. Österreich. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Denkschriften 110 (Wien 1984).

verwendet ebenfalls diesen Bildtypus⁴⁵⁴. Das Medaillon, 320 n. Chr. in Nicomedia geprägt, zeigt Licinius und seinen Sohn als frontal ausgerichtete Brustbilder mit *paludament* und Nimbus; die Umschrift lautet DDNN LICINIVS PF AVG ET LICINIVS CAESAR. Die Rückseite zeigt den thronenden Jupiter mit Victoria, Zepter und Adler mit der Umschrift IOVI CONSERVATORI LICINIORVM AVG ET CAES. Licinius I. ist am linken Bildrand positioniert, überschneidet seinen neben ihm stehenden, wesentlich kleineren Sohn mit der Schulter.

Das Missorium des Ardabur Aspar⁴⁵⁵ zeigt einen Vater mit seinem Sohn und ist ein besonderes Bild dafür, wie in der Spätantike die Söhne als Nachfolger der Väter präsentiert wurden. Der äußere Rand sowie der Standring der Silberplatte fehlen. Die Inschrift lautet:

FL(avius) ARDABUR ASPAR VIR INLUSTRIS COM(es) ET MAG(ister) MILITUM ET
CONSUL ORDINARIUS.

ARDABUR IUNIOR PRETOR

Das in drei übereinanderliegende Register eingeteilte Bildfeld zeigt in der Mitte, auf einer Bank sitzend, Ardabur Aspar, der mit *toga* bekleidet ist. In der erhobenen Rechten hält er die *mappa*, in der Linken ein Zepter mit den Büsten der Kaiser Theodosius II. und Valentinian III. Zu seiner Linken steht sein Sohn Ardabur Iunior, der ebenfalls mit *toga* bekleidet ist, die *mappa* hält und die Rechte im Redegestus erhoben hat. Vater und Sohn befinden sich auf einem Podest. Eine Inschrift über den Köpfen benennt die Personen.

Links vom Podest erscheint Roma im Amazonentypus mit einem Globus in der Linken, rechts die Stadtpersonifikation von *Constantinopolis* im langen Gewand, mit einer Krone aus Blüten und Früchten auf dem Kopf sowie Blumen in der linken Hand.

⁴⁵⁴ RIC VII (Nicomedia), 605, Nr. 37. Medaillon (4 Aurei), Nicomedia, 320, 21.06 g. Paris, Bib. Nat., Cabinet des medailles, Beistegui 232.

⁴⁵⁵ FO: 1769 in der Nähe von Orbetello, AO: Florenz, Museo Archeologico, Inv. 2588, Maße: Dm 42 cm, Gew 1900 g, Silber; Literatur: H. Graeven, Heidnische Diptychen, RM 28, 1913, 198-304, bes. 204 - 247; R. Delbrueck, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2 (Berlin 1929) 154-156, Nr. 6, Taf. 35; W.F. Volbach, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom (München 1958) 65, Nr. 109; J.W. Salomonson, Kunstgeschichtliche und ikonographische Untersuchungen zu einem Tonfragment der Sammlung Benaki in Athen, BABesch 48, 1973, 3-82, bes. 66-70; L. Musso, Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo: Indagine sulla lanx di Parabiago (Roma 1983) 19-20; J.M.C. Toynbee - K.S. Painter, Silver Picture-Plates of Late Antiquity: AD 300-700, Archaeologia 108, 1986, 28-29, Nr. 17; Ori e argenti nelle collezioni del Museo Archeologico di Firenze. Ausstellungskatalog Florenz (Florenz 1990) 17, Nr. 235; F. Baratte, L'argenterie théodosienne: "Renaissance" ou fin de l'art antique?, AnTard 16, 2008, 195-208, bes. 206-207. Zur Familie Aspars und ihrer Bedeutung vgl.: RE II 1 (1895) 606-610 s.v. Ardabur (O. Seeck); RE XXI 1 (1951) 457-458 s.v. Plinta (W. Enßlin); RE Suppl. XII (1970) 746-751 s.v. magister militum (A. Demandt). Zu Ardabur Aspar siehe: RE II 1 (1895) 606-610 s.v. Ardabur (2) (O. Seeck); RE Suppl. XII (1970) 746-751 s.v. magister militum (A. Demandt).

Beide Personifikationen sind mit *fasces* ausgestattet. Zwei Medaillons im oberen Bilddrittel zeigen Männer in Togen, die laut Inschrift als Ardabur und Plinta, den Vater und einen weiteren Verwandten des Aspar, bezeichnet sind.

Während zahlreiche kaiserliche Largitionsplatten bekannt sind – die berühmteste ist das silberne Missorium des Theodosius in Madrid⁴⁵⁶ –, bilden private Beispiele Ausnahmen; nur die Largitionsplatte des Ardabur Aspar ist als solche zu nennen. Sie wurde als Geschenk anlässlich des Konsulatsantritts des Aspar angefertigt, nennt aber auch das Prätorienamt des Sohnes. Durch die Porträtmedaillons weiterer Verwandter wird der dynastische Aspekt deutlich hervorgehoben. Wie auf dem Stilicho-Diptychon wird nicht auf nur die Sukzession in der Familie, sondern auch auf den Erfolg beider Generationen in der Ämterlaufbahn hingewiesen. Vater und Sohn werden sowohl in Tracht, als auch in der Insignienausstattung weitgehend angeglichen. Dieses Familienbild verweist eindeutig darauf, dass es nicht für private Zwecke verwendet wurde, sondern dass hiermit vielmehr politische Propaganda unter den Parteigängern der Familie betrieben wurde. Da sich die Inschrift auf das Konsulat des Aspar im Westen des Reiches bezieht, muss das Missorium circa 434, dem Jahr des Konsulates, entstanden sein.

Zur Darstellung des Vaters mit seinen Nachkommen und damit vor allem mit den legitimen Nachfolgern in der Familienhierarchie und in dem Herrschaftssystem des Prinzipats sowie der Pflichterfüllung der Familienväter sowie der Söhne wurden typologisch vielfältige Bilder gewählt, die aber eine ähnliche Aussage haben: enges verwandtschaftliches Verhältnis, daraus folgende legitime Nachfolge, Rechtmäßigkeit, Kontinuität der Familie und Herrschaft. Somit scheint das Bildthema dieses Motivs Vater-Nachkommen die Präsentation des Nachfolgers das vorrangige Ziel gewesen zu sein.

5.1.4 Motiv: Mutter und Kinder – Inhalt: *fecunditas*

Wesentlich seltener wurden die Mütter und Kinder gemeinsam dargestellt, ohne den Vater zu zeigen. Selbst wenn nicht immer mit Sicherheit auszuschließen ist, dass ein weiteres Bild mit Darstellung des Ehemannes und Vaters, evtl. mit weiteren Kindern,

⁴⁵⁶ Siehe dazu: J. Meischner, Das Missorium des Theodosius in Madrid, JdI 111, 1996, 389-432.

als Pendant existierte⁴⁵⁷, so ist doch festzuhalten, dass ein Familienbild mit der Darstellung von Mutter und Kind/Kindern einen anderen Aspekt des Themas Familie zur Dynastiesicherung hervorhebt und zwar die weibliche Fruchtbarkeit, die *fecunditas*.

Gerade die Darstellung der Mütter in Gestalt der Fruchtbarkeitsgöttinnen und ihrer Kinder sind in der frühen Kaiserzeit belegt. Es sind hier die kaiserlichen Damen, die seit der Zeit der Livia vermehrt mit den Attributen der Ceres ausgestattet wurden, um auf ihre Rolle als Garantinnen der Dynastie zu verweisen⁴⁵⁸.

Die Familie wurde für den Kaiser auch in der bildlichen Repräsentation wichtig als Zeichen der Dynastiegründung und -erhaltung, als Garant der Herrschaftssicherung. Auch wenn in der Kleinkunst bislang keine Familienbilder nachweisbar sind, ist dieses Thema der Familiendarstellung zur Repräsentation der Dynastie, des gesellschaftlichen Status und der Kontinuität jedoch auch allgemein bekannt und angewandt worden, wie dies die sog. Freigelassenenreliefs belegen⁴⁵⁹. Da erst mit Augustus eine neue politische Situation, die Herrschaft einer Familie, d.h. einer Dynastie, aufgetreten war, konnte wohl kaum auf eine römische Tradition der Herrscherrepräsentation zurückgegriffen werden. Zwar hatten auch die aristokratischen Familien der späten Republik vermehrt auf ihre Familien verwiesen, doch zeigt das nahezu völlige Fehlen von Darstellungen der Frauen⁴⁶⁰ und auch der Nachkommenschaft im Familienbild in nahezu allen Bildmedien, dass es bis dahin keine römische Tradition des Familienbildes gab. Verwiesen sei lediglich auf die *stemma*, die Stammbäume der aristokratischen Familien in den Atrien der großen Häuser, über deren Aussehen jedoch auch nur Hypothesen geäußert werden können. Die antiken Quellen geben nur unzureichende Informationen, die eine sichere Rekonstruktion nicht erlauben. Es ist aber möglich, dass diese Stammbäume die miteinander verbundenen Bilder der Familienangehörigen zeigten. Damit hätte den Freigelassenen ein gemalter Stammbaum der Familien ihrer ehemaligen Herren

⁴⁵⁷ Vgl: dazu das Stilicho-Diptychon (Kat. IH 3) und evtl. auch den Kameo IIF 2. Neuere Überlegungen von Gerhard Schmitt, Idar –Oberstein, weisen darauf hin, dass dieser Kameo vielleicht nur Teil eines größeren Steines war. Vgl. hierzu www.gemmarius-sculptor.de/info6; Datum: 12. August 2010.

⁴⁵⁸ Alexandridis 2004; Mikocki a.O. (Anm. 278).

⁴⁵⁹ B. Borg, Das Gesicht der Aufsteiger - Römische Freigelassene und die Macht der Aristokratenideologie, in: M. Braun - A. Haltenhoff - F.-H. Mutschler (Hrsg.), *Moribus antiquis res stat Romana. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr.* Beiträge zur Altertumskunde 134 (Leipzig 2000) 285-299.

⁴⁶⁰ Als eine der wenigen Ausnahmen seien auf die Münzen des Marcus Antonius mit dem mutmaßlichen Bild der Fulvia verwiesen. Vgl. Dazu: BMC Greek Coins, Phrygia, 213 Nr. 20. Zu Fulvia siehe: H. Temporini-Gräfin Vitzthum, Die iulisch-claudische Familie: Frauen neben Augustus und Tiberius, in: Temporini-Gräfin Vitzthum a.O. (Anm. 13) bes. 23-30.

vor Augen gestanden, die vielleicht Inspiration für die Familiengalerien auf den Grabsteinen gewesen sein kann.

Möglicherweise griff Augustus auf außerrömische Traditionen des Familienbildes zurück, z.B. auf die Darstellungen der hellenistischen Herrscherfamilien. So zeigen die Kameen, die seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. für die Ptolemäer in Alexandria angefertigt wurden, gestaffelte Porträts der Herrscherpaare⁴⁶¹. Eine römische Tradition scheint jedoch bis zum Ende der Republik nicht bestanden zu haben. Die sich wandelnde, politische und gesellschaftliche Tradition brachte jedoch seit der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. nach Ausweis der überlieferten Bildwerke in unterschiedlichen Kontexten erstmals Bilder hervor, die die gesamte Familie zeigten. Scheinbar verstärkte sich dies durch die neue Situation der kaiserlichen Herrschaft. Der Rückschluss, dass die Ablösung der Republik durch den Prinzipat diese Entwicklung auslöste, ist jedoch nicht zulässig. Kleinformatige römische Familienbilder scheinen jedoch erstmals in der kaiserlichen Bildpropaganda aufzutreten, soweit dies der überlieferte Denkmälerbestand zulässt.

Sowohl die Münzprägung als auch die statuarische Präsentation des Kaiserhauses feiern die Fruchtbarkeit der Kaiserin Faustina Minor, die ihrem Gatten wohl 14 Kinder gebar. Jeder der bekannten Münztypen für Faustina wie auch für Lucilla haben die *fecunditas*, die Geburt eines weiteren Kindes zum Anlass⁴⁶². Die Aversdarstellungen benennen die Augustae, die Reverse weisen Personifikationen der *fecunditas* etc. auf, meist weibliche Personifikationen mit einem oder mehreren kleinen Kindern.

Schon seit der Zeit der Flavier, namentlich seit Titus, ist eine regelrechte ‚Damenprägung‘ festzustellen, die die Frauen des Kaiserhauses in die Münzprägung mit einbezieht und somit das Thema der dynastischen Legitimation auch in der Münzprägung dauerhaft und massiv einführte⁴⁶³. Nur Trajan spart dieses Thema auf seinen Münzen aus; alle anderen führten, wenn auch mit unterschiedlichen Schwerpunkten, die Darstellung ihrer Frauen auf den Münzbildern.

In diesem Zusammenhang ist auf das Bild der stillenden Frau zu verweisen. Neben *Isis lactans* sind weitere stillende Muttergottheiten bekannt. In der griechisch-römischen Welt sind diese Darstellungen jedoch selten. Daher ist es bedeutsam, auf

⁴⁶¹ Zwierlein-Diehl 2007, 59-78.

⁴⁶² Fittschen a.O. (Anm. 17); Backe-Dahmen 2006 a.O. (Anm. 33) 108; H. Chantraine, Der präsumptive Nachfolger in der Münzprägung der Kaiserzeit. Beobachtungen zu den Münzaversen der Caesares, in: R. Albert (Hrsg.), Herrscherporträts in der Numismatik. Schriftenreihe der Numismatischen Gesellschaft e.V. 25 (Speyer 1985) 15-32.

⁴⁶³ Siehe dazu jüngst Alexandridis 2004.

dieses Motiv in der kaiserlichen Münzprägung für die Augusta Maxima Fausta zu verweisen.

Auch auf Objekten der Kleinkunst wird seit der Zeit des Augustus die Mutterschaft und deren besondere Bedeutung für die Nachfolgeregelung und den Dynastieerhalt dargestellt. Hier ist auf ein Fragment eines Schwertscheidenbeschlages⁴⁶⁴ zu verweisen, der in Bonn gefunden wurde. Der rechteckige Beschlag einer Schwertscheide weist noch Reste der Versilberung auf. Die Schwertscheide selbst ist nicht erhalten. In einem rechteckigen, gerahmten Feld sind vor einem punktierten Hintergrund drei Büsten dargestellt. Alle drei Büsten sind frontal ausgerichtet. In der Mitte ist eine Frau dargestellt, die mit ihren Schultern zwei junge Männer überschneidet, die rechts und links von ihr stehen. Die Frau blickt geradeaus; die Köpfe der jungen Männer sind leicht zur Bildmitte gewendet. Die Frau ist etwas größer als die Männer dargestellt und berührt mit dem Scheitel fast die obere Begrenzungslinie. Sie trägt eine *tunica*, vielleicht auch eine *stola* und einen Mantel über den Schultern⁴⁶⁵. Das Haar ist gewellt und liegt über der Stirn in einem Bausch; über den Schultern liegen zwei dünne gewellte Haarsträhnen auf. Damit handelt es sich hier um eine julisch-claudische Modefrisur, die Nodusfrisur, wie sie u.a. Livia getragen hat⁴⁶⁶. Der Erhaltungszustand des Gesichtes lässt kaum Rückschlüsse auf die Physiognomie der Frau und damit auf ihre Identität zu.

Die jungen Männer sind einander sehr ähnlich dargestellt, wobei der rechts abgebildete Mann etwas größer erscheint als der links im Bild dargestellte. Beide tragen einen Brustpanzer mit rundem *Gorgoneion*. Darüber verläuft schräg von der rechten Schulter herabhängend der Schwertgurt. Am unteren Bildrand ist jeweils ein waagrechtes Band um die Taille der Männer zu erkennen. Der Bildausschnitt und die geringe Qualität des Bildes machen die Entscheidung schwierig, ob es sich hier um eine Feldherrenbinde handeln kann. Das kurze Haar fällt in Strähnen in die Stirn. Vielleicht kann man bei dem jungen Mann links ein Haarmotiv aus Gabeln und Zangen erkennen. Rechts lässt sich keine Gliederung der Haare benennen.

⁴⁶⁴ FO: Bonn, Heisterbacher Hofstraße 1886, angekauft von Rentner Klingholz, AO: Bonn, Landesmuseum, Inv. 4320, Maße: B 8,7 cm, H 6,1 cm, Kupferlegierung mit Spuren von Versilberung, Literatur: H. Menzel, Die römischen Bronzen aus Deutschland III, Bonn (Mainz 1986), 83-84, Nr. 205, Taf. 97 mit älterer Literatur; Zanker 1990 a.O. (Anm. 151) 220, Abb. 172; E. Künzl, Unter den goldenen Adlern. Der Waffenschmuck des römischen Imperiums (Regensburg 2008) 72-73, Abb. 98; A. Reis in: Varusschlacht a.O. (Anm. 151) 323, Kat.Nr. 5.22.

⁴⁶⁵ Die Tracht der römischen Matrona z.B.: Scholz a.O. (Anm. 314).

⁴⁶⁶ Zu Livia siehe u.a.: C. Kunst, Livia. Macht und Intrigen am Hof des Augustus (Stuttgart 2008) mit älterer Literatur.

Zwischen den dargestellten Personen muss eine enge Beziehung verwandtschaftlicher Art bestehen, sonst wäre es nicht erklärbar, dass eine einzelne Frau mit zwei Männern dargestellt wird. Es deutet kein Detail darauf hin, dass in der Frau eine Göttin oder Personifikation zu erkennen wäre. Da die Frau die beiden Männer überschneidet, kann hier eigentlich nur eine Mutter mit ihren Söhnen dargestellt sein. Die Söhne scheinen unterschiedlich alt zu sein, da der eine größer als der andere dargestellt ist. Die Rolle der Mutter wird als sehr wichtig eingestuft, da sie so zentral und bildbeherrschend vor ihren Söhnen erscheint. Die Haartracht der Frau deutet in die julisch-claudische Zeit. Als Identifizierungsmöglichkeiten wurde Livia mit ihren Söhnen Tiberius und Drusus vorgeschlagen, aber auch Julia mit den Söhnen Gaius und Lucius. Die Enkel des Augustus, Gaius und Lucius, wurden von ihrem Großvater zu Thronfolgern auserkoren und wohlüberlegt als solche dem Heer und dem Volk präsentiert. So wäre es bis zum Jahr der Verbannung der Julia also durchaus wahrscheinlich, dass hier die Augustustochter mit den Söhnen dargestellt ist, die sie mit Agrippa hatte und die von Augustus adoptiert wurden. Da aber durch die Adoption auch Livia zur Stiefmutter der Thronfolger avancierte, wäre – vor allem nach der Verbannung der Julia – vielleicht auch sie vorstellbar. So ist offenbar die Gattin des Kaisers mit den Thronfolgern auch an prominenter Stelle auf der Ara Pacis dargestellt, die 9 n. Chr. geweiht wurde. Doch findet sich eine ähnliche Ikonographie auch auf Münzen, die Julia zwischen ihren beiden Söhnen zeigt. Ob nun Julia oder Livia in dem Frauenbildnis des Schwertscheidenbeschlages zu sehen ist, so verfolgte die Darstellung in jedem Fall den Zweck, die Kontinuität der Herrschaft der Familie des Augustus zu propagieren, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf die Nachkommen aus der ersten Ehe seiner Gattin Livia zurückgreifen musste; noch standen seine leiblichen Enkel Gaius und Lucius bereit. Vielleicht ist daher doch eher an die Darstellung der Julia mit ihren Söhnen zu denken. Da die Augustustochter Julia vor 2 v. Chr. verbannt wurde, müsste das Blech wohl vor diesem Datum entstanden sein, spätestens aber vor dem 20. August 2 n. Chr., dem Todesdatum des Lucius Caesar. Im Falle dieses späten Datums müsste es sich dann aber bei der Frau um eine Darstellung der Livia handeln.

Die Adoptivöhne des Kaisers übernahmen bereits in jungem Alter zivile und militärische Aufgaben, wurden somit als Nachfolger aufgebaut und dem Militär nahe gebracht. Daher ist die Darstellung dieses Familienbildes auf einem Schwertscheidenbeschlag auch nicht erstaunlich. Möglicherweise war das Schwert

ein Geschenk an einen verdienten Militärangehörigen oder aber ein Loyalitätszeichen eines kaisertreuen Anhängers. Zu ergänzen wäre in diesem Fall ein Porträt des Augustus, das an einer anderen Stelle am Schwertscheidenbeschlag angebracht worden sein muss. Diese „sog. Scheidenmundbleche“ zeigten „in der Regel Augustusdarstellungen. Das Blech aus Bonn könnte also unterhalb einer solchen Darstellung angebracht gewesen sein“⁴⁶⁷.

Damit zeigt der Beschlag vordergründig die Mutter mit ihren Söhnen und feiert ihre mütterliche Fruchtbarkeit, allerdings ist das eigentliche Bildthema jedoch die rechtmäßige Nachkommenschaft in der Familie des Augustus, der selbst mittelbar auch durch seine Tochter Julia präsentiert wird. Dieses Bild zeigt sehr deutlich die Instrumentalisierung der Mutterschaft zur Dynastiepropaganda.

Auch auf Kameen wird die Mutterschaft der kaiserlichen Damen gepriesen. Ein ovaler Kameo in Berlin⁴⁶⁸ besteht aus einem dreischichtigen Sardonyx, dessen Schichten in Milchig-weiß und Braun zur Akzentuierung von Darstellungsdetails genutzt wurden, zeigt die Brustbüste einer Frau im Profil nach links. Es sind nur geringe Abstoßungen im Bereich der Nase der Frau festzustellen. Gesicht, Hals, Haare, die *tunica* und die erhobene rechte Hand der Dame sind aus der weißen Schicht des Sardonyx herausgeschnitten, die sich gegen den dunkelbraunen Bildgrund wirkungsvoll absetzen. Das Haar der Dame ist um die Stirn gewellt und im Nacken zu einem dicken Knoten zusammengenommen. Im Haar trägt sie einen Kranz aus Ähren und Früchten; im Nacken hängen zwei dünne Bänder aus dem Kranz herunter. Der Kranz ist aus der oberen braunen Schicht herausgearbeitet. Im Ohr ist ein brauner, tropfenförmiger Ohrring befestigt. Um den Hals trägt sie eine dünne Kette mit einem runden Anhänger. Über ihrer linken Schulter liegt ein brauner Mantel auf. Einen Zipfel dieses Gewandes hält sie in ihrer rechten Hand, so dass der Mantel vor der Brust einen Bausch bildet. In diesem Bausch sind zwei miniaturhaft kleine, nackte Jungen dargestellt, die ihre Arme zur Frau hinauf recken. Die gesamte Darstellung wird umgeben von einem weißen Rand mit einem schmalen, braunen Wulst.

Die Benennung der dargestellten Personen ist nach wie vor nicht sicher zu belegen. Als *communis opinio* gilt jedoch die Einordnung des Kameo in die Gruppe der

⁴⁶⁷ A. Reis in: 2000 Jahre Varusschlacht a.O. (Anm. 157) 323.

⁴⁶⁸ Kameo mit Kaiserin und Kindern, FO: unbekannt; aus Alt-Kurbrandenburgischem Besitz, AO: Berlin, SPKB, Inv. 11096, Maße: 7,6 x 6 cm, dreischichtiger Sardonyx, Literatur: Megow 1987, 295-296, D 22.

Darstellungen von Mitgliedern des julisch-claudischen Kaiserhauses⁴⁶⁹. Da Livia und Agrippina Maior aufgrund ihrer gut bekannten Ikonographie ausscheiden, bleiben zunächst als Mütter von zwei Söhnen nur Julia, die Tochter des Augustus, sowie Livilla und Messalina. Doch wird der Kameo, so wie auch das vergleichbare Exemplar in Paris, mit großer Einhelligkeit Livilla und ihren Zwillingssöhnen Tiberius und Germanicus zugewiesen⁴⁷⁰. Dafür sprechen stilistische Gründe wie die feine Gestaltung und die Haartracht⁴⁷¹. Diese Kinder waren Enkel des Tiberius, die 19 n. Chr. zur Welt kamen. Die Geburt dieser Kinder und potentiellen Thronfolger wurde unter anderem auch durch Münzmissionen gefeiert. Drusus, der Sohn des Kaisers Tiberius und Vater der Zwillinge, wurde nun als Garant der Dynastie gepriesen. Auch Livilla, die Mutter der Kinder, erscheint hier als fruchtbare Gattin. Durch den Ähren- und Mohnkranz auf ihrem Kopf wurde sie in der Gestalt der Göttin Ceres dargestellt⁴⁷². Sie hatte durch die Geburt der Zwillinge ihre Pflicht als römische Ehefrau erfüllt. Diese Kinder galten durch die Verwandtschaft mit Augustus und Tiberius von ihrer Abstammung her als ideale Nachfolge Kandidaten⁴⁷³. Wenn also hier tatsächlich Livilla mit ihren Kindern dargestellt ist, muss der Kameo 19 n. Chr. oder kurze Zeit danach entstanden sein.

Sehr ähnlich ist dem Berliner Kameo ein weiteres Stück in Paris⁴⁷⁴. Dieser ovale Kameo zeigt die Büste einer Dame im Profil nach links. Sie ist bekleidet mit *tunica* und Mantel, den sie vor der Brust mit der rechten Hand hebt, so dass sich ein Bausch bildet. Eine Halskette aus Perlen liegt um den Saum der *tunica*. Auf dem Kopf trägt sie einen Kranz aus Ähren und Mohnkolben. Im Mantelbausch sind zwei kleine nackte Kinder, zwei Jungen, dargestellt. Sie recken ihre Arme nach oben der Dame entgegen. Die Kinder sind in einem kleineren Maßstab als die Frau dargestellt. Wie auf dem vorhin vorgestellten Berliner Kameo ist hier Livilla mit ihren Zwillingssöhnen Tiberius Gemellus und Germanicus dargestellt. Auch hier erscheint die Tochter des Drusus wiederum als Ceres⁴⁷⁵; als Ergebnis ihrer Fruchtbarkeit sind ihre Zwillingssöhne vor ihrer Brust dargestellt. Dieser Bildtypus erinnert an die

⁴⁶⁹ Vgl. dazu: Megow 1987 295-297, D 22.

⁴⁷⁰ Zu den Söhnen des Drusus d. J. und der Livilla siehe: Kienast a.O. (Anm. 165) 82-83.

⁴⁷¹ Zu den Porträts der Frauen des Kaiserhauses siehe: Fittschen-Zanker III.

⁴⁷² Temporini – Gräfin Vitzthum a.O. (Anm. 13) 87.

⁴⁷³ Livilla ist die Tochter des älteren Drusus, Sohn der Livia und der jüngeren Antonia, Nichte des Augustus.

⁴⁷⁴ Kameo mit Kaiserin und zwei Kindern, FO: unbekannt, AO: Paris, Cabinet des Médailles, Inv. 243, Maße: 6,1 x 5,0 cm, dreischichtiger Sardonyx, Literatur: Megow 1987, 296, D23, mit älterer Literatur.

⁴⁷⁵ Zur Darstellung der kaiserlichen Frauen in Gestalt einer Gottheit siehe: Mikocki a.O. (Anm. 278).

Darstellung der mütterlichen Gottheit⁴⁷⁶, wie sie auf der Ara Pacis Augustae oder auf dem Relief im Louvre zu finden ist. Eine sitzende Frau hält hier kleine Kinder auf dem Schoß. Im Haar trägt sie einen Ähren- und Mohnkolbenkranz. Auch die sitzende weibliche Gottheit vom Forum in Cumae hält ein Kind auf ihrem Schoß. Dieses Bild, das bis in die Spätantike fortgeführt wird⁴⁷⁷, symbolisierte zur Zeit des Augustus und seiner Nachfolger das *saeculum aureum*, den Frieden und die Fruchtbarkeit im römischen Reich⁴⁷⁸. Die Kaiserfrauen waren durch die Geburt ihrer Kinder ein wesentlicher Teil dieser Ideologie. Wenn auf dem Pariser Kameo Livilla mit ihren neu geborenen Zwillingen erscheint, muss das Stück nach 19 n. Chr. entstanden sein.

Ein weiterer in Paris befindlicher Kameo⁴⁷⁹ unterscheidet sich zwar in einigen Aspekten von den beiden vorangegangenen, ist jedoch auch in diese Gruppe geschnittener Steine einzureihen. Der fast ovale Kameo zeigt die Brustbüste einer Frau im Profil nach links. Am rechten Bildrand befindet sich neben der Schulter der Frau ein mit Ranken verziertes Füllhorn, aus dem eine Traube herabhängt. Oberhalb des Füllhorns ist eine kleine Büste frontal wiedergegeben. Der Kopf dieser Büste ist angesetzt, da die rechte obere Ecke des Kameo beschädigt ist. Die Nahtstelle ist deutlich zu sehen. Am linken Bildrand erscheint eine weitere kleine Büste, die frontal ausgerichtet ist, den Kopf aber leicht zur Bildmitte wendet.

Die Frau ist bekleidet mit einer *tunica*, die aus der weißen Schicht des Sardonyx herausgeschnitten ist. Die *palla* mit gefältelem Saum ist aus der darüber liegenden dunklen Schicht gearbeitet. Um den Hals trägt die Dame einen ovalen Anhänger. Ihr Haar ist auf dem Kopf gescheitelt und onduliert, die langen Haare sind im Nacken zu einem aufwändigen, geschlungenen Zopf zusammengenommen. Um die Stirn ist ein Kranz aus kleinen, runden Löckchen gelegt. Die Frisur lässt die Ohren frei. Im Haar trägt sie einen Lorbeerkranz, der aus der dunklen Schicht gearbeitet ist. Ihr Gesicht weist eine markante Nase, einen kleinen Mund und ein zurückweichendes Kinn auf.

Die kleine Büste rechts scheint aufgrund der Kleidung, bei der es sich wohl um eine *tunica* mit *toga* handelt, eine männliche Person darzustellen.

⁴⁷⁶ Die Gottheit vereinigt in sich in eklektischer Weise Elemente der Tellus, der Venus und der Ceres. Vielleicht ist sie als Pax zu deuten, die aber auch die bereits genannten Aspekte in sich vereinigt.

⁴⁷⁷ Vgl. dazu das sog. Missorium des Theodosius in Madrid. Die halb liegende Gottheit wird auch hier von Kindern umgeben.

⁴⁷⁸ Vgl. dazu Zanker 1990 a.O. (Anm. 157) 177-180.

⁴⁷⁹ Kameo mit Kaiserin und Kinderbüste, FO: aus der Slg. P.P. Rubens, AO: Paris, Cabinet des Médailles, Inv. 277, Maße: ohne Rahmen H 67 cm, B 53 cm, dreischichtiger Sardonyx, Fassung des 17. Jahrhunderts, Literatur: Megow 1987, D 39; Meyer a.O. (Anm. 253) 95-96, Abb. 189 und 190; Alexandridis 2004, 166-167, Kat. 126, Taf. 57,5 (mit älterer Literatur).

Die Benennung der Personen wird dadurch erschwert, dass die rechts dargestellte kleine Büste nicht zum originalen Bestand gehört. Meist wird die Kaiserin als Messalina bezeichnet, die von ihren Kindern Octavia oder Claudia (links) und Britannicus (rechts) begleitet wird. S. Wood schlägt eine Interpretation als Agrippina Minor vor⁴⁸⁰. Laut A. Alexandridis ist allerdings keine der vorgeschlagenen Zuweisungen unproblematisch, da sich der Porträttyp keiner der Frauen des julisch-claudischen Kaiserhauses sicher zuweisen lässt. Obwohl sich zu den bereits besprochenen Kameen in Berlin und Paris zwar gewisse Parallelen feststellen lassen, verhindert der Erhaltungszustand eine detailliertere Interpretation.

Auf diesen Kameen ist die Darstellung der Mutterschaft bzw. der *fecunditas* sehr viel augenfälliger dargestellt. Die Attribute der Fruchtbarkeitsgottheiten sowie das Bergen der Kinder im Mantelbausch bzw. im Füllhorn heben diese Bilder deutlich ab von dem sehr viel nüchternen Bild auf dem Schwertscheidenbeschlag. Hierbei scheint aber auch der unterschiedliche Rezipientenkreis eine Rolle zu spielen. Im militärischen Umfeld war natürlich die legitime Nachfolge durch geeignete Heerführer besonders relevant. Im Umkreis der Empfänger der kostbaren Kameen war eine sehr bildhafte Sprache, die oftmals im mythischen verankert war, weit verbreitet.

Seit dem 3. Jahrhundert werden nicht-kaiserliche Mütter mit ihren Kindern auch auf den Zwischengoldgläsern dargestellt. Ein Goldglasmedaillon mit Familiendarstellung in Brescia⁴⁸¹ wirft einige Fragen zur Darstellung der Mutter mit Kindern auf, da es in diesem Fall nicht einfach ist, zu entscheiden, welche der Frauen die Mutter ist. Die runde Scheibe besteht aus schwarzem, opakem Glas. Eine dünne, goldene Linie begrenzt in der oberen Hälfte das Bildfeld, im unteren Bereich bilden die Büsten die Begrenzung des Bildes. Das Bildfeld zeigt drei frontal ausgerichtete Personen, deren

⁴⁸⁰ Wood a.O. (Anm. 14) 305-306, Abb. 153; zu Agrippina: M. Vogt-Lüersen, Agrippina die Jüngere. Die große römische Politikerin und ihre Zeit (Norderstedt 2006); zu Gemmen und Kameen mit Porträt der Agrippina: G. Platz-Horster, Agrippina minor, die obsoleute Mutter: Neue Gemmen aus Xanten, BJB 201, 2001, 53-68.

⁴⁸¹ FO: unbekannt, im 8./9. Jh. in das sog. Desideriuskreuz montiert; AO: Brescia, Santa Giulia, Museo della Città; Maße: Dm 6 cm; Glas mit Gold- und Farbaufgabe; Literatur: H. Peirce, Le verre peint de Brescia, *Aréthusa* 4, 1927, 1-3; Volbach 1958 a.O. (wie Anm.341) 57, Nr. 60, 61; H. von Heintze, Das Goldglasmedaillon in Brescia, in: E. Homann-Wedeking - B. Segall (Hrsg.) Festschrift Eugen v. Mercklin (Waldsassen 1964) 41-52; R. Pillinger, Studien zu römischen Zwischengoldgläsern 1. Geschichte der Technik und das Problem der Authentizität. Österreich. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Denkschriften 110 (Wien 1984) 31-35; M. Nowicka, Le portrait dans la peinture antique. *Biblioteca Antiqua XXII* (Warschau 1993) 136-137; v. Saldern a.O. (Anm. 343) 465-466; M. Laubenberger, Porträts auf römischen Zwischengoldgläsern, *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 1, 1995, 51-59; L. Grig, Portraits, Pontiffs and the Christianization of Fourth-Century Rome, *Papers of the British School at Rome*, 122 NS, 2004, 203-230, bes. 207, Abb. 2; M. P. LaVizzari Pedrazzini (Hrsg.), *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.* Ausstellungskatalog Mailand (Mailand 1990) 402-403 Kat. 5d8l; G. Sena Chiesa, *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste* (Mailand 2002) 159-160.

Büsten jeweils bis in Höhe des Ellenbogens dargestellt sind. Die drei Personen sind in zwei Bildebenen angeordnet. In der vorderen, unteren Bildhälfte sind zwei Personen, ein junger Mann links und eine Frau rechts angeordnet. Im hinteren, oberen Bildbereich ist eine weitere Frau platziert.

Der Arm des jungen Mannes überschneidet den der Frau rechts. Die Köpfe der beiden Personen im Vordergrund verdecken die Schultern der Frau im Hintergrund. Die Frau rechts vorne ist deutlich größer als der junge Mann dargestellt; sie überragt ihn mit ihren Schultern und ihrem Kopf. Rechts und links oberhalb der Köpfe, entlang der Rahmenlinie, befindet sich eine griechische Umschrift: BOYNNEDI KEPAMI. Die Personen wurden mit Gold auf den schwarzen Untergrund aufgebracht, schwarze und weiße Farbe wurde ebenfalls zur Aufhöhung und Akzentsetzung verwendet.

Das Gesicht des jungen Mannes ist noch völlig bartlos. Eine große Nase prägt das Gesicht, die Augen werden überwölbt von starken Augenbrauen. Das Kinn läuft spitz zu. Die Haare sind kurz geschnitten und von einem Seitenscheitel auf seiner linken Kopfhälfte schräg über den Kopf gekämmt. Die großen Ohren werden vollständig freigelassen. Er trägt eine weiße *tunica*. Über die Schultern ist ein ebenfalls weißes Manteltuch gelegt, das wohl als *pallium* zu deuten ist.

Die auf der rechten Bildhälfte und zur Linken des jungen Mannes dargestellte Frau hat ein ovales Gesicht mit spitzem Kinn. Ihre Nase ist ebenfalls lang und breit; sie ähnelt sehr stark der Nase des jungen Mannes. Ihre dunklen Haare sind in einer Melonenfrisur frisiert. Entlang des Mittelscheitels sind die Haare in schmale Zöpfe gedreht, die parallel zueinander über den Kopf nach hinten geführt werden. Am Hinterkopf bilden die Haare einen voluminösen Bausch. Auf Kinnhöhe scheinen die Zöpfe zu einem Nest zusammengenommen zu sein. Die relativ großen Ohren werden komplett freigelassen; vor den Ohren und entlang des Haaransatzes ringeln sich kleine, zarte Löckchen. Die Frau trägt eine *tunica*, darüber einen über die Schultern gelegten Mantel, eine *palla*, die am oberen Saum mit einer breiten Borte reich verziert ist. Die Borte reicht vom Hals über die Schultern bis in den Oberarmbereich und ist abwechselnd mit verzierten Kreisen und Rhomben bestickt. Die Zwischenräume sind mit fein gezeichneten *pelten* und Wellenbändern ausgefüllt. Die sich von der Schulter über den Arm fortsetzenden Falten zeigen deutlich, dass die Borte entweder auf die *palla* aufgenäht, aufgestickt oder gar eingewebt ist. Über der rechten Schulter der Frau liegt ein schmales Band mit einer aus Punkten bestehenden Verzierung. Es verläuft über die Brust und dort unter die *palla* und ist

augenscheinlich nicht mit dieser oder der *tunica* verbunden. Um den Hals trägt die Frau eine Kette aus weißen Perlen sowie Ohrringe, die ebenfalls aus weißen Perlen bestehen.

Die Dame im Hintergrund ähnelt den beiden anderen Personen sehr. Sie hat ebenfalls ein ovales Gesicht mit spitzem Kinn, eine lange, starke Nase und große Ohren. Ihre Augen hingegen unterscheiden sich deutlich. Entlang des oberen und unteren inneren Augenlides betont eine durchgezogene, schwarze Linie ihre Augen. Dieser Lidstrich lenkt den Blick des Betrachters stark auf dieses Detail. Sie trägt ihr dunkles Haar mit Mittelscheitel leicht onduziert. Auf Mundhöhe sind die Haare im Nacken zu einer Tolle zurückgenommen und werden wahrscheinlich als Scheitelzopf noch oben geführt. Allerdings reicht der Zopf nicht bis auf den Oberkopf, so dass er von vorne nicht zu sehen ist. Die Dame trägt eine *tunica*. Darüber ist ein Manteltuch gelegt, das vor der Brust zu einem dicken Knoten zusammengenommen ist. Um den Hals trägt die Dame eine Kette aus schwarzem Material mit zwei helleren Perlen oder Steinen; im Brustbereich überdeckt die *tunica* den Halsschmuck.

Das Goldglasmaedallion in Brescia bereitet Schwierigkeiten bei der Interpretation. Der junge Mann scheint noch sehr jugendlich zu sein. Seine relativ weichen Gesichtszüge und die bartlosen Wangen lassen diese Vermutung zu. Es kann sich also hier nur um Sohn und Bruder handeln, denn er ist die kleinste Person im Bild und kann damit nicht Ehemann sein. Es ist jedoch ungleich schwerer, das Verhältnis der Frauen zueinander zu bestimmen, also festzustellen, wer ‚Mutter‘ und ‚Tochter‘ ist. Die Gesichtszüge lassen keine Einschätzung des Alters zu. Bis auf den auffälligen „Lidstrich“ unterscheiden sich die im Alter nicht voneinander zu unterscheidenden Gesichter kaum. Tracht und Frisur der Damen sind aber völlig verschieden. Nach der Position der Frauen im Bild wäre eigentlich die Zuordnung sicher: Die Kinder, also Sohn und Tochter, wären in der ersten, vorderen Reihe anzunehmen. Der zwar kleinere Junge, aber doch der einzige Sohn der Familie, überschneidet seine Schwester mit dem Arm. Außerdem ist er zu ihrer Rechten, die Schwester also zu seiner Linken dargestellt. Die Mutter säße demnach in der zweiten, hinteren Bildebene und überragte beide Kinder. Diese Anordnung wäre vergleichbar mit zahlreichen anderen Darstellungen auf Goldgläsern, aber beispielsweise auch auf dem Severertondo.

Auch die Tracht der beiden Damen stellt ein Problem dar. Die Frau auf dem vorderen Platz, die nach der Position im Bild als ‚Tochter‘ zu deuten wäre, ist deutlich

prachtvoller gekleidet und trägt auffälligeren Schmuck. Ihre seltsame Frisur, die vielleicht als eine Art Melonenfrisur zu benennen ist, lässt ihren Kopf sehr groß erscheinen, was nach den Studien von D. Ziegler wiederum für eine verheiratete Frau sprechen würde, denn gerade die Frisuren der römischen Damen sind von großer symbolischer Bedeutung⁴⁸². Zur Frisur der Dame auf dem Goldglas in Brescia wurde der Verf. bislang keine schlüssige Parallele bekannt. Am nächsten kommt dieser Frisur diejenige einer Dame auf einem Grabmedaillon, eingemauert im Haus Stadtplatz 18 in Wels, Österreich⁴⁸³, wobei hier die räumliche Distanz einen direkten Vergleich nicht zulässt. Dennoch ist der Vergleich mit den norischen Hauben interessant, die von den Frauen in leicht variierenden Formen getragen wurden⁴⁸⁴. Eine weitere ähnliche Frisur aus dem östlichen Mittelmeer scheint auf einer Grabstele in Hama (Epiphaneia am Orontes) dargestellt zu sein. Hier trägt die Dame allerdings ein Schleiertuch auf dem Kopf⁴⁸⁵. Des Weiteren lassen sich Ähnlichkeiten zu der Frisur einer Dame auf einem leinenen Leichentuch aus Antinoopolis ausmachen. Die Frisur ist hier von einer bestickten Haube oder einem Haarnetz bedeckt; von der Form her ähnelt sie aber der Frisur der Dame in Brescia⁴⁸⁶. Ein zweites fragmentarisch erhaltenes Leichentuch aus Antinoopolis zeigt ebenfalls diese Frisur, die den Kopf durch eine enorme Haarfülle bedeckt⁴⁸⁷. Die reich bestickte *palla* kann auch von Töchtern getragen werden, wie dies beispielsweise die Goldgläser zeigen. Doch trägt in diesen Fällen die Mutter aber das gleiche Gewand. Auf dem Goldglas in Brescia trägt die Dame in der hinteren Bildebene, also auf dem Platz der ‚Mutter‘, ein Gewand ohne Stickereien oder andere Verzierungen, sondern nur einen, in einer selten nachweisbaren Form geknoteten Mantel, so wie ihn eine

⁴⁸² Vgl. dazu: Ziegler 2000, 255: „Die in römischen Bildnissen verwendeten Bildformeln stehen nicht primär für die dargestellte Person, sondern für das, was sie vertritt: beispielsweise eine römische Tugend....Der Stellenwert einer Frauenfrisur in der römischen Gesellschaft ist die Inszenierung weiblicher Identität, wobei die Frisur mehr als das Gesicht die Persönlichkeit und Individualität der Trägerin ausdrückt.“

⁴⁸³ 2./3. Jh. n. Chr., die Dame erscheint mit der in der Region typischen Frisur der Zeit. Vgl. dazu: B. Pferdehirt (Hrsg.), Die Entstehung einer gemeinsamen Kultur in den Nordprovinzen des Römischen Reiches von Britannien bis zum Schwarzen Meer. Das EU-Projekt „Transformation“. Mosaiksteine 3 (Mainz 2007).

⁴⁸⁴ Vgl. J. Garbsch, Die norisch-pannonische Frauentracht im 1. und 2. Jahrhundert. Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte 11 (München 1965).

⁴⁸⁵ I. Skupinska-Lovset, Private Portraits of Roman Syria and Palestine, in: P. Noelke (Hrsg.), Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen (Mainz 2003) 589, Abb. 2.

⁴⁸⁶ Leichentuch aus Antinoopolis, 3. Jh. n. Chr. AO: Paris, Musée du Louvre, Inv. AF 6440. Lit.: B. Borg, „Der zierlichste Anblick der Welt...“. Ägyptische Porträtmumien (Mainz 1998) 49.

⁴⁸⁷ Vgl. dazu: B. Borg in: E. La Rocca - S. Ensoli - S. Tortorella (Hrsg.), Roma. La pittura di un impero. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2009) 311, Kat. Nr. VI.20: Paris Musée du Louvre Inv. Nr. AF 6487, 3. oder 4. Jh. n. Chr.

Büste im Wella-Museum, Darmstadt, zeigt⁴⁸⁸ Auch auf einem Goldglas in Rom mit der Darstellung eines Ehepaares⁴⁸⁹ ist dieser Mantel dargestellt. Weitere Vergleiche, wie ein Grabstein in Berlin aus Sardes⁴⁹⁰, ließen sich anschließen⁴⁹¹.

Dieser auf der Brust geknotete Mantel ähnelt zwar dem geknoteten Gewand der Isispriesterinnen, hat aber wohl keine Verbindung zu diesem Kult. Keines der bekannten Objekte, die diesen Mantel zeigen, weist einen sichtbaren Bezug zum Isiskult auf. Der in dieser Form geknotete Mantel scheint seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. getragen worden zu sein, wobei er weniger oft dargestellt wurde als andere Mantelformen⁴⁹². Geknotete Mäntel sind, wie bereits erwähnt, häufiger in der Provinz Moesia Inferior auf Grabreliefs dargestellt⁴⁹³. Die Reliefs zeigen meist Familiendarstellungen und sind im Laufe des 3. Jahrhunderts n. Chr. entstanden.

M. Nowicka benennt die Frauen auf dem Goldglas in Brescia folgendermaßen: „La mère est une femme d’env. 40 ans aux traits fins et réguliers. L’artiste a rendu avec précision les grands yeux, les oreilles et la masse de cheveux sembles soigneusement coiffés. La palla richement ornée, le collier et les boucles d’oreilles en perles assurent au personnage un air distingué. La fille est une version rejouie de la mère, mais ses beaux yeux sombres rayonnent d’énergie et d’assurance. Son manteau est noué sur le devant comme chez les prêtresses d’Isis.“⁴⁹⁴ Nowicka misst also der ‚Rangordnung‘ im Bild keine Bedeutung bei und gründet seine Zuweisung nur auf die prunkvollere Tracht der ‚Mutter‘, deren Frisur zugegebenermaßen auch

⁴⁸⁸ Porträt einer Frau, Wella-Museum Darmstadt, Inv. 568, 3. Jahrhundert n. Chr. „Die kleine Büste ist bis zum Brustansatz rund ausgeschnitten. Über der Tunika wurde ein Schal in einen tief unterbohrten Knoten geschlungen, der den optischen Abschluß der Büste bildet...Die verwendete Frisur ist eine Scheitelzopffrisur, wobei die Nackentollen jeweils zum Hals unterschritten sind.“ Ziegler 2000, 109-110.

⁴⁸⁹ Siehe o. S. 140, Anm. 402.

⁴⁹⁰ Kleinasien. Grabstein FO: Sardes, AO: Berlin 250-275 n.Chr., „Die Oberarmbüste ist mit einem einfachen Chiton bekleidet. Über Schulterblättern und Oberarmen liegt ein schmaler Schal, der vor der Mitte der Brust in komplizierter Weise verschlungen ist. Dieselbe Tracht zeigt eine Büste im alten Museum Basmane in Smyrna. Von dem üblichen Isisgewand, an das man zunächst denkt, weicht die Drapierung in verschiedenen Einzelheiten ab. Ob es sich um eine lokale Abwandlung dieser kultischen Tracht oder lediglich um eine einheimische Mode handelt, lässt sich nicht entscheiden. (28) Grabstein der Theophila, Smyrna, Basmane-Museum Abb. 3, dazu: H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform (Olten 1961) Taf. 5, Kat. G 16.

⁴⁹¹ Nicht korrekt ist der Vergleich, den M. Harlow mit dem Mantel der Michal auf der Silberplatte in Nicosia, The Cyprus Museum Inv. 432 anstellt (zu den Silberplatten siehe: K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Ausstellungskatalog New York (New York 1979) Nr. 432; J.M.C. Toynbee - K.S. Painter, Silver Picture Plates of Late Antiquity, Archaeologica 108, 1985, 16-65, Taf. 29; M. Harlow, Female Dress, Third – Sixth Century: the Message in the Media, AnTard 12, 2004, 203-215, hier bes. 205, Anm. 11.

⁴⁹² Vgl. dazu: A. T. Croom, Roman Clothing and Fashion (Stroud 2000), hier bes. zum Thema der verschiedenen Umhang- und Mantelformen: 89-91.

⁴⁹³ Vgl. dazu: S. Conrad, Die Grabstelen aus Moesia Inferior. Untersuchungen zu Chronologie, Typologie und Ikonographie (Leipzig 2004) z.B.: Nr. 354, Taf. 73; Nr. 162, Taf. 77 und Nr. 339, Taf. 93.

⁴⁹⁴ M. Nowicka, Le portrait dans la peinture antique. Bibliotheca Antiqua XXII (Warschau 1993) 136.

auffälliger ist, als diejenige der Frau in der hinteren Bildebene. Wenn aber die Position im Bild als Darstellungsmittel für den innerfamiliären Rang von Bedeutung ist, wie es an vielen Denkmälern nachzuweisen ist, dann ließe sich zunächst einmal feststellen, dass die Position der Personen ‚Mutter‘ und ‚Tochter‘ im Bild und die Tracht beider also nicht miteinander vereinbar sind, wenn man die Darstellung einer Mutter mit ihren zwei Kindern annimmt. Daraus folgt zwangsläufig die Frage, ob auf dem Goldglas in Brescia überhaupt eine Mutter mit ihren beiden Kindern dargestellt ist; vielleicht sind hier nur drei Geschwister ins Bild gesetzt.

Ebenfalls kaum zu entscheiden ist die Frage nach der Interpretation der Inschrift. Es wurden bislang zwei Thesen vorgetragen: Zum einen kann die Inschrift den im Bild nicht anwesenden Familienvater, dessen Name Vunnerius Keramus wäre, nennen⁴⁹⁵. Möglich wäre aber auch eine Künstlersignatur, wie dies Morey annimmt⁴⁹⁶. Es wurde ferner vermutet, dass die griechische Inschrift auf eine Provenienz aus Alexandrien hinweist, eine These, die aber u.a. von R. Pillinger abgelehnt wird⁴⁹⁷. Auch A. von Saldern nimmt höchstens die Arbeit eines alexandrinischen Künstlers in Rom an, da, wie bereits gesagt, die Mehrzahl der Zwischengoldgläser aus Rom und Italien stammt⁴⁹⁸. Die Gesichter und die griechische Inschrift könnten vielleicht auf eine ursprünglich östliche Herkunft der Familie hindeuten, die aber wohl seit einiger Zeit in Rom oder in Italien gelebt hat.

Ein Goldglas mit Mutter und Sohn in New York⁴⁹⁹ lässt sich stilistisch mit dem Goldglas in Brescia vergleichen. Der dunkle Bildgrund des runden Medaillons wird von einer schmalen, goldenen Linie eingefasst. Den größten Bereich der Bildfläche nimmt die Brustbüste einer Frau ein, die frontal dargestellt ist, ihren Oberkörper aber leicht nach hinten dreht. Sie ist bekleidet mit einer dunklen *tunica* mit goldenen *clavi* auf beiden Schultern. Darüber trägt sie einen hellen Mantel, der über die Brust bis auf die Schulter gezogen ist. Die schmalen Augen blicken leicht zum linken Bildrand.

⁴⁹⁵ Siehe dazu C. Albizzati, Vetri doratit del III secolo dopo Cristo, RM 29, 1914, 240-259.

⁴⁹⁶ Morey 1959.

⁴⁹⁷ R. Pillinger, Studien zu römischen Zwischengoldgläsern 1. Geschichte der Technik und das Problem der Authentizität. Österreich. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Denkschriften 110 (Wien 1984) 31-33.

⁴⁹⁸ v. Saldern a.O. (Anm. 343) 466.

⁴⁹⁹ FO: unbekannt, Geschenk von J. Pierpont Morgan; AO: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 17.190.109; Maße: Dm 4,8 cm; Glas mit Gold- und Farbaufgabe; Literatur: R. Pillinger, Studien zu römischen Zwischengoldgläsern 1. Geschichte der Technik und das Problem der Authentizität. Österreich. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Denkschriften 110 (Wien 1984) 35 Abb. 78; K. Weitzman (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Ausstellungskatalog New York (New York 1979) 287-288, Nr. 265; Romans & Barbarians, Ausstellungskatalog Boston (Boston 1976) 103-104, Nr. 113; v. Saldern a.O. (Anm. 343) 465; J. Breck, The Ficoroni Medaillon and Some Other Gilded Glasses in the Metropolitan Museum of Art, ArtB 9, 1927, 353-356.

Das dunkle Haar ist zu einer sorgfältig frisierten Scheitelzopffrisur zusammengenommen. Im Nacken bildet das Haar eine voluminöse Tolle; auf dem Scheitel ist das Haar in einer breiten Bahn befestigt. Die Stirn wird gesäumt von einer Reihe kleiner, runder Löckchen. Die Ohren sind zur Hälfte von der Frisur freigelassen.

Am linken Bildrand ist ein kleiner Junge dargestellt, der mit seiner linken Schulter die Schulter der Frau überschneidet. Er ist bekleidet mit einer *tunica* und einer dunklen *toga contabulata*. Darüber trägt er an einem Band um den Hals eine große runde, goldene *bulla*. Sein Kopf ist sehr groß und rundlich dargestellt. Große, dunkle Augen, eine runde Nasenspitze und ein kleines Kinn lassen das Gesicht sehr kindlich wirken. Das dunkle Haar des Jungen ist sehr kurz, die Ohren sind groß und stehen etwas ab. Die sorgsam frisierte und bekleidete Dame ist hier mit ihrem Sohn dargestellt, der durch sein kindliches Gesicht als sehr jung gekennzeichnet ist. Besonderes Augenmerk wurde hier auf seine soziale Stellung als freigeborener Sohn von freien römischen Bürgern gelegt. Die übergroße *bulla* und die durch die deutliche Kontabulierung gekennzeichnete *toga* weisen darauf hin. Die Kleidung und Frisur der Mutter können ebenfalls auf eine gehobene soziale Stellung hinweisen. Über den Vater kann keine Aussage getroffen werden. Da weder der Fundkontext noch eine Namensbeischrift überliefert sind, bleibt das Bild anonym. Wie bereits R. Pillinger gezeigt hat, ist dieses Bild auch stilistisch mit dem Glasmedaillon in Brescia zu vergleichen. Da kein sicherer Fundkontext bekannt ist, kann eine Einordnung bisher nur nach stilistischen Erwägungen erfolgen. Die Frisur der Dame weist auf die Frisuren der Kaiserinnen des 3. Jahrhunderts hin, so dass dieses Bild in diesem Jahrhundert entstanden sein dürfte. Dieses Goldglas ist typologisch mit dem entsprechenden Stück des Zenobius und Fortunatus zu vergleichen.

Ein Goldglas des 4. Jahrhunderts n. Chr. in Pesaro⁵⁰⁰ zeigt ebenfalls Mutter und Kind. Die Bildfläche wird von einer runden, goldenen Einfassungslinie umgeben. Auf einer Standfläche ist eine Bank dargestellt, auf der die Frau sitzt. Die in Frontalansicht wiedergegebene Dame trägt eine lange *tunica*, die ihr in zahlreichen Falten bis auf die Schuhe fällt. Darüber trägt sie eine *palla*. Der Kopf ist unbedeckt

⁵⁰⁰ Goldglas mit Mutter und Kind; FO: unbekannt; AO: Pesaro, Museo Oliveriano; Maße: Dm 7,4 cm; grünliches Glas mit Goldfolieneinlage, Literatur: R. Garrucci, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma (Rom 1858), 32, 1; H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser (Freiburg i.Br. 1899) Nr. 57; CIL XV 7024; Morey 1959, Nr. 289 Taf. XXVIII mit älterer Literatur. Nach Autopsie im Jahr 2014 muss jedoch festgestellt werden, dass die Verf. aus motivischen Gründen Zweifel an der Echtheit des Goldglases anmerken muss. Nach Autopsie steht fest dass die Mutter ihre entblößte rechte Brust mit der Hand dem stehenden Kind präsentiert. Diese sehr eigentümliche Darstellung bedarf der weiteren Untersuchung.

und etwas zum linken Bildrand geneigt. Leider sind Gesicht und Frisur leicht beschädigt, so dass über die Frisur nur vage Aussagen gemacht werden können. Offenbar sind die Haare der Dame in der Mitte gescheitelt. Im Nacken sind sie zu einer breiten Nackenrolle zusammengenommen und bedecken wohl auch die Ohren. Neben der Frau steht in der linken Bildhälfte ein Kind vor der Bank. Es ist leicht zur Mitte hin gewendet. Bekleidet ist das Kind mit einer kurzen *tunica*, die mit roten *clavi* und roten Zierstreifen an den langen Ärmeln versehen ist. An den Füßen trägt das Kind wohl Sandalen. Die Haare scheinen lockig zu sein. Durch einen Bruch in der Darstellung und die irisierende Veränderung des Goldglases ist schwer zu erkennen, ob das Kind oder die Mutter einen *rotulus* halten, in dem das Kind liest. Seine rechte Hand hält es mit im Sprechgestus gehobenen Fingern vor der Brust.

Am oberen Bildrand befindet sich eine Inschrift: COCA VIVAS PARENTIBVS TVIS.

Der Name Coca deutet darauf hin, dass hier ein Mädchen dargestellt ist. Das setzt aber voraus, dass sich der Name auf das Kind bezieht. Es werden nicht nur die Mutter, sondern die *parentes*, beide Elternteile, angesprochen. Leider ermöglicht es das beschädigte Goldglas nicht sicher zu entscheiden, ob wirklich ein Mädchen dargestellt ist, denn die Gestaltung der Kleidung und der Haare könnten ebenfalls auf einen Jungen hindeuten.

Auch im Sepulkralkontext sind Bilder von Mutter und Kind geläufig. Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Gruppe in Rom sowie auf das Relief aus Aquileia, das weiter oben bereits vorgestellt wurde.

In Worms wurde ein für diese Region singuläres Medaillon mit der Darstellung von Mutter und Tochter gefunden⁵⁰¹, das typologisch dem eben vorgestellten Goldglas ähnelt. Die ungewöhnliche, nach oben spitz zulaufende Grabstele zeigt im oberen Bereich ein rundes, von einem einfachen Rand umgebenes Medaillon. Es sind frontal ausgerichtete Brustbüsten einer Frau rechts und eines kleineren Mädchens links dargestellt. Das Mädchen überschneidet mit der Schulter die Frau, steht also vor ihr. Die Frau trägt eine *tunica*, darüber einen Mantel über ihrer linken Schulter. Das gewellte Haar ist in der Mitte gescheitelt und im Nacken zusammengenommen. Das

⁵⁰¹ FO: Worms, bei Maria Münster, AO: Worms, Museum der Stadt Worms im Andreasstift, Inv. R 1633, Maße: H 75 cm, B an der Basis 72 cm, oben 22 cm, T 21 cm, Dm des Medaillons 48 cm grauer Sandstein. Literatur: W. Boppert, Ein freistehendes Rundmedaillon aus Worms, in: B. Djuric – I. Lazar, (Hrsg.), IV. Internationales Kolloquium über Probleme des provinzialrömischen Kulturschaffens Celje 1995 (Ljubljana 1997) 53-57; CSIR II, 10, 106-109, Nr. 62; W. Faust, Die Grabstelen des 2. und 3. Jahrhunderts im Rheingebiet, BJB Beih. 52, (Köln 1998) 191, Nr. 315 Taf. 18,3; W. Boppert, Zur Sepulkralkunst im Raum der obergermanischen Provinzhauptstadt Mogontiacum, in: P. Noelke (Hrsg.), Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen (Mainz 2003) 283.

Mädchen ist mit einer *tunica* bekleidet, das gewellte Haar reicht bis auf den Rücken. Medaillons dieser Art mit Darstellungen von Mutter und Tochter sind in der Rheinzone bislang singulär, aber im norisch-pannonischen Raum weit verbreitet. Entstanden dürfte dieses Medaillon in der 1. Hälfte 3. Jahrhunderts n. Chr. sein.

Auch in den Katakomben wurden in der Spätantike weiterhin Mütter mit Kindern dargestellt. Hier lassen sich jedoch einige Akzentverschiebungen feststellen. So scheint das christliche Bekenntnis der Dargestellten nun größeres ein Gewicht zu haben. Allerdings bleibt die Aussage zur mütterlichen Liebe und der Präsentation der rechtmäßigen, ehelich geborenen Kinder weiterhin relevant.

Im römischen Coemeterium Maius in Rom zeigt ein weißgrundiges Lünettenfeld⁵⁰² die frontale Brustbüste einer Frau im Orantengestus. Vor der Brust der Dame ist die Brustbüste eines Jungen in frontaler Ausrichtung dargestellt. Die Dame trägt ihr braunes Haar in der Mitte gescheitelt und im Nacken zu einer Tolle zusammengekommen; darüber befindet sich ein durchsichtiger, dünner Schleier. Sie ist bekleidet mit einer beige-weißen *dalmatica* mit breiten dunkelbraunen *clavi* und Borten an den Ärmeln. Ferner trägt sie Ohringe aus Perlen und um den Hals ein Collier aus großen Steinen. Ihr Gesicht wird beherrscht von großen, weit geöffneten Augen.

Eine größere Fehlstelle im Wandgemälde ließ eine größere Partie des Jungen verloren gehen. Der Kopf mit hellbraunen, kurzen Haaren und großen Augen blieb erhalten, ebenso seine rechte Schulter, die ein dunkles Gewand zeigt. Rechts und links neben der Dame ist jeweils ein Christogramm⁵⁰³ dargestellt. Die in der älteren Literatur oft als ‚Madonna mit Kind‘ bezeichnete Darstellung zeigt eine betende Christin mit ihrem Sohn. Die Position des Kindes im Bild kann unterschiedliche Aspekte implizieren. In erster Linie ist hier die Mutter-Kind-Beziehung dargestellt; darüber hinaus präsentiert die Mutter dem Betrachter aber auch ihren Sohn. Die Darstellung dieser Gruppe in der Begräbnisstätte enthält keine Inschrift, die genauer spezifizieren würde, wer von beiden verstorben ist, möglicherweise Mutter und Sohn

⁵⁰² Literatur: U.M. Fasola, Topographische Argumente zur Datierung der „Madonna orans“ im Coemeterium Majus, in: RQ 51, 1956, 137-147; A. Nestori, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. II edizione riveduta e aggiornata (Città del Vaticano 1993) 36, Nr. 22; F. Bisconti, Die Dekoration der römischen Katakomben, in: V. Fiocchi-Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni (Hrsg.), Roms christliche Katakomben. Geschichte-Bilderwelt-Inschriften ²(Regensburg 2000) 71-145, bes. 137, Abb. 148; R.M. Bonacasa Carra, Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana, in: E. La Rocca - S. Ensoli (Hrsg.) Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000) 317-322.

⁵⁰³ Das Christogramm ist in der von Eusebius überlieferten Form, bestehend aus Chi und Rho wiedergegeben; vgl. dazu: Eus. VC I, 31.

oder aber nur der Sohn. Falls nur der kleine Sohn an dieser Stelle bestattet ist, könnte mit dem Bild auch das Gebet der Mutter für ihren Sohn gemeint sein. Die Malerei entstand im späten 3. Jahrhundert/Anfang 4. Jahrhunderts n. Chr.⁵⁰⁴. Die Gesichter, vor allem die Darstellung der Augen, sind in ihrer Art gut vergleichbar mit den Frauenköpfen der Trierer Deckenmalereien.

Die Lünette der Rückwand im Cubiculum der sog. *velatio* in der römischen Priscillakatakomben⁵⁰⁵ zeigt auf weißem Grund drei Szenen. In der Mitte ist eine frontal stehende, weibliche Orantin dargestellt, bekleidet mit einem dunkelroten, ungegürteten Gewand. Der Kopf ist mit einem weißen Tuch verschleiert. Links schließen ein frontal stehender Mann und eine Frau die Ehe vor einer dritten, sitzenden Person. Rechts erscheint eine auf einem Lehnstuhl sitzende Frau in Dreiviertelansicht. Sie ist bekleidet mit einer weißen, ungegürteten *dalmatica* mit dünnen schwarzen *clavi*. Ihr Haar ist gescheitelt und im Nacken zu einer Tolle zusammengefasst. Auf dem Arm vor ihrer Brust hält sie ein kleines, nacktes Kind. Das Katakombenbild zeigt die zentralen Szenen im familiären Leben der verstorbenen Frau: Ehe und Mutterschaft. Diese beiden Anlässe verdeutlichen auch die noch in frühchristlicher Zeit geltenden zentralen Tugenden der Frauen: *concordia*, *pietas* und *fecunditas*. Auch diese Malerei entstand im späten 3./Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr.

5.1.4. Tracht, Attribute, Gesten

Kleidung und Insignien⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Vgl. dazu F. Bisconti: „Die erste Richtung wird durch verschiedene Gesichter dokumentiert, z.B. das der sogenannten Madonna im Coemeterium Maius, die aufgrund ihrer direkten Frontalansicht, vor allem aber wegen des eindringlichen Blickes, stark an die Porträts von Damen konstantinischer Zeit erinnert.“ (F. Bisconti, Die Dekoration der römischen Katakomben, in: Focchi-Nicolai – Bisconti – Mazzoleni a.O. (Anm. 490) 137).

⁵⁰⁵ Literatur: O. Mitius, Ein Familienbild aus der Priscilla-Katakomben mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst (Freiburg 1895); C. Dagens, A propos du cubiculum de la „velatio“, RivAC 47, 1971, 119-129; F. Bisconti, Die Dekoration der römischen Katakomben, in: Focchi-Nicolai – Bisconti – Mazzoleni a.O. (Anm. 502) 71-145, bes. 106, Abb. 123; A.M. Ramieri, Ritratti femminili nella catacomba di Priscilla, RivAC 69, 1993, 47-61; J. Fink - B. Asamer, Die römischen Katakomben (Mainz 1997) 53; R.M. Bonacasa Carra, Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana, in: La Rocca – Ensoli a.O. (Anm. 340) 317-322.

⁵⁰⁶ Zur Bedeutung der Kleidung siehe z.B.: M. Koortbojian, The Double Identity of Roman Portrait Statues: Costumes and Their Symbolism at Rome, in: J. Edmondson - A. Keith (Hrsg.), Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture (Toronto 2008) 71-93.

Da die weitaus größte Zahl der hier besprochenen Familienbilder⁵⁰⁷ die Personen im Oberkörperausschnitt zeigt, wird nur ein sehr kleiner Teil der Kleidung dargestellt. In seltenen Fällen sind Insignien und sonstige Rangabzeichen beigegeben.

Kleidung und Trachtelemente der Männer

Hilfreich sind Kleidung und sonstige Ausstattungselemente, um eine sichere Unterscheidung von kaiserlichem und privatem Familienbild zu treffen. Die Ausstattung der Männer und Jungen mit Lorbeerkränzen (Katalognummern 8.1.2a, 8.1.3a, 8.1.3b, 8.1.4a, 8.1.4b, 8.1.6a), bei 8.1.2a auch mit Elfenbeinzepter, weisen die dargestellten Personen eindeutig als kaiserlich aus⁵⁰⁸. Mit diesen Insignien wird meist die militärische Diensttracht kombiniert, also Feldherrenmantel (*paludamentum*) mit Fibel und Brustpanzer. Bei 8.1.2a ist jedoch das zivile Dienstkostüm der Kaiser mit goldener und purpurfarbener Kleidung dargestellt⁵⁰⁹.

Mit Ausnahme der Katalognummer 8.1.7c, dem sog. Stilicho-Diptychon, scheinen alle weiteren Darstellungen von Männern auf diesen Objekten dem privaten Bereich anzugehören. Stilicho und Serena samt dem gemeinsamen Sohn Eucherius sind Mitglieder der theodosianischen Kaiserfamilie. Da Stilicho zwar Heermeister, aber nur Vormund der jungen Kaiser und nicht selbst Regent war, stand ihm allerdings kein Lorbeerkranz bzw. kein Diadem zu, so dass auch hier zwar nicht von einem kaiserlichen Familienbild im engeren Sinn gesprochen werden kann, jedoch von einem Familienbild, das aufgrund der besonderen familiären Verhältnisse eine herausragende Bedeutung besaß.

Die Männer auf den privaten Familienbildern lassen sich in zwei Gruppen teilen: diejenigen, die durch ihre Tracht, bestehend aus *paludamentum* oder *chlamys* mit Fibel, als militärische Würdenträger oder Magistrate gekennzeichnet sind, und in eine zweite Gruppe, die in zivile Tracht wie *pallium* oder *toga* gekleidet ist. Die Diensttracht besteht in den meisten Fällen in verkürzter Form aus *paludamentum* mit

⁵⁰⁷ Bei der Auswertung der Details wie Kleidung, Beischriften und Hintergrundgestaltung wird nicht weiter zwischen den Typen 1 und 2 unterschieden, da hier keine Unterschiede zwischen diesen Gruppen vorliegen.

⁵⁰⁸ Der Lorbeerkranz des Kaisers ist Zeichen für seine Sieghaftigkeit und weist ihn als Sieger (*victor*) und Befrieder des Erdkreises (*pacator orbis*) aus. Ausschließlich dem Imperator stand dieses Siegeszeichen zu. Siehe A. Alföldi, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich (ND Darmstadt 1970) 137; J. Rumscheid, Kranz und Krone: zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit (Tübingen 2000).

⁵⁰⁹ Zum Purpurmantel als Kaiserinsignie siehe: Her. II 8,6; Siehe: Alföldi a.O. (Anm. 508); Kolb 2001 a.O. (Anm. 227) 49-54.

Fibel auf der rechten Schulter⁵¹⁰. Die Fibeln, die in der Regel auf der rechten Schulter getragen wurden, gehörten spätestens seit dem 3. Jahrhundert nicht nur zum kaiserlichen militärischen Dienstkostüm, sondern wurden als Ehrengeschenke auch an verdiente Magistrate verliehen. Daher zeigen diese Gewandspangen auch gesellschaftliche Stellung und Ehrung an⁵¹¹. Man legte offensichtlich vor allem bei kleinformatischen Darstellungen großen Wert darauf, dass diese Ehrenzeichen eindeutig zu erkennen waren, so dass sie oft unverhältnismäßig groß auf der Schulter wiedergegeben werden.

Waffen oder weitere Elemente der militärischen Tracht sind bis auf Katalognummer 8.1.7c nicht dargestellt. Hier erscheint Stilicho in seinem militärischen Dienstkostüm mit Speer, Schwert und Schild, so dass er seinem Rang als *magister militum* entsprechend auftritt. Diese Rangbezeichnung ist im Bildzusammenhang des Diptychons von herausragender Bedeutung. Die ganzfigurige Darstellung des Stilicho und seiner Familie erlaubte darüber hinaus die präzise Wiedergabe aller relevanten Trachtelemente.

Die größere Zahl der Bilder charakterisiert die dargestellten Männer hauptsächlich durch Kleidung und Trachtelemente. Seltener sind ihnen Insignien oder Objekte beigegeben, die beispielsweise in der Hand gehalten werden. Die Schriftrolle ist eines der am häufigsten dargestellten Objekte, die von den Familienvätern gehalten werden. Oft ist die Schriftrolle, die meist in der linken Hand getragen wird, kombiniert mit dem Redegestus, der erhobenen rechten Hand, deren Daumen, Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt sind⁵¹². Der *rotulus* kann im Zusammenhang des Familienbildes unterschiedliche Aspekte zum Ausdruck bringen⁵¹³. Allgemein kann er als ein Symbol für Bildung und Status gelten. So ist der *rotulus* ein gängiges Attribut

⁵¹⁰ Siehe dazu: Alföldi a.O. (Anm. 508) 183.

⁵¹¹ Zur Fibel siehe: Reallexikon für germanische Altertumskunde 8 (1994) hier bes. 4 s.v. Fibel und Fibeltracht (R. Müller - H. Steuer): „Seit der ält. BZ und bis ins MA, also über zwei Jahrtausende hinweg, war die F. gleichzeitig Gewandspange und Schmuckstück und bestimmte die Tracht, ehe der Knopf, das Tassel (Mantelschließe) etc. im MA zu neuen Lösungen für das Zusammenhalten von Kleidungsstücken führte.“ „Die im gesamten Imperium seit der Zeit um 300 n. Chr. verwendete Zwiebelknopf-F. hat im freien Germanien zur Ausprägung der Bügelknopf-F. geführt, die ebenso wie das prov.-röm. Vorbild eine Männer-F. war.“ (Böhme-Schönberger a.O. (Anm. 316) 111).

⁵¹² T. Richter, Der Zweifingergestus in der römischen Kunst (Frankfurt 2003).

⁵¹³ G. Grabher, Die Schriftrolle auf römischen Grabsteinen in Österreich. Bürgerrechtsdekret und Schwurgestus?, in: Akten des 1. Internationalen Kolloquiums über die Probleme des provinziäl-römischen Kunstschaßens, Graz 27. - 30. April 1989, 2. Teil, MAGesSte 5 (Wien 1991) 42-56; M. Hainzmann, Schriftrolle und Schwurgestus. Neue Beobachtungen zu einem alten Bildmotiv, in: Akten des 1. Internationalen Kolloquiums über die Probleme des provinziäl-römischen Kunstschaßens, Graz 27. - 30. April 1989, 2. Teil, MAGesSte 5 (Wien 1991) 120-146.

der Philosophen und Redner⁵¹⁴, in der christlichen Bildkunst auch ein Attribut Christi, des „Wahren Logos“. Der *rotulus* oder das *diptychon* kann auch für das Amt eines Würdenträgers stehen⁵¹⁵. Die mit einer Schriftrolle dargestellten Männer sind meist in zivile Tracht gekleidet, manche tragen auch eine Fibel, die auf ihren Rang hinweist. In Analogie zu den Ehepaardarstellungen⁵¹⁶ kann auch auf die Urkunde zur Eheschließung hingewiesen werden. Jede dieser Interpretationen hätte ihre Berechtigung und Bedeutung im Familienbild. Weitere Attribute sind äußerst selten festzustellen. Die Elfenbeinzepter der severischen Kaiserfamilie (Katalognummer 8.1.2a) stellen eine solche Ausnahme dar.

Tracht und Attribute der Frauen

Römische Frauen, auch solche der senatorischen Oberschicht, hatten keine politischen Rechte. Daher konnten sie außer bestimmten Priesterämtern keine politischen Positionen einnehmen. Somit standen ihnen auch keine rangbezeichnenden Insignien zu. Die gesellschaftliche Stellung der römischen Frau wurde durch ihre verwandtschaftliche Beziehung zu Männern bestimmt. Dies bedeutet, dass der Rang einer Frau von der Position ihres Vaters und/oder Ehemanns abhing.

Darüber hinaus war das Ansehen einer freien, römischen Frau maßgeblich dadurch bestimmt, ob sie ihre gesellschaftliche Verpflichtung als Ehefrau und Mutter erfüllt hatte. Erst durch ein *matrimonium iustum* und die Geburt von Kindern, vor allem männlichen Nachfolgern und Erben, erlangte sie den Rang einer *matrona* und *mater familias*, deren Ansehen in Familie und Gesellschaft beachtlich sein konnte⁵¹⁷. Der römischen *matrona* stand eine bestimmte Tracht zu, die wenigstens zu Beginn der

⁵¹⁴ Zu Philosophen vgl.: B. C. Ewald, Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs. 34. Erg. RM (Mainz 1999); P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995).

⁵¹⁵ K. J. Shelton, The Diptych of the Young Office Holder, JbAC 25, 1982, 132-171.

⁵¹⁶ C. Reinsberg, Die Sarkophage mit den Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita Romana-Sarkophage, ASR 1, 3 (Berlin 2006).

⁵¹⁷ Cornelia, Tochter des Scipio Africanus und Mutter der Gracchen wird zur Ikone der *mater piissima* und *mater dolorosa* und ist regelrecht als Archetypus der *matrona* und *mater* zu verstehen. Im hohen Alter wurde für sie in Rom eine Ehrenstatue aus Bronze mit Inschrift aufgestellt, ein in der Republik höchst seltener Vorgang. Die Inschrift lautet: „OPVS TISICRATIS CORNELIA AFRICANI F(ilia,) GRACCHORUM“ (CIL VI 31610), zu Cornelia siehe: B v. Hesberg-Tonn, Coniux Carissima. Untersuchungen zum Normcharakter im Erscheinungsbild der römischen Frau (1983) 65-70; L. Burckhardt - J. von Ungern-Sternberg, Cornelia, Mutter der Gracchen, in: M.H. Dettenhofer (Hrsg.), Reine Männersache? Frauen in Männerdomänen der antiken Welt (Köln 1996) 97-132; S. Dixon, Cornelia. Mother of the Gracchi. Women of the Ancient World (London 2007) mit älterer Literatur.

Kaiserzeit noch getragen wurde. Über der *tunica* trug sie die *stola*, darüber die *palla*⁵¹⁸. Ebenfalls zur Tracht gehörten die wollenen *vittae*⁵¹⁹. Im Laufe der mittleren Kaiserzeit wurde diese republikanische Tracht der *matrona* immer seltener. Die Frauen trugen nun meist über der *tunica* nur noch die *palla*, mit der sie in der Öffentlichkeit als Zeichen der Sittsamkeit den Kopf verhüllten⁵²⁰.

Die Familienbilder zeigen unterschiedliche Formen der Übergewänder. Besonders auffallend sind hierbei die mit reichen Borten verzierten Mäntel, die über der Brust übereinander gelegt sind. Besonders häufig begegnen diese Gewänder seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. auf den Goldgläsern⁵²¹. Dazu wurde meist Schmuck, vor allem Perlenketten, getragen.

Der reiche Schmuck einer Dame der Oberschicht konnte auf der einen Seite den persönlichen Reichtum der Dame zeigen, die ihren eigenen Schmuck als Mitgift in die Ehe brachte. Auf der anderen Seite ist aber die prunkvolle Ausstattung der Ehefrau ein Mittel zur Darstellung des Wohlstandes des Ehemannes und seiner Familie⁵²².

Die hier vorgestellten Familienbilder zeigen hauptsächlich aufwändig gekleidete und frisierte Damen, deren Gewänder bestickt oder in anderer Art ausgestattet sind. Die Unterscheidung kaiserlicher und nichtkaiserlicher Frauen fällt jedoch wesentlich schwerer, als dies bei den Männern der Fall ist. Hier liegen, wie oben bemerkt, keine Insignien vor, die eine eindeutige Benennung zulassen würden. Eine Ausnahme

⁵¹⁸ „Augenscheinlich konnte die *palla* bereits im 1. nachchristlichen Jahrhundert ohne die *stola* dargestellt werden und übernahm dann allein die Aufgabe, den Stand und die moralischen Qualitäten der Dargestellten kundzutun.“ Scholz a.O. (Anm. 314) 106.

⁵¹⁹ Zur Tracht der römischen *Matrona*: Scholz a.O. (Anm. 314); Sebesta – Bonfante a.O. (Anm. 300); M. Harlow, *Female Dress, Third – Sixth Century: the Message in the Media*, *AnTard* 12, 2004, 203-215; Scharf a.O. (Anm. 317); A. Böhme-Schönberger - M. Martin - S. Martin-Kilcher, *Schmuck und Tracht zur Römerzeit. Augster Blätter zur Römerzeit* 2²(Augst 1992).

⁵²⁰ Böhme-Schönberger a.O. (Anm. 316) 29: „In der Öffentlichkeit verhüllte die verheiratete Frau in der Regel ihren Kopf mit einem Teil der *Palla*. Von einem gewissen C. Sulpicius Gallus wird gar erzählt, er habe seine Frau verstoßen, weil sie sich auf der Straße mit bloßem Haupt gezeigt hatte.“ - Scholz a.O. (Anm. 304) 101: „Dass die *palla* anders als die *tunica* eine Bedeutung als Standestracht besaß, geht auch aus einer Stelle bei Nonius Marcellus hervor. Dieser nennt die *palla* das Gewand der „*honestamulier*.“ Und 106: „Wie die *stola* war auch die *palla* von roter Farbe... Augenscheinlich konnte die *palla* bereits im 1. nachchristlichen Jahrhundert ohne die *stola* dargestellt werden und übernahm dann allein die Aufgabe, den Stand und die moralischen Qualitäten der Dargestellten kundzutun.“

⁵²¹ Da die Goldgläser meist nur den Oberkörper und damit nur einen Teil des Gewandes zeigen, sei auf eine Statue in Bad Deutsch Altenburg (Carnuntum) verwiesen; siehe dazu: A. Landskron, *Zur Gewandstatue im Museum Cabruninum [sic!]*, *Forum Archaeologiae - Zeitschrift für klassische Archäologie* 38/III/2006; Schade 2003, 29-31, Taf. 6,2 mit älterer Literatur.

⁵²² C. Kunst, *Ornamenta uxoria. Badges of Rank or Jewellery of Roman Wives?*, *The Medieval History Journal*, 8.1, 2005, 127-142; A.M. Stout, *Jewelry as a Symbol of Status*, in: Sebesta - Bonfante a.O. (Anm. 300) 77-100; B. Borg, *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext* (Mainz 1996) 167-172.

bilden die kosmischen Symbole wie die Mondsichel, die Julia Domna auf dem Kameo in Paris (Katalognummer 8.1.6a) beigegeben ist. Die Angleichung an Göttinnen und göttliche Wesen wurde zwar auch im privaten Bereich praktiziert⁵²³, doch wurde diese kosmische Symbolik in dieser Form aber nur vom Kaiserhaus verwendet. Die Bezeichnung als kaiserliche Dame ist meist nur durch die Identifizierung des Ehemannes als Angehöriger der Kaiserfamilie möglich. Den Diademen bzw. der *stephane* der Damen kam nicht die gleiche, eindeutige Zweckbestimmung als Insignie zu wie dem Lorbeerkranz oder dem spätantiken Juwelendiadem. Trotzdem hilft die Ausstattung mit Schmuck insofern weiter, weil dieser nur von Damen der Oberschicht getragen werden konnte und durfte.

Besondere Bedeutung kommt den Frisuren der Frauen zu. Bereits seit julisch-claudischer Zeit orientierten sich die Frauen im Imperium an den von den kaiserlichen Damen getragenen Haartrachten, die vor allem durch die Münzprägungen im gesamten Reichsgebiet bekannt wurden. Somit bilden diese Frisuren auch eine Datierungshilfe für die Familienbilder. Aufwändige Frisuren waren ein Statussymbol, da nur Damen der Oberschicht bzw. finanziell besser gestellte Familien es sich leisten konnten, dass Frauen erheblich viel Zeit und Aufwand darauf verwendeten, ihre Haare zu kunstvollen Gebilden aufzutürmen. Sie konnten es sich leisten, Sklavinnen oder Dienerinnen zu haben, die nur für ihre Frisuren und ihre Garderobe zuständig waren⁵²⁴. Auch für die aufwändigen Frisuren gilt, dass dieser Luxus im Frauenleben Wohlstand und gesellschaftlichen Rang der Familie des Ehemannes widerspiegelte und seine Stellung repräsentierte⁵²⁵. Allerdings werden die Haartrachten, die auf Münzbildern und Porträts überliefert sind, nicht im Alltag in dieser Form getragen worden sein⁵²⁶.

Frisuren, ob nun real oder idealisiert, haben darüber hinaus aber auch eine semantische Bedeutung. Sie sind nicht nur als Zeichen von Wohlstand zu verstehen, sondern wurden auch gezielt dazu verwendet, die Tugenden der Frauen und ihrer

⁵²³ Vgl. Dazu: H. Wrede, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1981); Mikocki a. O. (Anm. 278); ders., *Les Impériatrices et les princesses en déesses dans l'art romain*, *Eos* 78, 1990, 209-218.

⁵²⁴ Vgl. dazu das Trierer Relief, RLMT Frisierszene am Großen Elternpaarpfeiler (Neumagen) vgl.: F. Hettner, *Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum in Trier* (Trier 1903) 11.

⁵²⁵ C. Kunst, *Ornamenta uxoria. Badges of Rank or Jewellery of Roman Wives?*, *The Medieval History Journal*, 8.1, 2005, 127-142.

⁵²⁶ Vgl. dazu: Alexandridis 2004, 3: „Ein generelles Problem bildet die theoretisch zu fordernde Trennung von Bild und Wirklichkeit.“ und 40: „Besonders deutlich, weil für die Repräsentation der Frauen des Kaiserhauses ideologisch bedeutsam, wird die Diskrepanz von Bild und Wirklichkeit beim Schmuck und bei der Kleidung.“

Familie abzubilden⁵²⁷. Die Wahl der Frisur wurde also durch das Lebensalter der Frau, ihren sozialen Status und durch die politische Rolle der Familie beeinflusst⁵²⁸; E. Bartman beschreibt die Frisur gar als „gender marker“, der die Einstellung der Gesellschaft zur Rolle der Frau rekonstruierbar mache⁵²⁹. Die Frauen und Mädchen auf den kleinformatischen Familienbildern orientierten sich eindeutig an der Mode der Zeit. Ihre Frisuren sind mit den Haartrachten der Kaiserinnen vergleichbar, wie sie auf Münzen, im Porträt und in anderen Medien wiedergegeben werden.

Insgesamt lässt sich zu Tracht und Schmuck der dargestellten Frauen festhalten: Die Damen sind durchgängig aufwändig gekleidet und geschmückt, wobei sie der römischen Bekleidungssitte folgten. Es sind äußerst selten Indizien für eine nicht-römische Tracht oder Frisur zu fassen. Schmuck, Kleidung und Frisuren charakterisieren die Frauen als würdige Ehefrauen und Mütter, verweisen damit auch auf das Ansehen ihres Mannes als Familienvater und angesehenes Mitglied der Familie.

Im Rahmen der hier vorgestellten Familienbilder sind die Attribute der Serena (Katalognummer 8.1.7c) singulär. Sie hält als Zeichen ihres Standes einer aristokratischen Dame ein Tüchlein, *faciola* genannt, in der Hand; in der anderen erhobenen Hand hält sie eine Blüte. Die Blüte als Symbol der Venus⁵³⁰, als Zeichen der Schönheit, der festlichen Freude und der Hochzeit weisen auf die Rolle der Serena als Ehefrau und Mutter hin. Blüten und Blumen können aber auch immer wieder als Zeichen der Hoffnung im Zusammenhang mit den Nachkommen verstanden werden⁵³¹. Vergleichbar sind die Münzbilder, die *Spes* oder *Venus* mit einer Blüte in der Hand zeigen sowie die Darstellung der Ehefrau in der Grabkammer von Silistra, die ebenfalls eine kleine Blüte hält⁵³².

⁵²⁷ Ziegler 2000.

⁵²⁸ E. Bartman, Hair and the Artifice of Roman Female Adornment, *AJA*, 105,1, 2001, 1-25, bes. 1.

⁵²⁹ Bartman a.O. (Anm. 528)1-2.

⁵³⁰ Alföldi a.O. (Anm. 508) 69; L. Schneider, Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache (Wiesbaden 1983) 36; vgl. dazu auch Claudius Claudianus, der in seinen Lobgedichten Serena und Maria mit Venus gleichsetzt.

⁵³¹ Zur Hoffnung, die Augustus in einen vielversprechenden Neffen Marcellus setzte und die „blumigen“ Vergleiche des Vergil siehe: F.E. Brenk, *Aurorum Spes et Purpurei Flores: The Eulogy for Marcellus in Aeneid VI*, *AJPh* 107, 1986, 218-228.

⁵³² Schneider a.O. (Anm. 530) 41.

Tracht und Attribute der Kinder

Die Kinder, sowohl Jungen als auch Mädchen, erscheinen in den meisten Fällen als „kleine Erwachsene“; sie sind gekleidet und frisiert wie ihre Eltern. Jungen tragen meist das *paludament* mit Fibel oder eine *toga contabulata* oder das *pallium*. Die Mädchen besitzen oft die gleichen aufwändig verzierten Mäntel wie die Mütter, dazu Ketten um den Hals.

Anders als die Jungen, die den Vätern gleich mit kurzem Haar dargestellt werden, unterscheiden sich die Frisuren der Mädchen hin und wieder von denen der Mütter. So können Mädchen mit dem für junge Mädchen und Frauen bekannten Scheitelschmuck dargestellt⁵³³ werden.

Gesten

Die überwiegende Zahl der Familienbilder zeigt die Personen als Brustbilder und Büsten, so dass Arme und Hände kaum im Bildfeld auftauchen. Wenn jedoch trotzdem auf der oft begrenzten Bildfläche Hände dargestellt wurden, dann diene dies dazu, für die Bildaussage wichtige Gesten zu zeigen oder auf die in den Händen gehaltenen Objekte hinzuweisen.

Redegestus

Der Redegestus mit der erhobenen Hand und ausgestrecktem Daumen, Zeige- und Mittelfinger ist der am häufigsten dargestellte Gestus auf den Familienbildern. Meist wird er von den Männern oder Söhnen ausgeführt, wie dies die Katalognummern 8.1.1e (Mann), 8.1.1f (Mann), 8.1.1g (Mann und Frau), 8.1.1h (Mann), 8.1.1i (Mann), 8.1.7c (Sohn Eucherius), 8.1.7d (Sohn und Vater) belegen. Meist ist die Ausführung dieses Gestus verbunden mit der Präsentation eines *rotulus*⁵³⁴ oder *codex*, der in der anderen, meist der linken Hand gehalten wird. Der Rede- oder Zweifingergestus konnte in den unterschiedlichsten Kontexten verwendet werden⁵³⁵. Laut C. Ronning

⁵³³ Zu diesem Scheitelschmuck siehe: Backe-Dahmen 2006 a.O. (Anm. 33) 81 mit älterer Literatur.

⁵³⁴ G. Grabher, Die Schriftrolle auf römischen Grabsteinen in Österreich. Bürgerrechtsdekret und Schwurgestus?, in: Akten des 1. Int. Kolloquiums über die Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens (Graz 1991) 42-56; M. Hainzmann, Schriftrolle und Schwurgestus. Neue Beobachtungen zu einem alten Bildmotiv, in: Akten des 1. Int. Kolloquiums über die Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens (Graz 1991) 120-146.

⁵³⁵ T. Richter, Der Zweifingergestus in der römischen Kunst. Frankfurter Archäologische Schriften Bd. 2 (Möhnesee 2003); Ders., Überlegungen zur Redegestik in der römischen Kunst, in: C. Neumeister -

bestätigt sich bei einem Blick auf die spätantike Bildkunst, „dass die Fähigkeit zur öffentlichen Rede immer mehr zu einem Ausweis von Bildung und damit zu einem Statusindikator wurde, der – und das ist das eigentlich neue – auch kontextfrei eingesetzt werden konnte. Erst ab dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert fand der Redegestus Eingang in die römische Bildersprache (....), blieb aber vorerst in die jeweiligen narrativen Strukturen eingebunden, wenn er zum Beispiel zur Illustration von Verhandlungen des Kaisers mit Barbaren eingesetzt wurde. Im vierten und fünften Jahrhundert jedoch entwickelte sich der Redegestus von einem narrativen zu einem „attributiven Zeichen“, das als „Kompetenzformel“ Verwendung fand. Der Gestus zeigte Bildung als Ausweis sozialer, politischer sowie administrativer Qualifikation an und war nun vor allem auf Sarkophagen und Diptychen zu sehen. Redegestus, *rotulus* und *scrinium* waren fast omnipräsente Attribute, wenn sich Mitglieder der spätantiken Eliten im Bild festhalten ließen.“⁵³⁶

Die Männer und Jungen erscheinen also in einem Gestus, der ihre Bildung und soziale Position anzeigen sollte. Eucherius war, historisch bezeugt, für eine administrative, d.h. eine Ämterlaufbahn vorgesehen. Möglicherweise ist dies auch für die anderen Söhne so anzunehmen, selbst wenn der Beleg fehlt. Die Familienbilder, die diesen Gestus zeigen, entstanden ab dem späten 3. Jahrhundert n. Chr., weisen also in die von C. Ronning beschriebene Epoche, in welcher sich der Gestus zu einem ‚attributiven Zeichen‘ für Bildung und Status wandelte.

Betgestus

Eines der Familienbilder (Katalognummer 8.1.7a) zeigt die Personen als Oranten, das heißt mit zum Himmel erhobenen Händen. Die zum Himmel erhobenen Hände eines Betenden sollen das Gebet verstärken und die Anrufung der Gottheit symbolisieren. Dieser, auch von den frühen Christen übernommene Gestus ist ein Zeichen der *pietas*, der frommen Pflichterfüllung gegenüber der Gottheit und den Menschen. Die Allgemeinverständlichkeit des Orantengestus wird deutlich an den Bemerkungen des M. Minucius Felix in seinem Dialog *Octavius*: „Ich horche auf das gewöhnliche Volk. Wenn es zum Himmel seine Hände emporhebt, sagt es nichts

W. Raeck (Hrsg.), Rede und Redner - Bewertung und Darstellung in den antiken Kulturen. Frankfurter Archäologische Schriften Bd. 1 (Möhnese 2000) 249-268; G.S. Aldrete, Gestures and Acclamations in Ancient Rome (Baltimore 1999).

⁵³⁶ C. Ronning, Herrscherpanegyrik unter Trajan und Konstantin: Studien zur symbolischen Kommunikation in der römischen Kaiserzeit, STAC 42 (Tübingen 2007) 180-181.

anderes als ‚Gott‘ und ‚Gott ist groß‘ und ‚Gott ist wahrhaftig‘ und ‚So Gott will‘⁵³⁷; und: „Auch wenn ein Joch errichtet wird, entsteht das Zeichen des Kreuzes; ebenso wenn ein Mensch mit erhobenen Händen Gott nur im Geiste verehrt.“⁵³⁸ Möglicherweise ist der Gestus der geöffneten, mit den Handflächen nach oben gerichteten Hände ebenso zu deuten (Katalognummer 8.1.3a).

Handauflegung

Die auf den Kopf einer zweiten Person gelegte Hand ist vom Berühren des Armes oder der Schulter zu unterscheiden⁵³⁹. Die auf den Arm oder Schulter gelegte Hand ist ein Gestus des Heranführens und des Präsentierens. Ein Untergebener oder auch Kinder werden von einem Vermittler vor einen Herrscher, eine höhergestellte Person oder Gottheit geführt. Bekannt ist dieser Gestus aus der Sepulkralkunst: Hermes oder andere Begleiter der Verstorbenen führen ihre Schützlinge vor den Gott der Unterwelt. Die frühen Christen übernahmen den Gestus ebenfalls im Grabkontext. In der kaiserlichen Kunst werden Untertanen von ihren Fürsprechern vor den Kaiser geführt.

Darüber hinaus wird aber auch die Verbindung, die Zusammengehörigkeit der Personen unterstrichen. In diesem Sinne ist wohl der Gestus zu deuten, wenn die Ehefrau ihrem Mann die Hand auf die Schulter legt, ein aus Ehepaarbildern geläufiger Gestus (Katalognummer 8.1.7d).

Gesten auf Grabdenkmälern

Auch die Familienbilder arbeiten zur Verdeutlichung der familiären Beziehungen in einigen Fällen mit Gesten, die einzelne Personen ausführen.

Umarmen

Ein Gestus der *concordia* ist das Umarmen der Ehepartner. Entweder nur ein Partner oder auch beide legen den Arm um die Schulter des Gatten. Dieser Gestus ist

⁵³⁷ Minucius Felix, Oct. XVIII, 11.

⁵³⁸ Minucius Felix, Oct. XXIX, 8.

⁵³⁹ Vgl. dazu RAC XIII (1986) 493-519 s.v. Handauflegung II (ikonographisch) (D. Korol); H. Kaiser-Minn, Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts, JbAC Erg. 6 (Münster 1981) 24-26.

bereits auf den Grabdenkmälern der römischen Freigelassenen häufig gezeigt worden, um die rechtsgültige Ehe, die nun geschlossen werden konnte, zu symbolisieren. Auch auf den hier vorgestellten Grabdenkmälern war es sowohl den Freigelassenen in Oberitalien als auch den peregrinen Familien in den Provinzen ein Anliegen, den Rechtsstatus ihrer ehelichen Beziehung zu präsentieren. Eine Bildvariante dieser Absicht ist die Darstellung des Ehepaares in der Form der *dextrarum iunctio*. Die Darstellung der *dextrarum iunctio* hat gerade auf Grabdenkmälern und Sarkophagen eine lange Tradition und zeigt nicht nur die konkrete Situation der ehelichen Eintracht und *affectio*, sondern verweist auch auf die bürgerliche Pflichterfüllung. Von römischen Bürgern wurde erwartet, dass sie verheiratet waren und Nachkommen hatten. Daher ist die *concordia* auch als eine der wichtigen bürgerlichen Tugenden zu verstehen.

Handauflegen

Wie auch auf den Objekten der Kleinkunst werden Eltern und Kinder durch den Gestus des Präsentierens und Schützens durch die auf den Oberarm oder auf die Schultern des Nachkommen gelegte Hand gezeigt. Auch auf den Grabdenkmälern führt meist die Mutter, aber auch der Vater diesen Gestus aus.

Die vor den Eltern stehenden Kinder werden also als geliebte Nachkommen gezeigt, die zu schützen sind, aber auch voller Stolz als gesicherte Nachfolge präsentiert werden.

Hand vor Brust erhoben/Redegestus

Auf den Grabdenkmälern wird in einigen Fällen der Rede- und Schwurgestus gezeigt, wie er bereits weiter oben beschrieben und erläutert wurde. Vor allem Männer und die Söhne erscheinen in dieser Form. Auf einigen Grabdenkmälern wird jedoch auch ein abweichender Gestus gezeigt. Die Personen erheben eine Hand vor die Brust, ohne jedoch einen expliziten Redegestus auszuführen.

Kleidung und Insignien auf Grabdenkmälern

Auf den hier besprochenen Grabdenkmälern spielen auch Tracht, Frisuren und Attribute eine besondere Rolle, um die Personen näher zu charakterisieren. Die

Darstellungen der Familienmitglieder auf den Grabdenkmälern dienten der Selbstdarstellung und legten daher Wert auf die äußere Erscheinung. Neben der Gruppierung der Personen und der Gestik kommen somit den Attributen und dem Habitus eine fundamentale Bedeutung in der Präsentation des Familienbildes zu.

Tracht und Attribute der Männer

Die Tracht und der Habitus der Männer unterscheiden sich nach den Regionen, in denen die Grabdenkmäler aufgerichtet wurden. In Makedonien erscheinen nahezu alle Männer in *chiton* und Mantel oder *himation*. Dazu tragen eine Mehrzahl der Männer einen lockigen Vollbart. Diese Tracht entspricht dem klassischen Gewand des freien Bürgers der griechischsprachigen Provinzen des römischen Imperiums. An dieser Tracht lässt sich nichts Weiteres zum Stand des Mannes ablesen. Es ist kaum zu entscheiden, ob hier ein Freigelassener oder ein frei geborener Mann erscheint.

Der Bart ist nicht nur als Zeichen des Gelehrten und Philosophen zu verstehen, sondern er ist auch besonders in den nördlichen und östlichen Provinzen seit dem späten 2. Jahrhundert n. Chr. Modern.

In Dakien, Pannonien und dem Noricum tragen die Männer meist *tunica* und einen Mantel; hier ist aber auch häufiger eine militärische Tracht mit *sagum* oder *paludamentum* nachweisbar. In seltenen Fällen wird diese Tracht durch ein weiteres Attribut wie eine Fibel (Katalognummern 8.3.1.g, 8.3.1h; 8.3.6.e; 8.3.8.a; 8.3.8.e) oder eine Waffe ergänzt (Katalognummern 8.3.6.d; 8.3.7.b; 8.3.7.c; 8.3.8.d; 8.3.10.a). Diese militärische Gewandung, vor allem die Darstellung der Waffen, lässt sich nahezu ausschließlich im Gebiet des Militärlagers von Lauriacum nachweisen.

In Oberitalien und den gallischen Provinzen werden die Männer fast ausnahmslos im römischen Bürgergewand, in *tunica* und *toga* gezeigt.

Als Attribut dient den Männern auf den Grabdenkmälern nahezu ausschließlich die Buchrolle, der *rotulus*. Wie schon auf den Objekte der Kleinkunst festgestellt, dienen diese *rotuli* weniger als Zeichen für die Eheschließung, also als Ehevertrag, sondern sind in Kombination mit dem Redegestus als Symbol für Bildung, das Bekleiden eines Amtes oder nur als Zeichen für die Bürgerschaft zu verstehen. Nur in sehr seltenen Fällen werden Attribute dargestellt, die als Symbole für den Beruf des

Mannes zu verstehen sind: Ein Mann hält eine Zange und ein Schreiftäfelchen in Händen (Katalognummer 8.3.7.a).

Tracht und Attribute der Frauen

Die Frauen werden auf den Grabdenkmälern wesentlich variantenreicher gezeigt als die Männer oder Kinder. An erster Stelle ist festzuhalten, dass anders als auf allen anderen bisher untersuchten Objekten die Grabdenkmäler häufig Frauen in einheimischer Tracht zeigen. Diese Sitte ist sowohl in den germanischen Provinzen, als auch in Pannonien, Noricum und Dakien zu verfolgen. Die meisten Grabsteine, die Frauen in ihrer Tracht zeigen, sind jedoch einfach gearbeitet, so dass meist nur die norische Haube und das Übergewand, selten jedoch die dazugehörigen Schmuckstücke erkennbar sind. Die Frauen zeigen durch ihre prachtvolle, mit Stolz getragene Tracht ihre Herkunft; auf der anderen Seite wird aber auch ihr Status als Frau ohne römisches Bürgerrecht vor Augen geführt. Diese Tatsache hatte Konsequenzen für den Status der Ehe, da für ein römisches *matrimonium iustum* beide Partner das Bürgerrecht haben mussten. Trotzdem werden die Paare als einträchtige Eheleute gezeigt.

Auch dargestellt werden Frauen, vor allem in Oberitalien bzw. Makedonien, in *tunica* und *palla* bzw. *chiton* und Mantel oder *himation*. Einige Damen werden mit verhülltem Haupt gezeigt, indem sie das Übergewand über den Kopf gezogen haben.

Schmuck und Frisuren werden nicht so detailliert wiedergegeben wie beispielsweise auf den Goldgläsern, doch lassen sich auch auf den Grabdenkmälern einige Frisuren einigermaßen erkennen. Meist sind die glatten oder ondulierten Haare jedoch nur nach hinten frisiert, zu welchem Zopf oder Knoten sie dort gefasst wurden, ist dagegen nur selten erkennbar.

Einige Frauen wurden mit Objekten ausgestattet, die sie in den Händen halten, um sie näher zu charakterisieren. Meist sind dies Äpfel oder Granatäpfel, seltener Objekte der häuslichen Arbeit wie Spindeln. Der Apfel als Symbol der Venus verweist auf die weibliche Schönheit und Anmut, eine der wichtigen Tugenden der römischen *matrona*.

Tracht und Attribute der Nachkommen

Auch den Grabdenkmälern werden Nachkommen unterschiedlichen Alters gezeigt. Neben kleinen Kindern erscheinen so auch erwachsene Nachkommen, die sich nicht im Habitus, sondern nur durch die Bedeutungsgröße von den Eltern unterscheiden. Oftmals sind die Nachkommen vom Alter her kaum genauer zu bestimmen. Dabei hilft weder die Gestaltung der Gesichter und Köpfe einschließlich der Frisur, noch die oft unspezifisch dargestellte Kleidung. Einen Hinweis auf kleinere Kinder geben einige Attribute wie Haustiere. So werden manche von ihnen mit einem Vogel in den Händen dargestellt.

5.2 Motiv: Ehepaar-Nachkommen – Inhalt: ‚Kernfamilie‘

Nach Untersuchung der verwendeten Typen und Motive scheint es legitim, das Bildthema der 'Kernfamilie' als gesichert anzunehmen. Auch wenn eine Diskrepanz zwischen dem vorhandenen Bild und der fehlenden textlichen Vorlage besteht, so ist doch aus der Zusammenstellung der schriftlichen und bildlichen Parallelen ersichtlich, dass seit dem Ende der Republik eine Bedeutungszunahme des engsten Familienkreises, der 'Kernfamilie' festzustellen ist. In bildlicher Form machen sich dies in Rom zunächst die Freigelassenen zu Nutze auf ihren Grabdenkmälern. Aber diese Gedanken waren auch in gesellschaftlich höher angesiedelten Familien nicht fremd, man denke nur an die Schriften Ciceros. Aber auch Caesar führt in einer mythologisch gekleideten Sprache die Familie ins Feld, indem er seine Genealogie, die bis zur Stammutter Venus zu verfolgen ist, in einer bis dahin in Rom nicht gekannten Form propagiert. Dass das julisch-claudische Kaiserhaus nun ebenfalls Familienbilder entwickelt, lässt sich vor allem aus der für Rom völlig neuen Herrschaftssituation mit der vorsichtig einzuführenden Nachfolgeregelung heraus erklären.

Zu Beginn des Prinzipats war ein Familienbild in hellenistischer Tradition zunächst jedoch noch problematisch, da der Monarchiedanke dem Prinzip der *res publica restituta* entgegenstand. Daher sind Bilder der ‚Kernfamilie‘ im Kaiserhaus vor dessen endgültiger Etablierung und fortschreitender Akzeptanz im Laufe des 1.

Jahrhunderts n. Chr. in dieser klar umrissenen Form eines kompakten Bildes des Herrscherpaares mit den zur Nachfolge geborenen Nachfolgern noch nicht zu finden. Auf Münzen wurden die Frauen erst seit der Zeit der Antoninen in ganz dezidierter Form als Dynastieerhalterinnen herausgestellt, indem die prospektive Funktion als Mutter der Nachfolger betont wurde. Im kaiserlichen Umfeld scheinen auch im Kleinformat erst unter Septimius Severus die hier besprochen kompakten Bilder der 'Kernfamilie' geschaffen worden zu sein, ein Bild, das sich in den römischen Provinzen in den weiter oben gezeigten typologischen Ausformungen auf Grabdenkmälern bereits etabliert hatte.

Bei der Darstellung der Frauen im Familienbild wurde auf den allgemeingültigen weiblichen Tugendkanon zurückgegriffen, der aus epigraphischen und literarischen Quellen wie den Grabreden seit der Republik bekannt ist. Das Bild der pflichtschuldigen Ehefrau und Mutter ist geradezu das Standardideal der römischen *matrona*, das nun ins Bild gesetzt wurde.

Aufgrund der literarischen wie auch archäologischen Quellenlage und deren bisher erfolgten Auswertung ist es kaum möglich zu entscheiden, ob die 'Kernfamilie' der Lebensrealität großer Bevölkerungsteile entsprach. Möglichkeiten zum Erkenntnisgewinn wären neben einer Auswertung der Grabdenkmäler mit den dazugehörigen Inschriften und Bestattungen auch eine Untersuchung der Wohngebäude, Themenkomplexe, die hier nur genannt werden können. Das hier vorgestellte Bildthema der 'Kernfamilie' in mehreren typologischen Ausformungen zeigt jedoch, dass diese Familienkonstellation wohl an Bedeutung gewonnen hat.

Für Rom muss festgehalten werden, dass erstmals auf den Grabdenkmälern der Freigelassenen diese konzentrierte, normierte Form des 'Kernfamilienbildes' dargestellt wurde. Es ist nicht anzunehmen, dass das augusteische Kaiserhaus sich auf diese Darstellungen stützte, vielmehr ist davon auszugehen, dass die vielfältigen Entwicklungen, die bisher dargestellt wurden, in den unterschiedlichen Zusammenhängen die Entstehung ähnlicher Bilder begünstigte. Die unterschiedlichen Urheber konnten aus einem Bildrepertoire schöpfen, um ihre Themen und die später zu erläuternden Bildbedeutungen zu verbildlichen.

6. Ikonologische Auswertung

6.1 Bedeutungsebenen der Familienbilder

Die Formanalyse und die chronologische Auswertung der Familienbilder haben ergeben, dass das Auftreten dieser Bilder offensichtlich abhängig von der Objektgattung ist. So taucht das Bildthema in der Kleinkunst vornehmlich im frühen Prinzipat, hier jedoch fast nur in Form der Einzelmotive, und in der Zeit seit den Severern bis in die Spätantike in größerer Zahl auf, während seit dem 1. und 2. Jahrhundert dieses Thema hauptsächlich auf Sepulkraldenkmälern erscheint und dort bis in die Spätantike weite Verbreitung findet. In der Numismatik werden vollständige Familienbilder erst seit den Severern üblich. Nachdem als Bildthema die 'Kernfamilie' erschlossen werden konnte, stellt sich nun die Frage nach der Bedeutung des Motivs sowie die Frage nach dem Verwendungszweck, den Urhebern und Rezipienten.

Hierbei scheint es nötig zu sein, die Sepulkraldenkmäler aus der weiteren Untersuchung auszuschneiden. Um diese Objektgattung fundiert untersuchen zu können, müsste eine vollständige Zusammenstellung der Grabdenkmäler mit Darstellungen der 'Kernfamilie' erfolgen. Des Weiteren müsste eine Untersuchung des gesamten Befundes erfolgen, also Inschrift, Darstellung und Bestattung, soweit dies möglich ist. Neben regionalen Traditionen im Begräbniskult wären die kulturellen Traditionen in Bezug auf die Familienstrukturen und die Rolle der Frauen zu untersuchen. Darüber hinaus sind an die Grabdenkmäler Fragen zu stellen, die für den hier untersuchten nicht-sepulkralen Kontext keine Rolle spielen. Totengedenken und Trauer wären hier zu nennen, ebenso Fragen nach dem Urheber des Grabes: Waren die Familienmitglieder alle oder nur teilweise bereits verstorben? Ist die gesamte Familie dargestellt, haben Eltern oder Nachkommen das Grab errichtet? Um die Bedeutung dieser Familienbilder zu erschließen, müssten erst diese Fragen geklärt werden, ein Themenkomplex, der in dieser Arbeit nicht geleistet werden kann.

Die Untersuchung der einzelnen Bilder, aber auch ihre typologische Gesamtauswertung lassen m. E. unterschiedliche Wege plausibel erscheinen, die Familienbilder zu erklären und ihre Funktion zu erfassen, auch wenn auf Grund der wohl lückenhaften Erhaltung der Denkmäler vor allzu generalisierenden Feststellungen gewarnt sein muss. Es ergeben sich vier Erklärungsansätze. Um diese darstellen zu können, werden sie unter vier Schlagworten – ,formalisiertes

Familienbild', ‚hieratisches Familienbild', ‚hierarchisches Familienbild' und ‚programmatisches Familienbild' – gefasst. Diese Erklärungsmodelle bauen dabei aufeinander auf und sind nicht exklusiv zu verstehen. Es ist durchaus möglich, alle vier Interpretationsmodelle auf ein Objekt anzuwenden, meist ist dies sogar zwingend nötig, da oft eine monokausale Erklärung zu kurz greifen würde.

Zu Recht weist A. Alexandridis allerdings auf ein methodisches Problem hin, da nämlich die „Vieldeutigkeit der römischen Bildsprache“ für die Interpretation Spielraum lasse, zumal, wenn „der spezifische Kontext eines Bildes unbekannt ist.“⁵⁴⁰ Doch trotz der multiplen Bedeutung der Bilder ist eine über die rein ikonographische Betrachtung hinausgehende Beurteilung und Deutung möglich, denn je nach dem historischen, gesellschaftlichen, sozialen oder machtpolitischen Kontext kann die Darstellung der Familie eine bestimmte Funktion erhalten⁵⁴¹.

6.1.1 ‚Formalisiertes Familienbild'

An erster Stelle, sozusagen als Ausgangspunkt der Erklärungs- und Entwicklungsmodelle, soll ein ‚formalisiertes Familienbild' postuliert werden. Die Formanalyse der Materialbasis hat ergeben, dass hauptsächlich folgende bildformelhaft geprägte Versionen des Familienbildes vorliegen:

- 1.) Katalognummern 8.1.1, 8.1.2, 8.3.1, 8.3.2, 8.3.3, 8.3.4, 8.3.5, 8.3.7, 8.3.8, 8.3.10, 8.3.12: Wesentliches Merkmal ist hier die Anordnung der Eltern im Bildhintergrund; das oder die Kinder ist/sind im Bildvordergrund vor den Eltern dargestellt, alle Personen sind frontal zum Betrachter hin ausgerichtet.
- 2.) Katalognummern 8.3.6, 8.4.1, 8.4.2: Alle Personen sind frontal ausgerichtet, ein Nachkomme wird zwischen den Eltern positioniert. Alle Personen sind nebeneinander aufgereiht.
- 3.) Katalognummern 8.1.3, 8.1.4: Die Eltern sind in der Form der *capita opposita* positioniert; der Nachkomme erscheint in der Bildmitte, entweder frontal oder im Profil.
- 4.) Katalognummern 8.1.6; 8.2.5: Eltern in Form der *capita iugata*, ebenso zwei Nachkommen, die antithetisch zu diesen ausgerichtet sind.

⁵⁴⁰ Alexandridis 2004, 44.

⁵⁴¹ Vgl.dazu: A. Lorenz, Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts (Darmstadt 1985) VIII: „Der Zusammenschluß der Personen im Bild unter der Prämisse der primären menschlichen Sozialgruppe impliziert immer auch Aussagen zu Funktion und Bedeutung dieser Gruppe.“

Alle anderen Typen stellen meist Varianten dieser Haupttypen dar oder kombinieren einzelne Elemente.

Festzuhalten ist zunächst die Tatsache, dass die formale Gestaltung des Bildthemas 'Kernfamilie' von fundamentaler Bedeutung ist, denn ohne die Ausformung der Bildtypen wäre eine Benennung des Motivs gar nicht möglich. Der Bildtypus ist das konstituierende Element zur Bearbeitung des Motivs 'Kernfamilie'. Durch die normierten Bildtypen wird das Thema in zugespitzter, abgekürzter Form dargestellt und fassbar.

Die relativ geringe Variationsbreite dieser Darstellungsschemata führt zu der Feststellung, dass die Wiedergabe des Inhaltes ‚Bild der Kernfamilie‘ in einer weitgehend stereotypen Form erfolgte. Es wurden geradezu normierte, chiffrartige und dadurch allgemein leicht verständliche Bildtypen gewählt, um die Familie darzustellen. Es bedurfte keiner weiteren Erklärung über die Identität der wiedergegebenen Personengruppe; die Art der Darstellung zeigte allein durch formale Kriterien deutlich die Gruppenidentität als Familie. Auch wenn in der Kleinkunst in den seltensten Fällen eine Beschriftung die Familienmitglieder sicher benennt, gewinnt die Identifizierung als Familie doch auch hier Plausibilität durch die Analogieschlüsse, die mit den identisch dargestellten Kernfamilien in der Sepulkralkunst oder auch in sehr viel geringerem Umfang in der Numismatik möglich sind. Hier sind oftmals durch Inschriften bzw. die Münzumschriften sichere Zuweisungen möglich.

Gerade die kaiserlichen Familienbilder in der Kleinkunst gestatten aber auch innerhalb dieser Objektgruppe Analogieschlüsse. Die gut bekannte Ikonographie des Septimius Severus und seiner Familie ermöglicht so beispielsweise im Falle des Berliner Tondo (Katalognummer 8.1.2.a.) eine sichere Bestimmung der vier dargestellten Personen. Es kann keinerlei Zweifel an der Benennung aufkommen, so dass die Anordnung der Personen im Bild, ihrer Stellung in der Familie entsprechend, sicher beurteilt werden kann. Dadurch sind mit hoher Wahrscheinlichkeit auch andere, identisch aufgebaute Bilder als Familiendarstellungen zu erkennen.

Direkte Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Gruppen lassen sich, wie in der Formanalyse herausgestellt, vor allem zwischen den Medaillons in der Klein- und Grabkunst feststellen, aber auch zwischen den nebeneinander aufgereihten Familiengruppen in Grabmalereien oder auf Grabdenkmälern. Vor allem auf den Gemmen und Ringen sowie den Münzen lassen sich ebenso sehr ähnliche Bildformulierungen fassen. Gattungsübergreifend wurden also wohl gleiche Bildtypen eingesetzt, um die Bildaussage zu verdeutlichen.

Diese Bildtypen in dieser Form bzw. in diesen wenigen Varianten konnte so zu einer allgemeingültigen Bildformel für das Thema ‚Familie‘, ‚Nachkommenschaft‘, ‚Dynastie‘ und ‚Concordia‘⁵⁴² werden und von Allen verstanden werden. Diese These wird durch die Tatsache gestützt, dass auch Einzelaspekte der Familienthematik, also Ehe, Nachkommenschaft, Mutterschaft und die Rolle des Vaters, in eine allgemeingültige Bildersprache umgesetzt waren. Aus diesen Versatzstücken, wie sie weiter oben vorgestellt wurden, konnte man sich bei der Schaffung der Bilder der ‚Kernfamilie‘ bedienen. Diese ‚ausschnitthaften Familienbilder‘ zeigten einzelne Werte der Familie, die so, wie oben gezeigt, auch in literarischen, epigraphischen, rechtlichen und archäologischen Quellen fassbar sind. Anders als die Bilder der ‚Kernfamilie‘ beschränken sich diese jedoch meist auf einen zentralen inhaltlichen Aspekt.

Daher scheint es angebracht, von einem ‚formalisierten Familienbild‘ zu sprechen. Das „formalisierte oder auch konventionelle Familienbild“⁵⁴³ konnte in nahezu jedem Kontext verstanden werden; es wurde darüber hinaus aber auch an besondere Situationen angepasst und sozusagen als Versatzstück, als eine Bildchiffre, in einem größeren Aussagezusammenhang eingesetzt.

Die Entwicklung dieser chiffrenartigen Bildsprache des Familienbildes ist besonders seit der Zeit des frühen Prinzipats vor allem auf Münzen, aber auch in der Kleinkunst und an den Grabdenkmälern zu fassen⁵⁴⁴. Häufig sind auch die dargestellten

⁵⁴² Zur Concordia siehe: LIMC V,1 (1990) 479-498 s.v. Homonoia/Concordia (T. Hölscher); A.R. Bromberg, Concordia: Studies in Roman Marriage Under the Empire, HarvSt 66, 1962, 249-252.

⁵⁴³ S. Ritter, Alle Bilder führen nach Rom. Eine kurze Geschichte des Sehens (Stuttgart 2008) 101: „Die Wirkung solcher Bilder beruht darauf, dass sie durch und durch konventionell sind und sich an einen Betrachter wenden, der ähnliche Bilder schon häufig gesehen hat.“. Vgl. dazu auch Schade 2003, 124: „Daß es sich bei den einander zugewendeten Profilbildnissen [auf dem Bronzemedailon in Nantes, Verf.] um ein konventionelles Schema der Hervorhebung verwandtschaftlicher bzw. dynastischer Beziehungen handelt, machen die kaiserlichen Kameen der Prinzipatszeit deutlich.“

⁵⁴⁴ W. Weiser in: Hofter a.O. (Anm. 157) 152-153: „Um diese Schlagwörter bildhaft werden zu lassen, war unter Augustus eine Reichskunst entwickelt worden, in der Personifikationen mit immer gleichen, an sich banalen Attributen ausgestattet und damit so (wieder-) erkennbar gemacht wurden, dass die

Personen „weniger individuell bestimmt, als vielmehr durch Topik und Konvention geprägt“, wie dies R. Warland für das sog. Stilicho-Diptychon feststellt⁵⁴⁵. Es ist also festzuhalten, dass die im Bild dargestellten Familienmitglieder durch ihre Position im Bild, die Gruppierung und auch ihre Attribute und Gesten, durch quasi standardisierte Bildelemente eindeutig in ihrer Stellung innerhalb der Familie zu identifizieren sind, auch wenn eine Benennung durch Namensinschriften fehlt. Soziale Zugehörigkeit wird durch Habitus, Statussymbole und Rang angezeigt. Die Verwendung eines vertrauten ikonographischen Typus und bekannter formaler Phänomene erleichterte den Betrachtern das Verständnis der Bildbotschaft, „denen die Formen zu entsprechen suchten“⁵⁴⁶.

6.1.2 ‚Hieratisches Familienbild‘

Die Mehrzahl der hier besprochenen Objekte zeigt trotz unterschiedlichen formalem Aufbau eine ähnliche Beziehung zum Betrachter. Die vorgestellten Familienbilder sind in der Regel handlungsarm oder gar gänzlich ohne Handlung. In den seltensten Fällen interagieren die Dargestellten miteinander; dies könnte man bei jenen seltenen Familienbildern vermuten, die Ganzkörperfiguren zeigen. Die starre Ausrichtung im Profil oder in der Frontalansicht verstärkt eher den Eindruck eines ‚hieratischen Familienbildes‘. Weder mit dem Betrachter des Bildes, noch mit den anderen dargestellten Familienmitgliedern wird eine Beziehung aufgebaut. Das Fehlen von Gesten, Handlungen oder mimischen Gefühlsäußerungen und die bewegungslose, starre Ausrichtung der Personen finden sich verstärkt in der spätantiken Kaiserrepräsentation. Diese Entwicklung lässt sich an prominenten Kunstwerken des 4. und 5. Jahrhunderts deutlich aufzeigen. Nach A. Effenberger sind „hieratische Strenge und Handlungslosigkeit ... unverzichtbare Wesenszüge des imperialen ‚Repräsentationsbildes.‘“⁵⁴⁷

Gestalter der Münzen immer öfter glaubten, auf eine benennende Beischrift verzichten zu können. Die Grammatik dieser Reichskunst war unabhängig vom Medium. Gleiche Bilder hatten die gleiche Bedeutung, einerlei ob sie als Statue oder als Bildwerk erschienen oder als Miniatur auf Münzen oder Gemmen vorkamen.“

⁵⁴⁵ R. Warland, Ein Bildnis Stilichos? Das Diptychon von Monza, in: C. Hattler (Hrsg.), Das Königreich der Vandalen. Erben des Imperiums in Nordafrika, Ausstellungskatalog Karlsruhe (Darmstadt 2009) 98. – Zur Diskussion um die Benennung des Diptychons vgl. Kat. 8.1.7.c.

⁵⁴⁶ Zanker 1990 a.O. (Anm. 157) 8.

⁵⁴⁷ A. Effenberger, Vom Zeichen zum Abbild, in: A. Effenberger - M. Brandt, Byzanz. Die Macht der Bilder. Ausstellungskatalog Hildesheim (Hildesheim 1998) 27.

Der für dieses Erklärungsmodell gewählte, vor allem in der byzantinischen Kunst geläufige Begriff ‚hieratisch‘ soll mit aller Vorsicht für die hier vorgestellten Familienbilder adaptiert werden. Da die für die spätantike Kaiserrepräsentation grundlegenden Eigenschaften auch auf die frühkaiserzeitlichen Familienbilder zutreffen, scheint diese Begriffswahl legitim zu sein. Es handelt sich also um eine, in der Spätantike wiederaufgenommene Präsentationsform, die dem besonderen Charakter des spätantiken Selbstverständnisses entsprach. Auch K. Schade nennt treffend die konstantinische Zeit eine „Phase der ‚traditionalisierenden Innovation‘“⁵⁴⁸, um zu zeigen, dass sich die Bildersprache auf Vorlagen der frühen und mittleren Kaiserzeit stützt, um die eigene Bilderwelt zu entwickeln.

Die repräsentativen Bilder dienen dem Zweck, die Familie als solche zu vergegenwärtigen. Damit unterscheidet sich diese Auffassung vom Familienbild von der modernen Interpretation eines Familienfotos. Dem römischen Auftraggeber kam es nicht in erster Linie darauf an, die gefühlsmäßige Bindung innerhalb der Familie zu zeigen. So sind die Gesten meist nicht als Gefühlsäußerung zu verstehen, sondern als Chiffre für Werte, Rangabstufungen oder bestimmte Vorgänge. Hier stellt sich die Frage, ob der römische Auftraggeber und Rezipient den Ausdruck von Gefühl und Zuneigung, wie dies in modernen Familienbildern zu sehen ist, überhaupt verlangte oder nicht sogar für unschicklich hielt. So ist der Gestus der auf die Schulter des Kindes gelegten Hand nicht etwa als Ausdruck der Liebe zu verstehen, sondern als Geste der Annahme und Präsentation, aber auch der Protektion zu deuten⁵⁴⁹. Er ist auch für den *patronus* bekannt, der seinen Klienten unter seinen Schutz nimmt. Die hier dargestellten Eltern präsentieren also ihre Kinder als Nachkommen und Nachfolger, als nächste Glieder in der dynastischen Folge. Das Recht des Vaters, des *pater familias*, auf Annahme oder Ablehnung des Kindes spielt hier mit hinein. Die Geste des an den Arm oder an die Schulter Fassens ist ebenso Ausdruck der Verfügungsgewalt der Eltern über ihre Kinder. Das Präsentieren der Nachkommenschaft spielte besonders auf den Münzen eine bedeutende Rolle. Nahezu jeder Kaiser ließ so Münzen prägen, die neben seinem Bild auch die designierten Nachfolger zeigten. Auch in anderen Medien wurde die Nachkommenschaft mit ihrem legitimen Vater vorgestellt.

⁵⁴⁸ Schade 2003, 150.

⁵⁴⁹ H. Belting, Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst ²(ND München 1993) 111.

Es soll nicht geleugnet werden, dass auch immer wieder in bildlichen Darstellungen und in Grabinschriften Gefühlsäußerungen vorkommen können, wie zuletzt A. Backe-Dahmen eindrucksvoll dargelegt hat⁵⁵⁰. Auch die literarischen Quellen belegen deutlich die engen familiären Bindungen zwischen Eltern und Kindern. In den hier analysierten Bildern findet dies jedoch nur einen geringen Niederschlag.

Nach der Analyse der besprochenen Familienbilder sind in erster Linie nicht die glücklichen Eltern mit ihren geliebten Kindern dargestellt, sondern die Söhne und Töchter erscheinen in ihrer Rolle als Nachfolger und Garanten des Fortbestandes der Familie.

Auf eindeutige Weise wird der kaiserliche, hervorgehobene Rang der Serena und ihrer Familie (Katalognummer 8.1.7.c) vermittelt. Die Eltern und ihr Sohn Eucherius stehen wie Statuen unter einer aufwändig verzierten Architektur. Diese hieratisch isolierte Position des Stilicho und seiner Familie hebt sie eindeutig von der Sphäre der Reichsbewohner ab. Dies wird auch im Fall der Ariadne auf den beiden Platten des Diptychons, heute im Bargello, Florenz, und im Kunsthistorischen Museum, Wien⁵⁵¹, oder bei Asklepios und Hygieia auf dem Diptychon in Liverpool⁵⁵² noch deutlicher gezeigt. Die Nähe zur göttlichen Sphäre und die Entrückung aus der menschlichen Welt wird seit der Zeit der Severer auch im kleinformatigen Familienbild fassbarer. Die kosmische Bildersprache des Pariser Kameo (Katalognummer 8.1.6.a) verweist ebenso auf die Annäherung an die göttliche Ebene⁵⁵³.

Vor allem die Frontalität als Mittel der *repraesentatio*, aber auch rangstiftende, statuarische und zeremonielle Formulare sowie topische Requisiten werden in vielfältiger Weise eingesetzt, um ein ‚hieratisches Familienbild‘ zu formen. In besonderem Maße ist dies natürlich für die kaiserlichen Familienbilder gültig, fand aber auch teilweise in der privaten Familiendarstellung Anwendung. Hier wird m. E. eher auf die Sachlichkeit der Aussage bezüglich des Wertes ‚Familie‘ mit den unterschiedlichen Bedeutungsebenen hingewiesen als auf numinöse, quasi göttliche Werte, die nur dem Kaiserhaus zustanden. Allerdings kann vielleicht der Gedanke der *aeternitas*, also des Fortbestandes der eigenen Familie, der Sicherung der

⁵⁵⁰ Backe-Dahmen 2006 a.O. (Anm. 33); Backe-Dahmen 2008. a.O. (Anm. 34).

⁵⁵¹ W.F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters ³(Mainz 1976) Taf. 27, Nr. 51 und 52.

⁵⁵² Volbach 1976 a.O. (Anm. 551) Taf. 30, Nr. 57.

⁵⁵³ Vgl. dazu auch: Bergmann a.O. (Anm. 213).

Dynastie, eine inhaltliche Begründung für dieses ‚hieratische Familienbild‘ im Allgemeinen sein.

6.1.3 ‚Hierarchisches Familienbild‘

Über die eher kompositorischen Erklärungsansätze des ‚formalisierten‘ und ‚hieratischen Familienbildes‘ hinaus muss allerdings auch ein stärker inhaltlicher Aspekt betrachtet werden, der sich mit einer hierarchischen Rangabstufung und Staffelung im Bild beschreiben lässt. Entgegen der Äußerung K. Schades zum Adakameo, dass hier keine hierarchische Anordnung der Personen festgestellt werden könne⁵⁵⁴, muss eindeutig festgehalten werden, dass in keinem der untersuchten kaiserlichen Familienbilder, die sicher benennbaren Personen zuzuweisen sind, eine Anordnung willkürlich oder unter Missachtung der Rangabfolge erfolgte.

Innere Werte konnten durch äußere Merkmale vermittelt werden. Eine Rangabstufung nach Alter, Geschlecht und Dienstalder (Seniorität) konnte durch unterschiedliche Mittel (Anordnung im Bild, Insignien und Attribute) dargestellt und verdeutlicht werden. Wie beim kaiserlichen Familienbild, so gilt dies im Analogieschluss sicher auch im privaten Bereich.

Innerhalb der römischen Familie war die Rangabfolge bis in die Spätantike hinein im Grundsätzlichen klar gegliedert, wenn es auch im Laufe der Zeit gewisse Veränderungen gegeben hat⁵⁵⁵. Diese Binnenorganisation der Familie wurde auch in den hier untersuchten Bildern durch unterschiedliche Gliederungsprinzipien verdeutlicht. An erster Stelle ist hier die Anordnung der Familienmitglieder im Bild hervorzuheben. Die Zuweisung der ranghöchsten Person auf die privilegierte Position im Bild folgte normierten Regeln, die so auch in anderen Kontexten wie auf Staatsreliefs oder bei der Darstellung des Totenmahls auf Grabmalereien der Spätantike⁵⁵⁶ festzustellen sind.

⁵⁵⁴ Schade 2003, 123.

⁵⁵⁵ Dazu vgl.: R. Rilinger, Moderne und zeitgenössische Vorstellungen von der Gesellschaftsordnung der römischen Kaiserzeit, in: T. Schmitt - A. Winterling (Hrsg.), Ordo und dignitas. Beiträge zur römischen Verfassungs- und Sozialgeschichte (Stuttgart 2007) 153-179, hier 167: „Obgleich in der Kaiserzeit die verschiedenen Formen der Herrschaft in der Familie abgeschwächt und verändert wurden, die *Manus*-Ehe verfiel, die Härte der Vermögensunfähigkeit der Kinder rechtlich gemildert, der Missbrauch der väterlichen Gewalt vom Kaiser begrenzt wurde, blieb die Struktur einer abgestuften Ausrichtung auf das Familienoberhaupt bis in die Spätantike hinein erhalten. Die hierarchische Ordnung der Familie wurde auch durch das Christentum nicht aufgelöst, wenn auch die Beziehungen zwischen den Ehegatten und der Eltern zu den Kindern zum Teil anders begründet wurden.“

⁵⁵⁶ J. Engemann, Der Ehrenplatz beim antiken Sigmamahls, in: T. Klauser – E. Dassmann – K. Thraede (Hrsg.), Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum. Gedenkschrift für Alfred Stuiber. JbAC Erg. 9 (Münster 1982) 239-250.

Je nach angewendetem Bildtyp erscheinen die Eltern in der hinteren, oberen Bildebene; die Kinder werden als von ihnen abhängige Nachkommen vor ihnen in der vorderen, unteren Bildebene gezeigt. Die gesellschaftlich gewichtigere Position der Eltern wird durch den höheren Standpunkt im Bild deutlich gemacht. Es erfolgt darüber hinaus eine Binnendifferenzierung hinsichtlich der Positionierung von Mann und Frau. Die Frau erscheint in den meisten Bildern am linken Bildrand, also zur Rechten des Mannes. Ob diese, dem Rang entsprechende Platzierung ebenfalls in der vorderen, den Kindern zugewiesenen Bildebene konsequent berücksichtigt wurde, lässt sich nur vermuten, jedoch nicht sicher belegen, da in der überwiegenden Zahl der Beispiele keine Informationen zum Alter der Kinder vorliegen. Am Beispiel des Berliner Tondo ist jedoch eine sehr differenzierte Anordnung im Bild aufzuzeigen, die eine streng hierarchische Gliederung des Bildes verfolgt. Zunächst erfolgt eine Gliederung nach Generationen: die Eltern in der hinteren, oberen Bildhälfte, die Söhne in der unteren, vorderen Reihe. Innerhalb der Generationen erfolgt eine weitere Differenzierung nach gender- und rangspezifischen Kriterien. So ist Septimius Severus seiner Frau übergeordnet. Er überschneidet mit seiner Schulter seine Gattin, er steht also vor ihr. Darüber hinaus ist er auch gegenüber allen anderen Personen im Bild und außerhalb in seiner Rolle als Augustus hervorgehoben. Obwohl auch seine Söhne Augusti sind, ist er ihnen jedoch sowohl als dienstältester Augustus, als auch als Vater übergeordnet und nimmt im Bildfeld den größten Raum ein. Diese strikte Einhaltung der Rangabstufung lässt sich sowohl am Münzbild überprüfen, als auch durch die Verwendung von Insignien belegen.

Eine ähnlich hierarchisch eindeutige Bildanordnung lässt sich auch für die anderen Bildtypen feststellen. Beispielhaft zeigt dies der Typ 8.1.6. Hier steht das Elternpaar den Söhnen antithetisch gegenüber. Der Ehemann und der älteste Sohn belegen die vorderen Plätze und verdecken einen Teil der Körper der ihnen nachgeordneten Familienmitglieder⁵⁵⁷.

Hier tritt aber noch ein weiterer Aspekt deutlich hervor. Es wird nicht nur die Hierarchie innerhalb der Familie deutlich vor Augen geführt, sondern erheblich wichtiger ist die Betonung der Gemeinschaft, der Eintracht innerhalb der Familie.

⁵⁵⁷ Dazu: Sena Chiesa a.O. (Anm. 481) 214: „Come già nelle monete, anche nella glittica il motivo dei capita iugata risponde ad un preciso criterio di prestigio e di autorità politica che determina il modo e l'ordine di disposizione dei regnanti: in primo piano il sovrano legittimo con capo cinto da stephane; in secondo piano la figura femminile, generalmente la consorte, con velo e diadema, a simboleggiare il potere regale legittimato dal matrimonio.“

Concordia als Garantin für das stabile Bestehen der Familie wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Eltern und Kinder durch Blickkontakt in Verbindung zueinander stehen oder aber in einer großen räumlichen Nähe in mehreren Reihen hintereinander erscheinen. Die sehr geschlossen wirkenden Bildkompositionen verstärken diesen Eindruck der inszenierten Eintracht zusätzlich.

Aufgrund der meist eindeutigen Identifizierbarkeit der dargestellten kaiserlichen Personen lässt sich das Anordnungsprinzip ‚rechts‘ und ‚links‘ im Bild gut an den Münzen und Medaillons der römischen Kaiserzeit überprüfen⁵⁵⁸. Bei gestaffelten Büsten mit Blick nach rechts befindet sich der Rangniedrigere (Kaiserin, Caesar oder der jüngere Augustus) meist auf dem hinteren Platz, also zur Linken der Ranghöheren. Auf Münzen und Medaillons der gesamten Kaiserzeit bis zur Epoche der Valentiniane zeigt die größte Gruppe Porträtbüsten, die gegenständig angeordnet sind. Hierbei erscheint der Ranghöhere meist am linken Bildrand⁵⁵⁹.

Frontal angeordnete Doppelbüsten sind nur für Licinius und Licinius Licinianus bekannt⁵⁶⁰. Das Medaillon, 320 n. Chr. in Nicomedia geprägt, zeigt Licinius und seinen Sohn als frontal ausgerichtete Brustbilder mit *paludament* und Nimbus; die Umschrift lautet DDNN LICINIVS PF AVG ET LICINIVS CAESAR. Die Rückseite zeigt den thronenden Jupiter mit Victoria, Zepter und Adler mit der Umschrift IOVI CONSERVATORI LICINIORVM AVG ET CAES. Licinius I. ist am linken Bildrand positioniert, überschneidet seinen neben ihm stehenden, wesentlich kleineren Sohn mit der Schulter. Dieses singuläre und qualitativ äußerst hochwertige Stück wählt die auch von der Kleinkunst bekannte Ikonographie.

Soweit die Legenden die Herrschernamen nennen, sind, nach den Untersuchungen H. Chantraines, diese immer eindeutig den Personen zugewiesen, d.h. die Namen stehen hinter oder über den zugehörigen Personen. Münzbilder mit dreifachen Büsten sind wesentlich seltener, aber reich an Variationen. Chantraines Auflistung berücksichtigt nur die Reichsprägung, lässt aber den interessanten Schluss zu, dass diese Münzbilder zur Zeit des Augustus, zur Zeit des Septimius Severus und zur Zeit der Soldatenkaiser im 3. Jahrhundert geprägt wurden. Er äußert die Vermutung,

⁵⁵⁸ Chantraine 1991 a.O. (Am. 394) 122-146.

⁵⁵⁹ Zu den Büstenformen und ihrer Anordnung siehe v.a. P. Bastien, *Le buste monétaire des empereurs romains*. Numismatique romaine 19, 3 Bde (Wetteren 1992-1994), v.a. Bd.2, 649-676 zu den Anordnungsprinzipien der Büsten auf den Münzen.

⁵⁶⁰ RIC VII (Nicomedia), 605, Nr. 37. Medaillon (4 Aurei), Nicomedia, 320, 21.06 g. Paris, Bib. Nat., Cabinet des médailles, Beistegui 232.

dass diese Beobachtungen auch auf andere Denkmälergattungen zu übertragen seien⁵⁶¹.

Ein weiteres Mittel, um Rangabstufungen erkennbar zu machen, sind rang- und genderspezifische Attribute und Kleidung. Trachtelemente haben regelrecht Zitatcharakter und können somit ebenfalls zur eindeutigen Charakterisierung einer Personengruppe dienen⁵⁶². Die Aussagen, die durch diese Differenzierungsmethode erzielt werden, variieren in Bezug auf die zu charakterisierenden Personen. Universalgültig sind beispielsweise die Attribute, welche die römische Frau als *Matrone*, als Mutter und Ehefrau kennzeichnen. Die republikanische Tracht der römischen *matrona* wird jedoch seit der frühen Kaiserzeit kaum mehr getragen. Trotzdem bleiben Schmuck, verzierte Kleidung und aufwändige Frisuren ein Zeichen der ehrbaren *matrona* und *mater familias*. Der Halsschmuck und die Frisur sind auch in der Kleinkunst und auf den Münzen prägnant genug, um die gesellschaftlich anerkannte Stellung der Frau wiederzugeben.

Auch die Tracht der Männer ist häufig für ihre gesellschaftliche Stellung kennzeichnend. Die *toga*, das „Bürgergewand“⁵⁶³, weist den Träger als freien römischen Bürger aus. Bereits auf den Freigelassenenreliefs wird dieses Mittel verwendet, um die Stellung des frei geborenen Sohnes zu verdeutlichen. Nachdem die *toga* als Alltagsgewand vom *pallium* abgelöst worden war, blieb sie dennoch als Amtstracht der Beamten erhalten. Auf den Goldgläsern werden die Männer als Amtsinhaber jedoch durch das *paludament* mit Fibel auf der Schulter gekennzeichnet. Falls auch die Söhne bereits ein Amt inne hatten oder für ein solches vorgesehen waren, wird dies ebenfalls durch Tracht und gegebenenfalls ein Attribut wie *rotulus* oder *codex* verdeutlicht, so beispielsweise bei Eucherius auf dem Stilicho-Diptychon (Katalognummer 8.1.7.c). Herrschaftsinsignien zur Rangabstufung erscheinen nur auf den kaiserlichen Familienbildern.

Die hierarchische Gliederung der Familienbilder erfolgte also sowohl nach der innerfamiliären Struktur als auch nach öffentlichen Gesichtspunkten, wie kaiserlichem Rang oder der Position von Amtsinhabern. Das Prinzip der hierarchischen Gliederung richtete sich nach der Ordnung der römischen

⁵⁶¹ Chantraine 1991 a.O. (Anm. 394) 130-131.

⁵⁶² M. Leutzsch, Grundbedürfnis und Statussymbol: Kleidung im Neuen Testament, in: A. Köb – P. Riedel (Hrsg.), *Kleidung und Repräsentation in Antike und Mittelalter*. *Mittelalter Studien 7* (München 2005) 9–32, hier 31.

⁵⁶³ Leider ist es durch den Brustbildausschnitt, der häufig auf den kleinformatigen Bildern gewählt wird, selten möglich, mit Sicherheit zu entscheiden, ob eine *toga* oder ein *pallium* dargestellt ist.

Gesellschaft und war so für alle Familiendarstellungen nach Ausweis der hier ausgewerteten Objekte offensichtlich verbindlich.

6.1.4 ‚Programmatisches Familienbild‘

Aus allen vorangegangenen Interpretationsansätzen resultiert ein vierter Weg, die Familienbilder zu deuten. Sowohl im imperialen als auch privaten Bereich sind die Bilder weniger narrativ als vielmehr programmatisch⁵⁶⁴. Durch einen leicht verständlichen Bildtyp wird im Familienbild auf für alle Familien wichtige Tugenden und Inhalte verwiesen. In unterschiedlichen Abstufungen und Gewichtungen bleiben die wesentlichen Konstanten für alle Familien gleich. Der Erhalt der Familie durch die Nachkommenschaft steht im Zentrum der Aussageabsicht. Daraus resultiert der Wille, das Familienprestige, den Besitz und den Einfluss der Familie in Wirtschaft und Gesellschaft zu erhalten. Die kaiserlichen Familien streben nach dem Erhalt der Herrschaft, der nur durch eine sichere Begründung der Dynastie gewährleistet werden kann.

Das Familienbild kann als Bildchiffre für die ‚Familie‘ und den ‚Dynastieerhalt‘ gelten. Die regelrecht emblematische Form des Bildes zeigt die Familie als Garanten für die wichtigen Tugenden der *pietas*, *concordia*, *constantia*, *securitas* und *spes*. Die im Bild erfolgte Präsentation der Nachkommenschaft versinnbildlicht die Zukunft der Familie. Außerdem wird auf die Pflichterfüllung der, in einträchtiger Ehe lebenden Eltern verwiesen, die als ‚ideale Bürger‘ eine Familie mit Kindern gründeten und somit die vornehmliche Pflicht, vor allem der Frauen, erfüllten.

Besonders im Fall der Kaiserfamilien ist die Familie eine unverzichtbare Konstante. Die gesicherte Nachfolge wirkt stabilisierend im Imperium. Vor allem die Söhne, die zur Nachfolge auserkoren sind, werden so früh wie möglich dem Volk, vor allem aber entscheidenden Personen im Heer, aber auch in der Oberschicht, am Hof und in der Verwaltung vorgestellt. Dadurch wird eine Bindung an die Kaiserfamilie versucht, die über den Tod des Kaisers hinaus Bestand haben soll. Stabilität der Herrschaft durch präsumptive Nachfolger sorgt für Ordnung und Ruhe im Imperium, kann aber auch integrativ wirken. Bereits Augustus begann damit, indem er seine Adoptivsöhne Gaius und Lucius als *principes iuventutis* auftreten ließ. Auch die anderen jungen Männer der julisch-claudischen Kaiserfamilie hatten eine große Anhängerschaft. Der

⁵⁶⁴ Siehe dazu: L. Fischer (Hrsg.): Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen. Festschrift für Knut Hickethier (Konstanz 2005).

jüngere Drusus, Sohn des Tiberius, konnte so nach dem Tod des Germanicus zum idealen Thronfolger aufsteigen, da er nicht nur eine noble Filiation als Sohn des Tiberius und (Adoptiv-)Enkel des Augustus aufweisen konnte, sondern selbst bereits Vater der Zwillinge Germanicus und Tiberius Gemellus war, für die eigens Münzen geprägt wurden. In diesem Zusammenhang sind auch die Kameen in Berlin und Paris, die die Mutter Livilla mit ihren Söhnen zeigen, zu nennen. Die Tracht der Livilla mit Attributen der Ceres weist ihr die Tugend der Fruchtbarkeit zu, die ihr diese Pflichterfüllung als Frau und Ehegattin ermöglichte.

Auch die Darstellungen der stillenden Damen⁵⁶⁵ auf den schon erwähnten Münzen für Faustina und Fausta zeigen die Kaiserinnen nicht vorrangig als liebende Mutter, sondern in Gestalt der Personifikation der *pietas* und *fecunditas*. Eine der bekanntesten Darstellungen einer sitzenden Frau, die kleine Kinder auf ihrem Schoß hält, ist die weibliche Personifikation auf dem Relief der *Ara Pacis Augustae*, die bisher als *Ceres*, *Tellus*, *Roma* oder *Pax* gedeutet wurde. Eine nahezu identische Wiedergabe dieses Bildes findet sich auf dem Relief aus Karthago, heute im Louvre, Paris, befindlich⁵⁶⁶. Dieses Bild ist im Zusammenhang mit dem *carmen saeculare* des Horaz zu verstehen, der schreibt: „(...) Göttin, laß uns Kinder erblühen und gib dem Spruch der Väter über den Bund des Weibes froh Gedeihn und über des Kindersegens Ehegesetze(...)“⁵⁶⁷. Der dauerhafte Glückszustand des goldenen Zeitalters beinhaltete auch die allgemeine Fruchtbarkeit der Natur und damit auch der Menschheit, die Augustus durch seine Ehegesetze zu befördern gedachte. Das Bild der sitzenden, mütterlichen Gottheit mit den kleinen, liebevoll gehaltenen Kindern ist als Sinnbild hierfür zu deuten. Ebenso ist in diesem Zusammenhang die Sitzstatue einer weiblichen Gottheit vom Forum in Cumae zu berücksichtigen. Der Oberkörper der Frau ist nackt, das Kind auf ihrem Schoß legt seine Hand an ihre Brust. P. Zanker meint, dass hiermit „das Glück der neuen Zeit in Gestalt eines Fruchtbarkeitsbildes“⁵⁶⁸ dargestellt sei. Das Bild der stillenden Kaiserin kann nur im übertragenen Sinne von Pflichterfüllung, *pietas*, verstanden worden sein, denn römische Frauen der Mittel- und Oberschicht ließen ihre Kinder normalerweise von

⁵⁶⁵ Es muss jedoch mit einiger Vorsicht angemerkt werden, dass die kleine Darstellung keine sichere Deutung als stillende Kaiserin zulässt. Möglicherweise hält sie ihre Kinder nur auf dem Schoß, ohne sie an die Brust zu legen.

⁵⁶⁶ Dazu siehe oben S. 72 f.

⁵⁶⁷ zitiert nach: Zanker 1990 a.O. (Anm. 157) 174.

⁵⁶⁸ Zanker 1990 a.O. (Anm. 157) 309. Von diesem Statuentyp gibt es mehrere Wiederholungen.

Ammen stillen. Die Bilder zeigen also keine reale Mutter-Kind-Interaktion, sondern symbolisieren „die Fortführung der Dynastie durch das Gebären von Nachfolgern“⁵⁶⁹. Die Mitglieder des julisch-claudischen Kaiserhauses traten daher auch in der Realität oft mit ihrer ganzen Familie auf. Ein besonderes Beispiel hierfür stellen Germanicus und Agrippina Maior mit ihren Kindern dar, die mit ihren Eltern in den Städten und Lagern am Rhein anwesend waren⁵⁷⁰. Gerade im militärischen Bereich wurde dieser prospektive Aspekt der Familiendarstellung zu Beginn des Prinzipates genutzt. Glasphalerae als Auszeichnungen für verdiente Soldaten, aber auch der Schwertscheidenbeschlag in Bonn zeigen diese Darstellungen. Neben den großen Prunkkameen des frühen Prinzipates zeigen auch einige kleinere geschnittene Steine die neue Dynastie, die die Stabilität des Reiches garantieren sollte.

Viel eindeutiger feststellbar ist das ‚programmatische Familienbild‘ für die Regierungszeit des Septimius Severus. Eine größere Anzahl von Familienbildern der unterschiedlichen Typen führten den Untertanen die neue Dynastie vor Augen, die sich gegen alle Widersacher durchgesetzt hatte⁵⁷¹. Sie stellten ein ausführliches Darstellungsprogramm vor, das als Fortsetzung der Staatsreliefs und der Münzprägung zu verstehen ist. Es wurde deutlich gemacht, dass häusliches Glück der Kaiserfamilie mit staatlichem Wohlergehen gleichzusetzen war. Die Münzumschriften CONCORDIAE AETERNAE, AETERNIT[as] IMPERII und FELICITAS SAECVLI sollen hier beispielhaft angeführt sein.

Die weitaus größte Anzahl der hier besprochenen Familienbilder ist in erster Linie prospektiv zu verstehen, deutet also auf die Zukunft, die durch die Nachkommenschaft sichergestellt ist; im Gegensatz zu anderen Gattungen sind sie weniger häufig retrospektiv ausgelegt.

Im Falle der Grabdenkmäler ist diese Aussage jedoch einzuschränken, da sich ja meist durch den frühen Tod der Nachkommen die Hoffnungen der Eltern zerschlagen haben. Es ist darüber hinaus festzuhalten, dass meist nicht zu bestimmen ist, ob weitere Nachkommen der Familie überlebt haben und somit für Kontinuität standen. In einigen wenigen Fällen gibt uns die Inschrift darüber Auskunft, dass nicht alle Familienmitglieder verstorben waren. Die Überlebenden wurden dann als Stifter oder

⁵⁶⁹ Backe-Dahmen a.O. (Anm. 33) 32-36; H. Schulze, Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft (Mainz 1998); A. Demandt, Das Privatleben der römischen Kaiser (München 1996) 78.

⁵⁷⁰ Zur Anwesenheit der Familie in Köln vgl.: W. Eck, Agrippina – die 'Stadtgründerin' Kölns. Eine Frau in der frühkaiserzeitlichen Politik ²(Köln 1993); ders, Köln in römischer Zeit. Geschichte einer Stadt im Rahmen des Imperium Romanum (Köln 2004).

⁵⁷¹ zu Septimius Severus siehe: J. Spielvogel, Septimius Severus. Gestalten der Antike (Darmstadt 2006).

vivus bzw. *viva* bezeichnet. Daher bedürfen, wie bereits festgestellt, die Grabdenkmäler einer gesonderten, ausführlichen Untersuchung, um vor allem die Bedeutung des Familienbildes auf den Grabdenkmälern gesichert erfassen zu können.

Als retrospektive Beispiele seien Münzen genannt, die vor allem jene Kaiser für ihre Vorfahren prägen ließen, die der Legitimation dringend bedurften, um sich so auch ihrer eigenen Identität als Angehörige des Herrscherhauses zu vergewissern. So ließen Caligula und Claudius posthum Münzen für ihre weiblichen Vorfahren prägen, die von Augustus abstammten⁵⁷². Auch die Gemma Claudia in Wien zeigt die Eltern des Claudius und somit seine Abstammung vom Kaiserhaus. Auch Vitellius ließ nicht nur Münzen für seine Kinder, sondern auch solche für seinen Vater, den ehemaligen Konsul, prägen. Besondere Bedeutung gewannen diese retrospektiven Bilder für die Adoptivkaiser, die nach dem Verständnis der neuen Nachfolgeregelung nur auf den Adoptivvater und Vorgänger im Amt verweisen konnten, um ihre Legitimation zu belegen. Trajan ließ 112 n. Chr. Aurei prägen, die auf dem Revers seine vergöttlichten Väter, den Adoptivvater Nerva sowie seinen leiblichen Vater Trajan Senior unter der Umschrift DIVI NERVA ET TRAIANVS PAT zeigen⁵⁷³. Sein Nachfolger und Adoptivsohn Hadrian ließ 134/138 n. Chr. Aurei prägen, die auf dem Revers die antithetischen Büsten seiner vergöttlichten Adoptiveltern, der DIVIS PARENTIBVS, Trajan und Plotina zeigen, deren Divinisierung durch Sterne versinnbildlicht wurde⁵⁷⁴.

Prospektive Münzbilder werden bereits wieder für Marc Aurel geprägt, der die Tochter des Antoninus Pius, Faustina Minor, heiratete⁵⁷⁵. Marc Aurel und Lucius Verus ließen dann für ihre Gattinnen zur Geburt der Kinder Münzen in Umlauf bringen, die ihre *fecunditas* und *pietas* rühmten.

Konstantin verwendete retrospektive und prospektive Darstellungen gleichermaßen in ausgefeilter Form. Die Münzen für die Damen der konstantinischen Kaiserfamilie zeigen dies deutlich. So wurde nicht nur für die Gattin und Mutter der Nachfolger, für Fausta, eine ganze Serie von Münzen mit den Bildern der *spes* und *pietas* geprägt, auch die Mutter des Kaisers, Helena, erscheint als *securitas*. Der weiter unten noch zu behandelnde Ada-Kameo in Trier zeigt drei Generationen der Kaiserfamilie, die Großmutter Helena, die Eltern Konstantin und Fausta und die Söhne Crispus und

⁵⁷² Trillmich 1978 a.O. (Anm. 43).

⁵⁷³ RIC II, 297, Nr. 726-727.

⁵⁷⁴ RIC II, 367, Nr. 232A und B; RIC II, 384, Nr. 387.

⁵⁷⁵ RIC III, 82, Nr. 441.

Konstantin II. Auch die Inschriften für Helena heben ihre Funktion im System des Konstantin als Stammutter deutlich hervor⁵⁷⁶. So wie der Panegyrikus bereits die noble Herkunft Konstantins von Vaterseite rühmt, wird nun auch seine Mutter als *femina nobilissima* und als *Augusta* und *genetrix* vorgestellt: „Unter allen Kollegen Deiner maiestas besitzt Du, o Constantin, sage ich, den besonderen Vorrang, dass Du zum imperator geboren bist und die nobilitas Deiner Abstammung so hoch ist, dass das Kaisertum Deiner Würde nichts zugefügt hat und auch Fortuna Deinem numen nichts schenken kann, was nicht ohnehin schon Dir gehört, dies sei ohne Schmeichelei und Parteinahme gesagt.“⁵⁷⁷

Das Familienbild kann also auf unterschiedliche Art Aussagen zur Legitimation des Kaisers machen: Seine Herkunft rechtfertigt seine Macht, seine Nachkommen sichern seine Macht!

Ähnliches gilt auch für die privaten Familienbilder. Die republikanischen aristokratischen Familien legten großen Wert auf die retrospektive Darstellung der Familiengeschichte. Die Atrien der Häuser waren regelrecht Museen der Familiengeschichte, die das Ansehen und die Stellung der Familie bewahrten und vermittelten, „a visible link to the family’s past“⁵⁷⁸. Die Familienbilder der Freigelassenen konnten hingegen nur mit den Kindern aufwarten und sind somit prospektiv in dem Sinne, dass mit dem in der *toga* dargestellten Sohn die neue gesellschaftliche Stellung der Familie präsentiert wird.

Der in severischer Zeit feststellbare zahlenmäßige Anstieg der Familienbilder in der Kleinkunst auch im privaten Bereich weist in die Richtung einer stärker werdenden privaten Selbstdarstellung, die sich auch in anderen Bereichen abzeichnet. So ist bereits für die Ehepaarbilder seit dem 2. Jahrhundert festgestellt worden, dass hier Wert auf die eheliche Liebe und Zuneigung gelegt wird, selbst wenn, wie bereits dargelegt, auf den Darstellungen gefühlsmäßige Äußerungen nicht verbildlicht werden. Die Ehe war nun nicht mehr nur das Zweckbündnis, sondern zeugte von liebevoller Verbundenheit⁵⁷⁹. Die hier vorgestellten Familienbilder sind in der Regel sehr nüchtern, die vor allem auf den Goldgläsern und Ringen hinzugefügten

⁵⁷⁶ H. Heinen, Konstantins Mutter Helena. Geschichte und Bedeutung, Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 60, 2008, 9-29.

⁵⁷⁷ Paneg. 6 (7) 2, 5, zitiert nach R.-Alföldi 1999 a.O. (Anm. 151) 62.

⁵⁷⁸ S. Hales, The Roman House and Social Identity (Cambridge 2003) 46.

⁵⁷⁹ Schade 2003, 120-122; A. Alexandridis, Individualisierung, Homogenisierung und Angst vor Vergänglichkeit. Weibliche Grab- und Ehrenstatuen der späten Republik und der Kaiserzeit, in: N. Sojc (Hrsg.), Neue Fragen, neue Antworten. Antike Kunst als Thema der Gender Studies (Berlin 2005) 111-124.

Segenswünsche könnten sie jedoch auch zu einer Abbreviation familiärer, emotionaler Bindungen erweitern.

Diese Feststellungen treffen wohl hauptsächlich für die privaten Familienbilder zu, die trotzdem hierarchisch nach sozialen Normen strukturiert bleiben. Die kaiserlichen Bilder inszenieren in erster Linie die Dynastie zum Zwecke der Legitimation. Das ‚programmatische Familienbild‘ bedient sich also einer Vielfalt an Möglichkeiten, um die Bildbotschaft zu vermitteln.

6.2 Verwendungszweck, Urheber und Rezipienten

Zur korrekten Einordnung der Bildbedeutung sind die Fragen nach Verwendungszweck, damit einhergehend Material und Objektgattung, sowie Fragen zu Urhebern und Rezipienten der Bilder wichtig⁵⁸⁰. Die Bedeutung des dargestellten Themas kann nämlich je nach Verwendungszweck, Urheber und Rezipient stark variieren. Daher soll der Bereich der Lebenden von dem der Toten in dieser Untersuchung getrennt werden.

Zunächst stellt sich die Frage, inwieweit die Bildüberlieferung von dem verwendeten Material, der Objektgattung, dem Anbringungsort, also dem Verwendungszweck beeinflusst ist. Hierbei sei noch ein kurzer Seitenblick auf die Grabdenkmäler gewährt. Selbst die sehr knappe und unvollständige Materialzusammenstellung in dieser Arbeit zeigt die relativ große Zahl der Grabdenkmäler, die das Motiv ‚Kernfamilie‘ in den unterschiedlichen Typen zeigen. Wahrscheinlich liegt diese Verteilung nicht nur in inhaltlichen Aspekten begründet, sondern auch darin, dass sich steinerne, große Denkmäler besser erhalten und leichter auffindbar sind als die meist kleinen Objekte primär nicht-sepulkralen Ursprungs.

Auch wenn wohl die meisten hier untersuchten Objekte der Kleinkunst aus Grabzusammenhängen stammen, ist jedoch festzuhalten, dass sie nicht für diesen Kontext geschaffen wurden und sich dadurch bereits deutlich von den Grabdenkmälern in ihrer Bedeutungsebene unterscheiden. Die größte Gruppe der Bilder der ‚Kernfamilie‘, solche auf den Goldgläsern, wurden vor allem als Gefäßböden in Trinkgefäßen aus Glas angebracht. Darauf verweist eindeutig der oftmals erhaltene Standring sowie Reste der abgeschlagenen Gefäßwandung. Diese kostbaren Trinkgefäße sind vorstellbar als Geschenke zu besonderen Anlässen, da

⁵⁸⁰Vgl. dazu J. Engemann, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke (Darmstadt 1997) v.a. 53.

die Bilder oftmals von Segens- und Glückwünschen umgeben sind. In den meisten Fällen, in denen Namen genannt sind, können sich diese auf die dargestellten Personen beziehen. Den Familien wird ein langes, glückliches Leben gewünscht. Da man sich dies in der Regel auch in Rom nicht selbst wünschte, ist eine Interpretation als Geschenk für die Goldglasböden wahrscheinlich. Sie werden ursprünglich wohl in den Häusern ausgestellt worden sein, bevor sie in einer Sekundärnutzung in den häufigsten Fällen in Gräbern angebracht oder beigegeben wurden⁵⁸¹. Die Nutzung der Goldglasmedaillons ohne Gefäßwandung lässt sich nur wesentlich hypothetischer erschließen, zumal keines der Objekte in einem antiken Primärkontext überliefert ist. Ob diese kostbaren, fein gearbeiteten Bilder Porträts waren, die den Wohnräumen angebracht waren, vielleicht sogar im Kontext der Stemmata oder ebenso Geschenke in einer anderen Form waren, lässt sich nicht erschließen. Sicher ist jedoch folgende Feststellung, dass die hier vorgestellten Goldgläser und Goldglasböden erst im 3. Jahrhundert angefertigt wurden und einen Höhepunkt im 4. Jahrhundert erzielten. Die runde Form der Gefäßböden bedingt logischerweise auch das Bildformat als Medaillon, als Kreiskomposition.

Die Siegelringe und Gemmen werfen andere Fragen auf. Auch wenn sie wohl in größerer Zahl auch das Bild der 'Kernfamilie' zeigten, ist zu berücksichtigen, dass sie durch ihre Nutzung als Siegel im Laufe ihrer Nutzungsdauer wohl eine große Anzahl von Abdrücken erzeugten, die das Bild der Familie vervielfältigten und damit einer größeren Zahl an Rezipienten zugänglich machten. Dies lag wohl auch im Sinne des Besitzers des Ringes. Bei den Ringen mit Ehepaardarstellung wird vermutet, dass sie als Eheringe dienten. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass mit diesen Ringen tatsächlich auch gesiegelt wurde. Zu welchem Anlass die Ringe mit Familienbild geschaffen wurden, ist weniger klar zu sagen. Geschah dies zur Geburt des Kindes oder anlässlich wichtiger Tage im Leben der Familie oder des Kindes? Wer trug den Ring? Ein Elternteil oder der Nachkomme? Durch seine Funktion als Siegelring war der Abdruck des Bildes jedoch für eine größere Öffentlichkeit bestimmt. In seltenen Fällen sind uns solche Abdrücke überliefert, man denke an das Bild Konstantins mit seinen Söhnen. Auch die Gussform aus Dura-Europos (Kat. 8.1.3 a) ist diesem Bereich zuzuordnen, da mithilfe dieser Gipsform sicher nicht nur ein Medaillon hergestellt wurde. Auch die Bleiplomben sind durch eine Negativform hergestellt worden, die es erlaubte, ein einziges Bild beliebig oft zu reproduzieren und in Umlauf

⁵⁸¹Zu den römischen Festtagsgeschenken siehe M. Langner, Geschenke zum Fest. Terrakottastatuetten im römischen Wohnhaus, in: AW 6, 2013, 55-64.

zu bringen. Auch die Glasphalerae zeigen an, dass ein und das selbe Bild in größerer Zahl in Umlauf gebracht wurde. Letztendlich ist dies das gleiche Prinzip, mit dem Motive auf Münzen einem großen Publikum präsentiert wurden. Durch die Reproduktion eines Bildes durch Abdruck oder Abguss wurde das Motiv des ursprünglichen Bildträgers einer nicht mehr personell und namentlich fassbaren Menschenmenge zugänglich gemacht. Wirklich relevant war dies jedoch nur für Mitglieder des Kaiserhauses, die aufgrund ikonographischer Besonderheiten sowie Beischriften identifizierbar waren. Die Abdrücke privater Siegelringe werden wohl nur von den direkten Empfängern, die den Urheber kannten, zu entschlüsseln gewesen sein. Alle anderen Betrachter werden jedoch wohl das Motiv 'Kernfamilie' entschlüsseln können und möglicherweise auf einer allgemeinen, topischen Ebene die Bedeutung der Bilder erfasst haben.

Darstellungen des Motivs auf kostbaren Materialien sind sehr selten. Zu nennen ist hier das Elfenbeindiptychon in Monza. In diesem Fall ist jedoch auf die Sonderstellung der Familie des Stilicho zu verweisen, der inhaltliche Gründe hatte, diese Art von Objektträger mit dem Motiv der Kernfamilie zu wählen. Für ihn spielten sowohl die Bedeutung der Objektgattung „Elfenbeindiptychon“ sowie die Bedeutung des Motivs 'Kernfamilie' eine herausragende Rolle. Die Kombination beider Elemente spitzte seine legitimatorischen Absichten zu und fokussierten sie auf einen klar umgrenzten Empfängerbereich.

Edelmetallobjekte mit Darstellungen der 'Kernfamilie' wie die Silberschale des Ardaburus Aspar oder das Theodosiusmissorium haben sich nicht erhalten. Dies kann jedoch daran liegen, dass zahlreiche Silber- und Goldobjekte bereits in der Antike wegen ihres Materialwertes eingeschmolzen wurden.

Weitere kostbare Objekte sind die Kameen, die die Kaiserliche Familie zeigten. Auch hier ist ein kleiner Rezipientenkreis im Umkreis des Kaiserhofes anzunehmen, diese Objekte erreichen keine große Öffentlichkeit. Es ist jedoch festzustellen, dass die Kameen ähnliche Bildtypen verwendeten wie die Münzen, nämlich *capita iugata* und *capita opposita* – Typen. Eine Ausnahme stellt der auch in inhaltlicher Hinsicht singuläre Ada-Kameo dar, der die Personen en face zeigt. Hierin liegen auch große Ähnlichkeiten zu den Siegelringen und Gemmen. Möglicherweise sind Gründe hierfür in der Ähnlichkeit der Herstellungsprozesse und des Materials zu suchen. Auch scheinen gerade im kaiserlichen Bereich die lange tradierten Typen der *capita iugata* und *capita opposita* - Varianten Teil des allgemeinverständlichen Ikonographie

geworden zu sein, die wichtige, vom kaiserlichen Umfeld intendierte Bedeutungen transportierten. Diese Typen konnten von Privatpersonen adaptiert werden.

Inwieweit lässt sich ein Zusammenhang zwischen Verwendungszweck, Bildthema und Bildtyp erkennen? Generalisieren lässt sich die Verwendung der Bildtypen nicht. Auch im kaiserlichen Bereich sind en face - Darstellungen in den hier vorgestellten Typen bekannt, auch wenn sie auf Münzen und geschnittenen Steinen sehr selten sind.

Ob es zu dem Berliner Tondo weitere Parallelen gab, lassen die von H. Heinen vorgestellten Papyri vermuten, jedoch nicht belegen⁵⁸². Die prekäre Überlieferungssituation von Holzobjekten außerhalb des Wüstensands macht es darüber hinaus unmöglich zu beurteilen, ob solche wohl verhältnismäßig günstig zu erwerbende Bilder der Kaiserfamilie außerhalb Ägyptens existierten oder sogar auch für Privatfamilien angefertigt wurden.

Es fällt jedoch auf, dass bislang keine Familienbilder auf Tonobjekten jeglicher Art bekannt sind. Damit lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die meisten Familienbilder aus Materialien mit einem relative Materialwert und mit einiger Kunstfertigkeit hergestellt wurden, soweit die Überlieferungslage eine Beurteilung zulässt.

Daraus lässt sich auch einiges schließen aus der Art der Überlieferung, soweit diese bekannt ist. Vor allem die Goldglasböden wurden in einem Sekundärkontext zur Ausstattung von Gräbern verwendet. Leider ist in diesem Fall jedoch nichts bekannt über die Verbindung des Objekts mit der bestatteten oder bestattenden Person. Daher ist es schwerlich möglich, Aussageabsichten zu erschließen. Daher beschränkt sich diese Arbeit auf die Aussageabsicht des Primärkontextes, soweit dieser erschlossen werden kann.

Die feiner gearbeiteten Goldglasmedaillons sowie zahlreiche Gemmen und Kameen sowie die Elfenbeintafeln in Monza wurden ob ihres Material- und Kunstwertes tradiert. Über den Primärkontext lassen sich nur Vermutungen anstellen, die jedoch oftmals große Wahrscheinlichkeit haben.

Dabei zahlreichen Objekten ein Fundkontext fehlt, lässt sich nur mittels Analogieschlüssen und allgemein Bekanntem zum Verwendung dieser Objektgruppen eine Aussage treffen. Objekte können jedoch auch bereits in der Antike als Verlust oder Abfall aus ihre Kontext ausgeschieden sein. Daher ist es

⁵⁸²Vgl. dazu Heinen a.O. (Anm. 269).

leider selten möglich, die Bilder der 'Kernfamilie' aus einer Art Innenperspektive zu beurteilen, da uns diese Umstände oftmals fehlen. Gesellschaftliche und historische Kontexte sowie die Erschließung des Sozialraums, in dem die Objekte geschaffen und eingesetzt wurden, helfen jedoch weiter. Gerade die Familienbilder im kaiserlichen Umfeld lassen sich so recht gut einordnen. Münzbilder mit familiärer Thematik sind grundsätzlich für eine große Öffentlichkeit bestimmt, wobei Edelmetallprägungen vor allem von den höheren sozialen Schichten rezipiert wurden. Die großen Kameen sowie die Elfenbeintafeln sind wohl als Geschenke im Umfeld des Kaisers bzw. der kaiserlichen Familie zu werten, die oftmals eine hochelaborierte Bildsprache verwenden, die vor allem von denjenigen entziffert werden konnte, die mit dem Kaiserhof und den vielfältigen Beziehungen und Verhältnissen am Hof vertraut waren. Dargestellt wurde das hier untersuchte Motiv der 'Kernfamilie' im kaiserlichen Kontext in legitimatorisch prekärer Lage. Die Begründung einer neuen Dynastie durch legitime Ehefrau und Nachkommen konnte sich ein neuer Kaiser den einflussreichen Personen, aber auch den Soldaten und der Bevölkerung als Garant der Stabilität empfehlen. Schon Augustus hat diese Bildsprache eingesetzt, wenn auch noch nicht das hier vorgestellte Hauptmotiv 'Kernfamilie' in seiner vollständigen Version. Während seiner kurzen Amtszeit versuchte Vitellius Ähnliches in der Münzprägung. Dass gerade Marcus Aurelius seine Gattin und seine Kinderschar vor allem in der Münzprägung in Szene setzt, überrascht nicht weiter, da er niemals jemand anderen zur Nachfolge in Erwägung zog als einen leiblichen Sohn. Damit setzte er sich deutlich von dem Adoptivsystem ab. Die Münzprägung eignete sich dazu natürlich besonders, da sie eine weite Verbreitung des Themas in der Bevölkerung sicherstellte und mit einem leicht verständlichen Bild der Mutterschaft und Nachfolgeregelung aufwarten konnte.

Bei Einzelobjekten lassen sich differenziertere Überlegungen anstellen.

Der Berliner Tondo soll ein Bild gewesen sein, das eventuell in einer Amtsstube in Ägypten hing. Es ist sehr problematisch, hierzu eine Aussage zu treffen, da das Stück singulär ist und wir keine Informationen über den Primärkontext haben. Hypothetisch lässt sich jedoch Folgendes sagen: Zwar berichten uns die Schriftquellen von der weiten Verbreitung von Kaiserbildnissen im öffentlichen und privaten Raum, aber es mangelt bislang an einer Parallelüberlieferung für ein gemaltes Bild der kaiserlichen 'Kernfamilie'. Der Berliner Tondo besitzt einen geringen Materialwert und ist auch unter ästhetischen Gesichtspunkten nicht von

herausragender Bedeutung. Auch die Übermalung des Geta - Kopfes mit Tierexkrementen scheint m.E. bei Aufhängung in einem Wohnraum unwahrscheinlich, wobei jedoch nicht als gesichert gelten kann, dass der Tondo nach erfolgter Übermalung weiterhin ausgestellt blieb. Diese Punkte können jedoch eher dafür sprechen, dass das Bild in einer Amtsstube oder einem anderen öffentlichen Ort ausgestellt war, wobei hierzu leider auch keine belastbaren Quellen vorliegen. Die runde Form der Holztafel könnte vielleicht die Form der *imago clipeata* aufgreifen, eine sonst auch im öffentlichen Raum verbreitete Form für Ehrenbildnisse. Die Adressate wären also alle Besucher einer öffentlichen Amtsstube, die bekannte Porträttypen und Herrschaftsinsignien in dem Motiv 'Kernfamilie' gefasst gesehen hätten und leicht hätten entschlüsseln können. Die beschriebenen Unschärfen der Ikonographie finden gerade in Ägypten in der Münzprägung Parallelen.

Ein weiteres interessantes singuläres Stück ist das Stilicho-Diptychon. Hier versucht ein zwar mächtiger, aber doch außenstehender Amtsträger, über seine Familie seine Zugehörigkeit zur Herrscherfamilie zu zeigen und seinen Machtanspruch zu untermauern. Dabei verbirgt er nicht seine germanische Herkunft, ohne die er wohl nicht die militärische und damit in der Folge auch politische Führerschaft erreicht hätte, die ihn zum Vormund der Theodosius-Söhne machte. Auch die Ehe mit der Kaisernichte Serena wäre sonst wohl nicht möglich gewesen. Seine „Andersartigkeit“, so wenig außergewöhnlich sie in der Spätantike in den militärischen Führungsreihen bereits war, separierte ihn jedoch von der traditionellen Oberschicht. Daher war es wohl nötig, über die hochrangige Ehefrau sowie den gemeinsamen Sohn sich diesem Personenkreis mit einem in diesen Kreisen üblichen Geschenk zu empfehlen und diese auch von Kaisern erprobte Bildsprache zu nutzen. Ein singuläres Motiv zwar im Rahmen der Elfenbeindiptychen, aber die eingesetzten Einzelmotive wie z.B. die Darstellung der Serena als *spes* und das Stehen auf Sockeln unter Baldachinen sind weithin bekannt gewesen.

Die Intention der Urheber sowie die Rezeption der Betrachter zu erschließen, ist in den meisten Fällen hypothetisch, da die Identität dieser Personenkreise kaum sicher zu ermitteln ist. Am ehesten gelingt dies noch bei den Kaiserlichen Bildern, selbst da ist jedoch Vorsicht angeraten, da sehr wohl auch Geschenke für den Kaiser mit dem Bild seiner Familie denkbar sind oder Bilder nur nach sehr allgemeinen Vorgaben der Kaiserlichen Zentrale geschaffen werden konnten. Objekte von hohem Materialwert

und komplizierter Bildsprache sind sicherlich nur in den oberen gesellschaftlichen Rängen denkbar, einige Objekte lassen sich dem Militär zuweisen. Münzen sind prinzipiell für alle Bewohner rezipierbar, Edelmetallprägungen wurden in der Praxis jedoch auch wieder nur von wenigen Personen in Händen gehalten. Schwieriger stellt sich die Situation im Privatbereich dar. Selbst wenn uns die Personen namentlich bekannt sind, fehlt jegliche weitere Information zu ihren Lebensumständen. Es scheinen jedoch nicht vorrangig Personen der höchsten gesellschaftlichen Ränge gewesen zu sein, vieles spricht eher für eine begüterte Mittelschicht. Der Rezipientenkreis scheint aber auch hier nicht sehr groß gewesen zu sein. Trinkgefäße und ihr Dekor sind für wenige Personen sichtbar, ebenso Schmuckstücke wie der Gagatanhänger und auch die Ringe. Selbst wenn diese Bilder durch die Siegelabdrücke weiter verbreitet wurde, so muss doch festgehalten werden, dass die Bilder sehr klein waren und wohl nur von dem Empfängern die die Korrektheit des gesiegelten Objekts überprüfen wollten, genauer betrachtet wurden. Auch hierin besteht also ein Unterschied zu den Grabdenkmälern, die sich an eine größere Öffentlichkeit wendeten. Daher wäre es interessant, genauer zu untersuchen, wer die Urheber der Grabdenkmäler waren und inwieweit sie sich von der Gruppe der Urheber der nicht-sepulkralen Bilder der 'Kernfamilie' unterschieden.

6.3 Topos oder individuelles Bild?

Die hochnormierte, selten individualisierte Form der Bildtypen, die Anwendung allgemein verständlicher Einzelmotive zur Ins-Bildsetzung des Hauptmotivs 'Kernfamilie', die programmatischen Deutungsmöglichkeiten sowie die Heterogenität der Verwendungszwecke, Urheber und Rezipientenkreise werfen die Frage auf, ob das Bild der 'Kernfamilie', wie es hier vorgestellt wurde, nicht auch topisch verwendet wurde. Ist es denkbar, dass das Bild der 'Kernfamilie' nur für die damit verbundenen Werte steht und der Urheber bzw. Auftraggeber des Bildes diese Familie selbst gar nicht hatte? Kann das hier vorgestellte Motiv als ein formales Mittel gelten, um ein „überzeitliches Bild“ darzustellen, also nicht ein zeitlich bestimmtes Bild einer realen Familiensituation, sondern einen „Zustand“, der bestimmte Werte und Tugenden repräsentiert?

Topoi spielten zur Systematisierung und Argumentationsfindung bereits seit Aristoteles und Cicero⁵⁸³ eine wichtige Rolle in der Rhetorik. Quintilian griff die Topik in seinem Werk über die Redekunst ebenfalls auf. Die Topoi oder, wie sie auch genannt werden, *loci* gehören zum ersten Produktionsstadium einer Rede, der *inventio*. Diese Phase beinhaltet das Finden und Erfinden des Stoffes. Die Topik erleichtert hierbei die Auswahl der aussagekräftigsten Argumente. Grundsätzlich werden zwei Gruppen von Argumenten beschrieben:

1. natürliche Argumente, also *probationes inartificiales*, die sich auf vorgegebene Tatsachen wie Verträge, Urkunden etc. beziehen; die Argumente folgen aus der Sache selbst.
2. kunstgemäße Argumente, also *probationes artificiales*. Diese müssen mithilfe der *ars* gefunden und aus Tatsachen entwickelt werden, wobei die *loci/topoi* hilfreich sind.

Der Topos ist also ein Aufrufeschematismus, der in der *inventio* einer Rede anzusiedeln ist. Daneben dient die Topik aber auch als Wissensfundus und Registratur des Wissens. Die Funktion der geordneten Systematisierung eines Problems durch die Topik gerät jedoch bald gegenüber der Funktion des Sammelns als abrufbarer, formelhafter Gemeinplatz in den Hintergrund.

Trotzdem scheint es sinnvoll zu sein, hier den Begriff ‚Topos‘ nicht auf die Funktion eines stereotypen Klischees zu reduzieren. Die Begriffe ‚Klischee‘ und ‚Stereotyp‘ stehen eher für statische, stabile Bilder, die keiner Variabilität unterliegen. Gerade da die Auffassung von ‚Familie‘ offensichtlich einem Wandel unterzogen war, zeigt hier der Topos kein konstantes, statisches Bild, sondern es wird auf eine Veränderung verwiesen. Es werden also zum einen die allgemeingültigen, wieder erkennbaren Meinungsnormen gezeigt, die in unterschiedlichen Diskursen und Medien auftreten können, zum anderen ist jedoch auch der inhaltliche Zusammenhang, in dem die Topoi erst relevant werden, von Bedeutung, da hier erst die Aktualisierung und Variation tradierter Vorstellungsmuster möglich wird.

Topoi, die immer im Kontext einer Überzeugungsabsicht stehen, sind dann zielführend, wenn das, was dem Betrachter näher gebracht werden soll, an bekanntes und akzeptiertes Wissen angebunden wird. „Die argumentative Stärke der

⁵⁸³ Siehe hier v.a. Cicero, De oratore.

Topik beruht darauf, dass sie Wissen sammelt, ordnet und schließlich für neue Meinungsnormen verfügbar hält.“⁵⁸⁴.

Die vier Hauptdimensionen der Topik⁵⁸⁵ verweisen bereits auf diese ambivalente Funktion der Topoi.

1. Habitualität: meint die kollektiv-habituelle Vorprägung, d.h. einen bestimmten Deutungsstandard. Die Gesellschaft gilt als Kulturgemeinschaft, die über einen verinnerlichten Besitz an Gedankenmustern verfügt und auf die Nennung eines Topos kalkulierbar reagiert.
2. Potentialität: meint die polyvalente Interpretierbarkeit; der Topos lockert durch neue Kontextualisierung erstarrte Vorstellungen, eine Reinterpretation der Sache wird angeregt.
3. Intentionalität: meint die in der Situation effektive Argumentationskraft, die beabsichtigte argumentative Wirkkraft der Aussage; sie ist auf die Wirkungsfunktion ausgerichtet, abzielend auf die Zustimmung des Adressaten.
4. Symbolizität: meint die vielfältige Verweisleistung des Topos, seine Fähigkeit, mit einem knappen Bild oder einer gut memorierbaren, kurzen Merkformel beim Rezipienten eine Fülle von Bedeutungen und eine Thematik in ihrer ganzen gedanklichen Komplexität aufzurufen.

Bei der Topik geht es also um die Konsensfindung; dafür werden herrschende Codes befragt und verwendet⁵⁸⁶. Sie erlaubt Rückschlüsse auf die Meinungsbildung der Gesellschaft. Topoi treten oftmals gerade da auf, wo unterschiedliche Deutungen einer Sache vorliegen. „Topoi vermitteln zwischen dem kollektiven Wissenserbe und seinen individuellen und aktuellen Realisierungen. Ihre eigentliche Leistung entfaltet die Topik daher weniger als Wissensverwalter denn als Generator für neues Wissen.“⁵⁸⁷. Es können also durchaus aus bereits bekannten und akzeptierten Topoi neue Topoi geschaffen werden, die in das kollektive Wissen Einzug halten. Eine Variation und Modifikation von Topoi ist also durchaus möglich. Das Wiederholen

⁵⁸⁴ D. Elm – T. Fitzon – K. Liess – S. Linden (Hrsg.), *Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie* (Berlin 2009) 4.

⁵⁸⁵ Lothar Bornscheuer, Artikel Topik in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* Bd. 4 ²(Berlin 1984) 454-475.

⁵⁸⁶ Siehe dazu: J. Knappe, Die zwei texttheoretischen Betrachtungsweisen der Topik und ihre methodologischen Implikaturen, in: Th. Schirren – G. Ueding (Hrsg.), *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium* (Tübingen 2000) 747-766.

⁵⁸⁷ Elm – Fitzon – Liess – Linden a.O. (Anm. 584) 11.

von Topoi muss nicht zwangsläufig in Form einer bloßen Kopie erfolgen. Gerade die Varianz der Topoi zeigt die Weiterentwicklung von Meinungen und Auffassungen in der Gesellschaft.

Die hier beschriebenen vier Hauptdimensionen der Topik sollen am Bild der ‚Kernfamilie‘ überprüft werden, um zu entscheiden, ob hier möglicherweise ein ‚Kernfamilientopos‘ vorliegen könnte. Die Untersuchung der literarischen und juristischen Quellen zeigte deutlich, dass es keine allgemeinverbindliche Auffassung von ‚Familie‘ gibt. Bereits der Umstand, dass für das Konzept der ‚Kernfamilie‘ in der lateinischen Sprache kein präziser Begriff existiert, verdeutlicht dieses Problem. Die sehr heterogene Ausprägung der gesellschaftlichen Ordnungseinheit der Familie führte dazu, dass das Thema ‚Familie‘ vielfältig dargestellt werden musste. ‚Untereinheiten‘ des Familienverbandes wurden Thema der Bildschöpfung. An erster Stelle ist hier die Darstellung des Ehepaares zu nennen, dessen Bild bereits am Hof der hellenistischen Königshäuser eine besondere Ausprägung fand. Ein weiterer Themenbereich, der besonders in der römischen Kaiserzeit von großer Bedeutung war, ist die Darstellung des Vaters mit seinen Söhnen respektive Nachfolgern. Auch die Mutter konnte mit ihren Kindern dargestellt werden, wobei dieses Bild weitaus seltener Anwendung fand als die Darstellung des Vaters mit der Nachkommenschaft. Diese Bilder zeigen jedoch nur Teilbereiche der Familie, sie benennen Tugenden und Werte, die zwar von herausragender Bedeutung für das Familienverständnis der römischen Gesellschaft sind, doch keines dieser Bilder ist ein Bild der Einheit ‚Familie‘ und damit auch kein echtes Familienbild in dem hier definierten Sinn. So wie die Bilder der Ehepaare als Darstellung der *concordia*, die des Vaters mit der Nachkommenschaft als Bild der *aeternitas* und *felicitas* sowie die der Mutter mit den Kindern als *pietas*, *spes* und *fecunditas* verstanden werden konnten, so bildet das Bild der gesamten Kernfamilie eine Synthese aus den Einzelmotiven.

Diese Einzelmotive wurden regelrecht topisch eingesetzt, sowohl in literarischen als auch archäologischen Quellen, um die Tugenden und Pflichterfüllung innerhalb der Familie zu veranschaulichen. Die Topoi, also die generalisierten Vorstellungsbilder, die als habituelle Verstehens- und Denkmuster das soziale und kulturelle Wissen von familienrelevanten Verhaltensweisen und Beziehungen erschließen, sagen in ihrer Verwendung jedoch trotz des topischen Verweischarakters etwas über das Verständnis und die Bewertung der Familie in einer bestimmten Zeit aus⁵⁸⁸.

⁵⁸⁸ Zur Verwendung und Rolle der Topoi siehe z.B. Elm – Fitzon – Liess – Linden (Hrsg.) a.O. (Anm. 584) mit älterer Literatur zum Thema Topik.

Es ist festzustellen, dass topisch gebrauchte Bilder aus anderen Topoi zusammengesetzt werden können, aber auch ohne weiteres refragmentierbar sind. Als Beispiel für die topisch verwendeten Tugenden der weiblichen Mitglieder einer Familie soll der Danksagungspassus aus dem *S C de Pisone Patre* an die Familie des Kaisers Tiberius aus dem Jahr 20 n. Chr. herangezogen werden. Die Frauen werden hier entsprechend ihrer besonders vorbildhaft, quasi modellhaft erfüllten Pflichten und verwandtschaftlichen Bindungen gerühmt:

„Auch an den übrigen Personen, die Germanicus Caesar durch familiäre Bindung berühren, würdige er in hohem Maße – an Agrippina (ihr würden in den Augen des Senats zur Empfehlung gereichen das Andenken des Gottes Augustus, bei dem sie in höchster Anerkennung gestanden habe, und ihres Mannes Germanicus, mit dem sie in einzigartiger Eintracht gelebt habe, und die Vielzahl der von ihr zur Welt gebrachten Kinder, wobei von besonderem Glück die Geburt derjenigen zeuge, die noch am Leben seien), und ferner an Antonia, der Mutter des Germanicus Caesar (die nur die Ehe mit Drusus, Germanicus' Vater, kennengelernt habe und sich so durch ihre Sittenreinheit in den Augen des Gottes Augustus als solcher Familiennähe würdig erwiesen habe) und an Livia, der Schwester des Germanicus Caesar (über die ein ausgezeichnetes Urteil sowohl ihre eigene Großmutter Iulia Augusta wie ihr Schwiegervater und auch Onkel, unser Erster Mann, fällen würden, auf deren Beurteilungen eine Frau, selbst wenn sie nicht mit deren Haus verbunden wäre, mit Recht stolz sein könnte, geschweige denn eine Frau, die darin durch so stark miteinander verknüpfte Familienbeziehungen eingebunden sei): An diesen Frauen (also) würdige der Senat gleichermaßen sowohl ihren zutiefst echten Schmerz als auch ihre im Schmerz bewahrte Zurückhaltung“⁵⁸⁹.

So wie hier die Einzelmotive topisch verstanden werden können, so ist dies auch beim Bild der ‚Kernfamilie‘ möglich.

Es ist bemerkenswert, dass ein solches, topisch auffassbares Bild ausgerechnet für ein Familienkonzept entwickelt wurde, das keinerlei rechtliche Kodifizierung erfuhr, für das nicht einmal ein eigener Begriff existierte. Dieses Bildmotiv ist aber, vor allem in seiner Tradierung in unterschiedlichen Bereichen, also der Sepulkralkunst und der Kleinkunst, sowohl im privaten als auch im kaiserlichen Bereich, in ganz beschränktem Ausmaß auch in der Münzprägung, ein deutlicher Verweis auf die

⁵⁸⁹ S.C. DE CN. PISONE PATRE Z. 136-146, zitiert nach W.D. Lebek, Das Senatus consultum de Cn. Pisone patre und Tacitus, ZPE 128, 1999, 183-211, hier bes. 191-192.

gesellschaftliche und soziale Realität. Hier spiegelte sich in bildlicher Form wider, was Shaw und Saller bereits in den 1980er Jahren am Beispiel der Grabinschriften festgestellt haben. Selbst wenn neben der ‚Kernfamilie‘ weiterhin natürlich Sklaven, Freigelassene oder andere Familienangehörige wie Großeltern oder Tanten und Onkel gemeinsam mit der ‚Kernfamilie‘ in einem Haus, in einer *domus* lebten, so ist doch eindeutig festzustellen, dass die ‚Kernfamilie‘ und deren gruppenimmanente Werte und Tugenden von zentraler Bedeutung waren. Diese Feststellung wird durchaus gestützt durch die Entstehung des Bildmotivs der ‚Kernfamilie‘.

Selbst wenn nämlich das Bild der ‚Kernfamilie‘ mit der Darstellung anderer Haushaltangehörigen kombiniert wird, so geschieht dies doch meist dergestalt, dass z.B. eine Grabstele mehrere Bildfelder zeigt, die hierarchisch abgestuft sind und die ‚Kernfamilie‘ getrennt von den übrigen Haushaltsangehörigen zeigt. Anders noch als die Freigelassenenreliefs, die oftmals *conliberti* in einem Bildfeld zeigten, erscheint nun in einer Bildeinheit nur noch die ‚Kernfamilie‘. Damit werden deutliche Akzente gesetzt. Gerade auch die Verwendung auf Geschenken, seien es nun kaiserliche Gaben wie die Kameen oder private Objekte wie die Goldgläser, zeigt die Wichtigkeit der Aussage über den Wert der ‚Kernfamilie‘.

Über die Zahl der Kinder lässt sich leider selten eine Aussage treffen. Literarische Quellen geben uns nur über kaiserliche und senatorische Familien Auskunft. Hier ist festzuhalten, dass besonders gebährfreudige Frauen wie Cornelia, die Mutter der Gracchen, sowie Agrippina d.Ä. oder Faustina d.J. vorbildhaften Charakter hatten. Die Gesetzgebung des Augustus und die Einführung des *ius tria liberorum* scheint jedoch eher darauf zu verweisen, dass die Geburtenrate recht niedrig war; zudem war auch die Kindersterblichkeit sehr hoch.

Die Auswertung sowohl der Grabdenkmäler als auch der Objekte der Kleinkunst und Malerei zeigen ein deutliches Bild: Wenn eine Inschrift vorliegt, werden die dargestellten Personen namentlich benannt. Im Falle der Goldgläser liegt ein Ausnahmefall vor: So kann in einem Segenswunsch nur eine Person mit Namen angesprochen werden, die anderen Familienmitglieder werden mit ‚*cum tuis*‘ oder ‚*parentibus*‘ zusammengefasst, so dass ein direkter Zusammenhang zwischen Bild und realer Familie nicht sicher festgestellt werden kann. Gerade dies zeigt aber, dass das Bild auch ohne Benennung der Personen und ohne Beschreibung der Verwandtschaftsverhältnisse funktionierte und allgemein verständlich war.

Das spezifische Charakteristikum der Familie ist das Vorhandensein von Vater, Mutter und mindestens einem Kind. Das Funktionieren des Bildes ist unabhängig von Lebensalterstufen. Soll die verwandtschaftliche Beziehung und die damit angesprochenen Werte thematisiert werden, so ist es nicht von Bedeutung, ob die Nachkommen als Kinder oder erwachsene Nachkommen erscheinen. Für die Objekte der Kleinkunst ist jedoch festzuhalten, dass bestimmte Bildformulierungen wie die Typen 8.1.1. und 8.1.2 nur mit kindlichen Nachkommen angewendet werden; in den übrigen Bildmotiven können erwachsene Nachkommen erscheinen.

Auch in der Sepulkralkunst lassen sich diese Tendenzen feststellen. Da jedoch nur in wenigen Fällen die Inschriften zu den Darstellungen überliefert sind und diese noch seltener das Lebensalter der Verstorbenen nennen, lässt sich keine Aussage dazu treffen, ob die Kinder als solche oder ob sie durch das Kinderbildnis nur deutlicher als Nachkommen charakterisiert werden sollten. Gerade die Grabsteine lassen nur in einigen Fällen eine Aussage zu, ob die Bilder nur Verstorbene oder auch lebende Mitglieder der Familien zeigten. In diesem Fall ist festzustellen, dass sich die verstorbenen von den lebenden Personen in der Darstellung kaum unterscheiden.

Bereits existierende Schemata werden also verwendet, indem auf stereotypisierte Tugend- und Wertetopoi rekurriert wird. Es werden also kollektiv-habituelle Vorprägungen angewandt, die zum allgemeinen Bewusstsein der Gesellschaft gehören. Dies sind Werte wie *concordia*, *pietas*, *affectio*, *fecunditas*, aber auch Nachkommenschaft und Nachfolge. Auch Bilder des gebildeten Bürgers oder der schönen und keuschen Ehefrau sowie der gehorsamen Kinder, die gleichzeitig auch Ergebnis der Pflichterfüllung ihrer Eltern sind, werden im Rahmen der Habitualität als ein Merkmal der Topik eingesetzt. Diese Topoi waren universell verständlich und von allen als Kerntugenden akzeptiert. Gleichzeitig sind diese Werte konstitutiv für die ‚Kernfamilie‘.

Der Topos ‚Kernfamilie‘ ist auch unter dem Stichwort der Potentialität zu verstehen. Aus der Zusammenstellung bekannter Topoi wurde ein neuer Topos für den Wert der ‚Kernfamilie‘ geschaffen, durch die Verwendung der Bildchiffren in einem neuen Kontext wurde eine neue Vorstellung von Familie vorgestellt, die so bisher in Bildmedien keine Rolle spielte. Vor allem die Bilder der Freigelassenen oder der Veteranen mit ihren Familien intendierten die Aussage, dass sie nun ihren neuen Status durch die rechtmäßige Familie kundtun wollten. Es war ihnen nun möglich, eine eigene Familie und deren erhofften Fortbestand zu präsentieren. Dafür wurde

dieser allgemeinverständliche Topos verwendet, der den Familienverband, der nun im Zentrum stand, nämlich die ‚Kernfamilie‘, vorstellte. Auch die kaiserlichen Familienbilder, z.B. die der Severer, stellten auf diese Weise die neue Dynastie vor. Die *aeternitas* war hierbei ein wichtiger Faktor, man bezweckte die Zustimmung bzw. die Treue zur stabilen neuen Dynastie zu gewinnen. Durch das Bild der ‚Kernfamilie‘, der einträchtigen Eheleute und den beiden gemeinsamen legitimen Söhnen konnte dieses Versprechen der Stabilität dem Reich offeriert werden.

Der Topos der ‚Kernfamilie‘ beinhaltet vor allem die Dimension der Symbolizität. In seiner denkbar knappen Form sind eine Vielzahl von Bedeutungen enthalten, die schnell ablesbar und leicht memorierbar waren. Die ‚Kernfamilie‘ war nicht nur das Bild einer harmonischen familiären Einheit, sondern verwies auf Fortbestand, Tradition, Stabilität, Erfüllung der bürgerlichen Pflichten; das kaiserliche Familienbild hatte darüber hinaus auch staatstragende Bedeutung, da die Stabilität und Kontinuität der Herrschaft durch dieses Bild veranschaulicht wurde. Auf Münzen wurde dieses Programm durch knappe Beischriften weiter hervorgehoben, das Konzept war aber auch ohne die textliche Erläuterung für jeden verständlich.

Dennoch ist es nach wie vor schwierig zu entscheiden, ob das Bild der ‚Kernfamilie‘ als Topos zu bezeichnen ist oder ob hier reale Familien gezeigt wurden. Gerade da beim Thema ‚Kernfamilie‘ eine textliche Vorlage nicht gegeben ist, lässt sich die Aussageabsicht dieses Motivs nur mit Vorbehalt erschließen. Daher ist auch die Frage nach der topischen Verwendung des Motivs nur hypothetisch zu beantworten. Die beiden Pole der Bilddeutung sind einerseits das ‚Erinnerungsbild‘, also das Bild einer realen Familie, andererseits das ‚Familienideal‘, also ein topisch verwendetes Bild einer Familie, deren Einzelelemente sowie die Gesamtgruppe für bestimmte Werte stehen und nicht unbedingt ein reales Vorbild benötigt. Wie in anderen Beispielen der Topik – man denke v.a. an die *dextrarum-iunctio*-Bilder auf den Sarkophagen – ist es jedoch sehr wohl möglich, dass ein Topos sich mit der Familienrealität deckt. So wie ein Amtsträger tatsächlich auch verheiratet sein konnte und nicht nur die Tugend der *concordia* ins Bild gesetzt wurde, so ist es durchaus wahrscheinlich, dass das Bild der ‚Kernfamilie‘ nicht nur für die erschlossenen Werte (*fecunditas*, *concordia*, *pietas*, *aeternitas*, *felicitas*, *spes* und in der Zusammenschau aller Einzeltopoi Dauerhaftigkeit und Stabilität, Dynastie und Kontinuität sowie Rechtmäßigkeit), sondern darüber hinaus auch eine reale Familie zeigte.

Wenn auf den hier untersuchten Objekten der Kleinkunst in Inschriften mehrere Namen genannt werden, sind diese den dargestellten Personen zuweisbar. Es ist jedoch auch möglich, dass nur eine Person benannt wird und alle weiteren Familienangehörigen nur summarisch zusammengefasst werden. Oftmals benennt die Inschrift gar keine Personen. In diesen Fällen besteht durchaus die Möglichkeit, dass das Bild quasi topisch für die allgemeingültigen Werte der ‚Kernfamilie‘ stehen sollte. Eine konkrete Zuordnung des Bildes zu realen Personen, fast im Sinne eines ‚Familienporträts‘, wäre damit nicht intendiert gewesen. Topische Verwendung und Darstellung einer realen Familie schließen sich also nicht aus, sondern sind m.E. durchaus parallel möglich.

Zu untersuchen wäre diese These auch für die Grabdenkmäler. Wenn die Grabinschriften, Bilder und der Bestattungskontext insgesamt überliefert sind, ist eine fundiertere Aussage über den Realitätsgehalt der Darstellung zu treffen.

Ein Topos ist nicht nur ein Klischee, eine formelhafte Wendung, ein begründungersetzendes Versatzstück⁵⁹⁰, der ausschließlich motivgeschichtlich relevant ist, also die Wiederholung eines Themas als Signum seiner topischen Struktur. Er ist ebenso ein kommunikatives Element, das nicht nur eine Motivwiederholung ist. Er ist ein formales Mittel, einen überzeitlichen Wert darzustellen. Dafür spricht u.a. die selten erfolgte zeitliche und räumliche Verortung der Darstellung. Die Darstellung ist meistens konzentriert auf die ‚Kernfamilie‘, die als statische, „bewegungslose“ Gruppe, die in einen engen Bildrahmen gefasst ist, erscheint. Die kompositorisch zu einer Einheit verschmolzene Gruppe – der enge Bildraum, oftmals als eng zusammengefasste Kreiskomposition gestaltet, die Überschneidung der Personen oder das Einander – Zuwenden sollen her genannt sein – wird erst durch diese bildliche Nähe als Motiv konstituiert, dessen Thema die ‚Kernfamilie‘ ist. Innerhalb dieser Familiendarstellung erfährt die Frau als Mutter und Ehefrau eine Aufwertung durch die Ins-Bildsetzung der grundlegenden Bedeutung, die sie für die Gründung und Aufrechterhaltung der Familie hat. Selbst wenn dies nicht der Realität entsprach – nach Aufgabe der *manus* - Ehe war die Frau ja de facto kein Mitglied dieser Familie – so sind die Werte und Tugenden, die dieses Bild transportieren jedoch von grundlegender Bedeutung. So wie Stabilität in den Familien für wichtig erachtet wurde, so war es letztendlich Ziel aller politischen

⁵⁹⁰ C. Fischer, *Topoi verdeckter Rechtsfortbildungen im Zivilrecht* (Tübingen 2007) 32.

Bemühungen, wohl der wichtigste Grund, warum dieses Bild der 'Kernfamilie' sowohl im privaten wie auch im kaiserlichen Bereich Anwendung fand.

6.4 Korrektivprinzip

Wie ist die Diskrepanz zwischen den Bildern der ‚Kernfamilie‘ und dem Fehlen einer Begrifflichkeit hierfür zu erklären? Diese Frage stellt sich, nachdem bisher nicht nur die Ausprägung des Bildes, sondern auch seine Entwicklung von den Anfängen in der späten Republik bis zu seiner Verfestigung im 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. festgestellt wurde. Zwar wurde bereits seit der Zeit Ciceros die ‚Kernfamilie‘ gerühmt, aber weder die juristischen noch die literarischen Quellen kennen einen Begriff für die ‚Kernfamilie‘.

Die epigraphischen Quellen scheinen aber darauf hinzuweisen, dass die ‚Kernfamilie‘ die Lebensrealität der meisten Bewohner des Reiches darstellte. Allerdings muss danach gefragt werden, inwieweit die Bilder tatsächlich den Mann mit seiner ersten Frau und den gemeinsamen Kindern zeigte, denn die topische Darstellung der Familie entsprach durchaus nicht in allen Punkten der gesellschaftlichen Realität. Zwar war die eheliche Eintracht ein hohes Gut; die Treue der Ehefrau und die partnerschaftlichen Verhaltensweisen wurden gepriesen. Die Ehe war andererseits jedoch leicht aufzulösen, was offensichtlich wenigstens in senatorischen Kreisen auch häufig geschah. Aber dies muss nicht generell gelten. Das Prinzip der *univira* war hoch angesehen; über die Wiederverheiratung in der Mittel- und Unterschicht fehlen oftmals sichere Angaben. Darüber hinaus würde auch eine Wiederverheiratung dem Verständnis der ‚Kernfamilie‘ nicht widersprechen. Nach römischer Gesetzgebung blieben die Kinder beim Vater und wurden der neuen Familie ohne rechtliche Nachteile eingegliedert. Die Frauen gründeten mit einem neuen Gatten eine neue Familie mit Nachkommen.

Die Entstehung des ‚Kernfamilien‘-Bildes auf den Grabdenkmälern der Freigelassenen lässt sich als Differenzkategorie erklären. Die Freigelassenen setzten sich so von Sklaven bzw. Personen ohne *conubium* ab; die ‚Kernfamilie‘ fungiert nun als Bild der Pflichterfüllung des römischen Bürgers, so wie diese bislang in rechtlichen und literarischen Zeugnissen beschrieben wurde. Die senatorischen Familien der Republik legten auf die Darstellung dieses Verbandes keinen Wert, da er auf der politischen und gesellschaftlichen Ebene keine öffentliche Bedeutung

hatte. Hier stand der größere Verband der *gens* im Vordergrund; die Abstammung von ruhmreichen Vorfahren war von größerer Bedeutung als das direkte familiäre Umfeld. Da die Macht nicht erblich war, war ihnen der Gedanke der Dynastie unerwünscht. Die Betonung der ‚Kernfamilie‘ mit allen implizierten Werten wurde, wie gesagt, erst durch die Freigelassenen und im gewissen Sinn auch durch einen *homo novus* wie Cicero nötig, da in diesen Fällen auf keine lange Tradition der Familie verwiesen werden konnte. Ihre Möglichkeiten der Legitimation waren eher prospektiver Natur. Diese gesellschaftlichen Phänomene sind wohl maßgeblich für die Entstehung des Topos der ‚Kernfamilie‘. In der Folge sind dann die Versuche des julisch-claudischen Kaiserhauses anzuführen, die Dynastie auch in dieser Bildform zu präsentieren, um eine Akzeptanz zu erreichen. Doch eine direkte Beeinflussung durch die Freigelassenenreliefs zu postulieren, wäre wohl abwegig, aber in dem gesellschaftlichen Klima scheint die Vorstellung der ‚Kernfamilie‘ und den damit verbundenen Werten und Tugenden mittlerweile wohl allgemein vertrauter geworden zu sein. Das Entstehen generalisierter Vorstellungsbilder, die diese begrifflich unsicher zu fassenden Lebensrealitäten bezeichneten, ist dadurch begünstigt worden. Selbst wenn die rechtlichen Quellen keinen Begriff für die ‚Kernfamilie‘ kennen, so zeigt die Gesetzgebung doch deutlich eine Neubewertung und den besonderen Schutz dieses Verbandes; auch die literarischen Quellen lassen eine Bevorzugung dieser Familieneinheit erkennen. Um so fraglicher ist es, dass es keinen eindeutigen Begriff für dieses Konzept gegeben zu haben scheint, denn die hier zusammengestellten Quellen zeigen, dass in der Kaiserzeit die ‚Kernfamilie‘ an Bedeutung gewonnen hatte und zwar in dem Maße, dass ihr verkürztes, wie hier definiertes Bild, sogar topisch verwendet werden konnte. Die Bildaussage blieb sogar dann erkennbar, wenn der Topos etwas modifiziert wurde, wie dies am Trierer Ada-Kameo vorgestellt werden soll.

6.5 Exkurs: Der Trierer Ada-Kameo – ein erweitertes, dynastisches Familienbild

In der Stadtbibliothek Trier wird ein Objekt aufbewahrt, das erst im Zusammenhang mit den hier vorgestellten Bildern der ‚Kernfamilie‘ wirklich verständlich wird. Der sog. Ada-Kameo, einer der größten spätantiken Kameen, ist in den Deckel des Ada-Evangeliars⁵⁹¹ eingelassen, der im Jahr 1499 entweder völlig neu angefertigt oder

⁵⁹¹ Stadtbibliothek Trier Hs. 22; siehe dazu: Schatzkunst Trier. Treveris Sacra 3, Ausstellungskatalog Trier (Trier 1984) 181-182 Nr. 135 mit älterer Literatur; R. Nolden, Das Ada-Evangeliar, in: Demandt -

aber modernisiert wurde. Das Ada-Evangeliar selbst soll Ada, eine Verwandte Karls d. Gr.⁵⁹², dem Trierer Benediktinerkloster St. Maximin in der frühen Karolingerzeit gestiftet haben. Das Inventar des Klosters vom Jahr 1425 erwähnt „*octo libri contexti cum lapidibus pretiosis*“⁵⁹³. Demnach kann man annehmen, dass auch der sog. Ada-Kameo bereits vor 1499 in den ursprünglichen Deckel des Buches eingearbeitet war. Der Kameo wurde häufig rezipiert, so ist der Kameo z.B. abgebildet in Alexander Wiltheims *Origines et annales coenobii sancti Maximini*⁵⁹⁴. Es ist nicht bekannt, auf welchem Wege und wann der Kameo nach St. Maximin gelangte. Grundsätzlich bestehen mehrere Möglichkeiten: Vielleicht wurde der Kameo in einer Werkstatt in Trier oder vielleicht in Köln⁵⁹⁵ hergestellt, um am konstantinischen Kaiserhof als Geschenk des Kaisers für einen Gefolgsmann aus Verwaltung oder Militär zu dienen⁵⁹⁶. Vielleicht wurde er auch in einer anderen Werkstatt hergestellt und gelangte in der Spätantike im Gepäck seines Besitzers nach Trier. Möglicherweise kam er aber auch erst in der Nachantike, also spätestens vor 1499 aus einer anderen Stadt oder Region nach Trier in den Schatz der Abtei von St. Maximin oder einer anderen Person, die den kostbaren Kameo den Mönchen stiftete. Die Größe (8,5 x 10,7 cm) des aus einem Sardonyx geschnittenen Kameos und die beiden dargestellten Adler sowie die hinter einer hohen Brüstung in Frontansicht wiedergegebenen fünf Personen ließen schon früh vermuten, dass dieses Stück in ein kaiserliches Umfeld einzuordnen ist. Mittlerweile gilt es in der Forschung als *communis opinio*, dass der Kameo die Familie Kaiser Konstantins d. Gr. zeigt⁵⁹⁷. Alle

Engemann 2007, 499; G. Franz (Hrsg.), Kaiser. Gelehrte. Revolutionäre. Persönlichkeiten und Dokumente aus 2000 Jahren europäischer Kulturgeschichte. Ausstellungskataloge Trierer Bibliotheken 38. Ausstellungskatalog Trier (Trier 2007) 27-28, Nr. 4.2 mit älterer Literatur.

⁵⁹² Im Kloster St. Maximin galt sie als Schwester Karls d. Gr., was aber historisch nicht belegbar ist; siehe dazu: T. Kölzer, Studien zu den Urkundenfälschungen des Klosters St. Maximin vor Trier, 10.-12. Jh. Vorträge und Forschungen - Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte 36 (Sigmaringen 1981) 105-106.

⁵⁹³ Stadtbibliothek Trier Hs. 1643b/771 fol. 25^v.

⁵⁹⁴ Stadtbibliothek Trier Hs 1621/99 4^o S. 669.

⁵⁹⁵ Zur angenommenen Kameenwerkstat in Köln siehe: J. Bracker, Eine Kölner Kameenwerkstatt im Dienste konstantinischer Familienpolitik, JbAC 17, 1974, 103-108.

⁵⁹⁶ Zur Verwendung der geschnittenen Steine als Geschenk der Kaiser zur Verbreitung der Familienpropaganda siehe: A. Krug, Gemmen und Kameen, in: Demandt - Engemann 2007, 132-136.

⁵⁹⁷ Ob dies auch den Mönchen von St. Maximin und der adligen Stifterin des Evangeliiars bewusst war, wäre eine interessante Frage, da die Abtei im Mittelalter ihre Gründung auf Konstantin und Helena zurückführte. Auf kaiserlichen Befehl sei vor dem nördlichen Stadttor an Stelle eines heidnischen Tempels eine Kirche zu Ehren Johannes des Täufers errichtet worden. Diese Verbindung zum konstantinischen Kaiserhaus wird erstmals im Testament des Königs Dagobert I. (gest. 639) erwähnt, das jedoch als Ganzfälschung des 11. Jahrhunderts erwiesen ist. Siehe dazu: T. Kölzer in: F. Jürgensmeier (Hrsg.), Die Männer- und Frauenklöster der Benediktiner in Rheinland-Pfalz und Saarland, Germania Benedictina IX (St. Ottilien 1999) 1010-1016.

anderen vorgeschlagenen Zuschreibungen lassen sich nicht schlüssig begründen⁵⁹⁸. Demnach gehörte auch der Trierer Ada-Kameo zur Gruppe der großen Staats- und Kaiserkameen, denn antike Kameen von solcher Größe und Qualität scheinen in der römischen Kaiserzeit vornehmlich dem Kaiserhof zur Verfügung gestanden zu haben, wo sie als Geschenke für oder vom Kaiser dienten⁵⁹⁹. Um diese großen Prunk- und Staatskameen mit ihrem oft figurenreichen und elaborierten Programm anfertigen zu können, müssen die Steine nicht nur eine gewisse Größe aufweisen, sondern auch über eine recht große Stärke und einen gleichmäßigen Verlauf der verschiedenfarbigen Schichten verfügen⁶⁰⁰.

Der Ada-Kameo weist einen Riss und leichte Abstoßungen im rechten oberen Bereich auf. Bei einer erneuten Autopsie im November 2009 wurde festgestellt, dass der Sardonyx zumindest in der rechten Hälfte mindestens vierlagig ist. Unter der dritten, braunen Schicht scheint an einigen runden Stellen eine weitere milchigweiße Lage durch.

Dargestellt sind fünf Personen, die hinter einer hohen Brüstung sitzen. Vor der Brüstung, die noch einer näheren Interpretation bedarf, befinden sich zwei große Adler, die zwei Drittel des Bildfeldes einnehmen, während die Büstenreihe die obere Bildzone füllt. Die Adlerkörper, ihre Köpfe und Füße, mit Ausnahme des rechten Beines des rechten Vogels, sind aus der oberen braunen Sardonyxschicht herausgeschnitten. Die vom Körper abgespreizten Flügel sind zweifarbig. Die Vögel sind frontal dargestellt, ihre Köpfe jedoch im Profil nach innen gedreht, so dass sie sich anblicken. Die auf diese Weise antithetisch komponierten Adler scheinen leicht nach außen zum Bildrand zu streben, ein Eindruck, der durch das Anheben der äußeren Flügel und Fänge verstärkt wird. Dadurch wird die Vorstellung des Fliegens angedeutet.

Hinter der Brüstung, die einen schmalen Rand aufweist und zwischen den Köpfen der Adler sichtbar ist, sind fünf unterschiedlich große Schulterbüsten dargestellt⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ Die Literatur hierzu mit der maßgeblichen Literatur wurde in der Magisterarbeit der Verf.: B. Weber, Die Repräsentation der römischen Kaiserin in der Spätantike: Die Darstellung der Kaiserfrauen im Familienbild (2003) vorgestellt und ausgewertet. Vgl. hier Kat. IG 1 mit Literatur.

⁵⁹⁹ Dazu: Bruns a.O. (Anm. 39); Zwierlein-Diehl 2007, 6-20; A. Krug, Gemmen und Kameen, in: Demandt – Engemann 2007, 132-136, bes. 133.

⁶⁰⁰ Zur Technik des Gemmen- und Kameenschnitts: Zwierlein-Diehl 2007, 315-325.

⁶⁰¹ Die Brüstung steigt nach rechts hin leicht an, was aber durch die gegenwärtige Montage im Buchdeckel bedingt sein kann. Wie eine erneute Autopsie und ein Gespräch mit dem Restaurator

Der Aufbau der Figurenreihe, wie des ganzen Kameo, ist strikt symmetrisch. Durch die Mitte ließe sich eine Achse ziehen, an der die Hälften im Aufbau, nicht im Detail, gespiegelt erscheinen.

Die fünf Büsten, die von links nach rechts gezählt und beschrieben werden sollen, sind nicht in einer Bildebene dargestellt, sondern es fällt auf, dass die beiden größten Büsten, die zweite und die vierte, in einer vorderen Ebene wiedergegeben sind, während die kleineren Büsten die hintere Ebene einnehmen und von den großen Büsten zum Teil überschritten werden. Dadurch ergeben sich zwei Bildregister, ein vorderes und ein hinteres. Von den Büsten der hinteren Ebene sind die beiden äußeren Büsten größer als die in der Mitte zwischen ihnen dargestellte Person.

Links ist eine Figur dargestellt, die ihren Körper leicht zu ihrer rechten Seite neigt, den Kopf aber merklich zu ihrer Linken wendet. Ihr Haupt ist bedeckt mit einem Schleier oder ihrem Obergewand, außerdem trägt sie eine *stephane*; gelegentlich wird das Objekt auch als Fruchtekranz bezeichnet⁶⁰², wobei auch am Original keine eindeutige Entscheidung zu treffen war. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und zurückgestrichen. Durch Frisur und Tracht, aber auch durch ihre fein ausgearbeitete Physiognomie ist die Gestalt eindeutig als Frau zu erkennen.

Die zweite Person von links ist die in der vorderen Bildebene dargestellte, größere Büste eines Mannes, der mit einer *tunica* und einem Obergewand bekleidet ist. Das Haar liegt in einfachen Strähnen auf der Stirn auf. Auf dem Kopf trägt der Mann einen Lorbeerkranz; sein Kopf ist leicht zu seiner linken Seite gedreht.

Der in der Mitte dargestellte Junge, wieder die hintere Bildebene einnehmend, ist ebenfalls mit einer *tunica* und einem Obergewand bekleidet. Die Frisur entspricht der des Mannes. Im Haar trägt der Junge über der Stirn allerdings eine Art sternförmiges Element, dessen Befestigung am Kopf des Jungen unklar bleibt.

Die folgende, vierte Person in der vorderen Bildebene ist sicher wieder eine Frau; sie trägt eine *tunica* und um die Schultern einen Mantel. Ihr gewelltes Haar ist ebenfalls in der Mitte gescheitelt und zu den Ohren zurückgestrichen; es wirkt „turbanartig“⁶⁰³. Den Kopf hat sie leicht zu ihrer rechten Seite gewendet.

Sebastian Anastasow und dem Goldschmiedemeister Hans Alof während der in Trier 2005 erfolgten Restaurierung des Deckels ergab, ist es nicht möglich, den Kameo ohne Gefährdung des Deckels aus seiner Fassung zu entnehmen. Alle weiteren Fragen zu möglichen Beschneidungen des Kameo müssen also ungeklärt bleiben.

⁶⁰² D. Stutzinger in: Beck – Bol a.O. (Anm. 235) 432, Nr. 45.

⁶⁰³ D. Stutzinger in: Beck – Bol a.O. (Anm. 235) 432, Nr. 45.

Am rechten Bildrand ist, wiederum in der hinteren Bildebene, ein weiterer junger Mann dargestellt, der in Entsprechung zur verschleierte Frau am linken Bildrand ebenfalls den Körper nach außen neigt, den Kopf aber zu seiner rechten Seite wendet. Er ist mit einer *tunica* und einem Obergewand bekleidet, die Frisur entspricht der der anderen männlichen Gestalten. Auf dem Kopf trug er wohl auch wie die Mittelfigur ein sternförmiges Element, allerdings sind durch eine Beschädigung davon nur noch Reste zu sehen, die keine sichere Aussage zulassen.

Alle fünf Büsten sind aus dem milchig-weißen Bestandteil des Sardonyx herausgeschnitten; die unterste, dunkelbraune Schicht bildet den Hintergrund. Die obere, braune Schicht, aus der im Wesentlichen die Adler geschnitten sind, ist bei den Büsten ganz bewusst nur für den Kopfschmuck, also für Kränze und „Diademe“, eingesetzt.

Der Kameo wirft einige Fragen auf, die in der Forschung äußerst kontrovers diskutiert und beantwortet werden. Die erste Frage bezieht sich auf den Herstellungszeitraum und eine mögliche Umarbeitung des Kameos, um ihn an eine neue Situation und Personengruppe anzupassen. Die zweite Frage betrifft die Benennung⁶⁰⁴. A. Furtwängler sah den Kameo als Werk des 1. Jahrhunderts und datierte ihn frühestens in claudische Zeit. F. Hettner dagegen setzte das Entstehungsdatum ins 4. Jahrhundert n. Chr. und bezeichnete die Personen von links nach rechts als Fausta, Konstantin, Constantius II., Crispus und Konstantin II.; dieser Deutung schloss sich Th. K. Kempf an. G. Bruns schlug eine sehr viel spätere Datierung in theodosianische Zeit vor. Die verschleierte Gestalt soll demnach die

⁶⁰⁴ F. Wieseler, in: Nachrichten der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen (Göttingen 1884) 473; A. Furtwängler, AG III, 323; F. Hettner, Die Trierer Adahandschrift, bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht (Leipzig 1889); W.F. Volbach in: Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes 5 (Berlin 1932) 99-100; Bruns a.O. (Anm. 39) 29-31 Abb. 26; A. M. Cetto, Der Trierer Caesaren-Cameo, Eine neue Deutung, Der kleine Bund (Bern) 30, 1949 Nr. 39; A. Alföldi, Der große römische Kameo der Trierer Stadtbibliothek, TrZ 19, 1950, 41-44; J.M.C. Toynbee, Der römische Kameo der Stadtbibliothek Trier, TrZ 20, 1951, 175-177; M. R.-Alföldi, Die Constantinische Goldprägung. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst (Mainz 1963) 127-128; W.B. Kaiser, Der Trierer Ada-Kameo, in: Schriftenreihe zur Trierischen Landesgeschichte und Volkskunde 13, 1964, 24-35 mit älterer Literatur; K. Weidemann in: Gallien in der Spätantike. Von Kaiser Constantin zu Frankenkönig Childerich. Ausstellungskatalog Mainz (Mainz 1980) 32, Nr. 7; D. Stutzinger in: Beck-Bol a.O. (Anm. 235) 432-433, Nr. 45; W. Weber in: Schatzkunst Trier (Trier 1984) 77-78, Nr. 2; L. Schwinden in: Kaiserresidenz und Bischofssitz. Ausstellungskatalog Trier (Mainz 1984) 117-118, Nr. 34; H.P. L'Orange – R. Unger – M. Wegner, Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284-361 n. Chr. Die Bildnisse der Frauen und des Julian. Herrscherbild III 4 (Berlin 1984) 127, 147, Taf. 74a, Zwierlein-Diehl 2007, 454 mit älterer Literatur; B. Weber-Dellacroce, Der spätantike Kameo des Ada-Evangeliars. Überlegungen zur Deutung und Datierung, Kurtrierisches Jahrbuch 50, 2010, 21-33.

Personifikation der Stadt Konstantinopel sein, daneben wäre die Familie des Kaisers Theodosius I. zu sehen. Ein Jahr später veröffentlichte A.M. Cetto in einer Schweizer Tageszeitung eine neue Deutung, die besagt, dass hier Helena, Konstantin, Konstantin II., Fausta und Crispus dargestellt sind.

In der Forschung fand vor allem die Interpretation A. Alföldis große Beachtung⁶⁰⁵. Seine Argumentation beruht auf der Ausgangsthese, dass der Kameo ein Werk des 1. Jahrhunderts n. Chr. sei, der aber in konstantinischer Zeit umgeschnitten wurde, um die Familie des Kaisers darzustellen. Ausgehend von der Gestaltung der Adler versucht Alföldi, den „barbarischen“ Stil des Nachschnittes zu verdeutlichen, denn die Körper der Adler sollen in Gestaltung und Qualität dem Wiener Adlerkameo des 1. Jahrhunderts n. Chr. entsprechen⁶⁰⁶. Die Balustrade soll nach seiner Meinung hingegen erst im 4. Jahrhundert n. Chr. geschaffen worden sein. Die Büsten sollen ursprünglich aus der oberen braunen Schicht geschnitten worden sein, die beim Nachschnitt bis auf Reste verloren gegangen sei. Der Nachschnitt zeige nach Alföldis Überzeugung Helena, Konstantin und seine drei Söhne Konstantin II., Constantius II. und Constans, wobei er die vierte Büste, die ebenso groß wie der Kaiser dargestellt ist, als Darstellung des Konstantin II. ansieht. Besondere Bedeutung erkennt der Autor in dem sternförmigen Objekt, das mit Sicherheit am Kopf der mittleren Person zu erkennen ist; der Autor vermutet ähnliche Sterne auch bei den beiden anderen Konstantin-Söhnen⁶⁰⁷. Alföldi verweist in diesem Zusammenhang auf eine Bleimarke, auf der Drusus Iunior und seine Zwillingssöhne dargestellt sind, die durch einen Stern über ihrem Kopf ausgezeichnet sind. Gleiches gälte für eine Glasphalera aus Xanten, die das Kind des Germanicus darstellen soll. Charakterisiert seien die Prinzen hier als „vom himmlischen Blut“ abstammend. Im Hintergrund hierzu steht die Vorstellung des *sidus Iulium*⁶⁰⁸. Da nach Alföldi weder

⁶⁰⁵ Alföldi 1950 a.O. (Anm. 604).

⁶⁰⁶ Alföldi 1950 a.O. (Anm. 604) 42.

⁶⁰⁷ Alföldi 1950 a.O. (Anm. 604) 43-44.

⁶⁰⁸ Hierzu H. Kyrieleis, *Theoi opatio*. Zur Sternsymbolik hellenistischer Herrscherbildnisse, in: Saarbrücker Studien zur klassischen Archäologie, Festschrift F. Hiller (Saarbrücken 1986) 55-72; F. Bömer, Über die Himmelserscheinung nach dem Tode Caesars, *BjB* 152, 1952, 27-40; P. Domenicucci, *Astra Caesarum: Astronomia, astrologia e catasterismo da Cesare a Domiziano* (Pisa 1996); G. Baudy, Der messianische Stern (Mt 2) und das *sidus Iulium*. Zum interkulturellen Zeichengehalt antiker Herrschaftslegitimation, in: W. Beltz - J. Tubach (Hrsg.), *Religiöser Text und soziale Struktur. Hallesche Beiträge zur Orientwissenschaft* 31 (Halle 2001) 23-69. Vgl. dazu Münzprägung des Augustus, z.B. Denar des Augustus im August Kestner Museum Hannover (Inv.-Nr. 1930.384), Vs. Augustus n.l. mit Eichenkranz, Umschrift CAESAR AVGVSTVS, Rs. Achtstrahliger Komet mit Feuerschweif. In der Mitte quer laufende Aufschrift: [D]IVVS IVLIVS, 19/18 v. Chr., Literatur: RIC I 44, Nr. 37b; BNat I (2) 1298-1303; Trillmich, in: Hofter a.O. (Anm. 157) 474- 527 bes. Nr. 339.

Fausta noch Crispus auf dem Kameo erscheinen, Helena jedoch noch dargestellt sei, datiert er das Familienporträt in die Jahre zwischen 326 und 329.

In acht knapp formulierten Argumenten bespricht J.M.C. Toynbee die Interpretation Alföldis und kritisiert zu Recht die Fehldeutung der vierten Büste als Männerbildnis. Sie kommt vielmehr zu dem Schluss, dass der Kameo ein Erzeugnis des 4. Jahrhunderts ist mit den Darstellungen Helena, Konstantin, Konstantin II., Fausta und Crispus. Nach ihrer Meinung konnte an der Stelle des kleinsten Konstantin-Sohnes in der Mitte ursprünglich kaum eine große Figur gesessen haben, die umgeschnitten worden sei. Des Weiteren bezweifelt sie die Parallele zwischen den „eher sternförmigen Juwelen“⁶⁰⁹ und dem julisch-claudischen Dioskurenstern. Die vierte Büste ist nach ihrer Meinung wegen der Frisur eindeutig als Frauenkopf zu bezeichnen. Es sei laut Toynbee ebenfalls nicht ungewöhnlich, dass die Gesichter aus der weißen Schicht des Sardonyx herausgeschnitten sind. Sie vergleicht dazu den Ada-Kameo mit dem Kameo Rothschild in Paris⁶¹⁰, bei dem ebenfalls die Frage nach einer spätantiken Entstehungszeit diskutiert wird. Ferner sei die Balustrade als schon ursprünglich vorhandenes Element unverzichtbar, da sonst die Verbindung zwischen Büsten und Adler unerklärlich wäre. Stilistisch sei der Kameo ihrer Meinung nach ins 4. Jahrhundert einzuordnen, denn es sei vor allem die Frontalität der Büsten ein wichtiges Stilmerkmal der Spätantike.

Diese beiden hier referierten Positionen bleiben die Grundlage für die weitere wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Ada-Kameo. W.B. Kaiser unterstützt die These Toynbees. Auch er sieht im Kameo „das einheitliche Bild eines spätantiken Kunstwerkes“⁶¹¹. Als *terminus ante quem* stehe das Jahr 326, das Todesjahr der Fausta und des Crispus fest. Als *terminus post quem* sei die Geburt von Konstantin II. im Februar 317 anzusehen. W.B. Kaiser schränkt die Entstehung des Kameo noch weiter ein, indem er die Geburt der Prinzen Constantius II. und Constans als *terminus ante quem* annimmt⁶¹². Da Crispus wesentlich älter ist als Konstantin II., wäre ihre fast identische Größe auf dem Kameo nur durch ihre Ranggleichheit als Caesares zu erklären. Das Sternjuwel des Konstantin II. identifiziert W.B. Kaiser als Christogramm⁶¹³.

⁶⁰⁹ Toynbee a.O. (Anm. 604) 176.

⁶¹⁰ Abb. siehe: R. Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 8 (Berlin 1933) Taf. 105.

⁶¹¹ Kaiser a.O. (Anm. 604) 26.

⁶¹² Kaiser a.O. (Anm. 604) 28.

⁶¹³ Kaiser a.O. (Anm. 604) 31.

M. R.-Alföldi identifiziert die Familie Konstantins wie A.M. Cetto, J.M.C. Toynbee und W.B. Kaiser, neigt aber auch zu der Annahme, der Kameo sei ein umgeschnittenes Werk des 1. Jahrhunderts n. Chr.⁶¹⁴. M. Wegner bezeichnet den Kameo als „stark überarbeitet“⁶¹⁵, deutet die Darstellung aber auch als konstantinisches Familienporträt. L. Schwinden erwähnt einen möglichen Nachschnitt des Kameo nur als Hypothese⁶¹⁶, W. Weber datiert den Kameo in konstantinische Zeit⁶¹⁷. D. Stutzinger erkennt ebenfalls keine Spuren einer Nachbearbeitung; vor allem spräche die Frontalität der Darstellung ihrer Meinung nach für eine spätantike Entstehung. Auch sie sieht hier ein Familienporträt, das Konstantin, Fausta, Helena, Konstantin II. und Crispus zeige⁶¹⁸.

Zuletzt vertreten R. Klein, S. Sande, K. Schade und G. Sena Chiesa⁶¹⁹ nochmals die alte These eines Nachschnittes aus einem julisch-claudischen Kameo, um Konstantin mit Helena und den Söhnen Konstantin II., Constantius II. und Constans darzustellen⁶²⁰. E. Zwierlein-Diehl hat dieser These kürzlich ausführlich und begründet widersprochen⁶²¹. Für Kameen dieser Größe und Art sind Steine einer bestimmten Größe nötig, die aus mehreren Schichten aufgebaut sein müssen. Diese Schichten, im Fall des Ada-Kameos bestehend aus Onyx und Sardes, müssen relativ regelmäßig verlaufen und eine bestimmte Stärke aufweisen. Solche Steine sind relativ selten und damit teuer und begehrt. Dies erklärt, warum in der Antike manche dieser Steine wiederverwendet, das heißt, umgeschnitten wurden. An einigen Objekten lässt sich diese Überarbeitung recht gut nachvollziehen⁶²². Der Ada-Kameo weist nach Autopsie jedoch keine Merkmale auf, die für eine Überarbeitung oder einen Nachschnitt sprechen. Das Relief ist durchgängig hoch ausgearbeitet, die Adler und die fünf Büsten erscheinen sehr plastisch und dreidimensional. Die sorgfältig ausgearbeiteten Gesichter weisen gerundete Wangen und Nasen auf. Die

⁶¹⁴ R.-Alföldi 1963 a.O. (Anm. 604) 127-128.

⁶¹⁵ L'Orange – Unger – Wegner a.O. (Anm. 604) 127.

⁶¹⁶ Schwinden a.O. (Anm. 604) 117-118, Nr. 34.

⁶¹⁷ Weber in: Schatzkunst Trier a.O. (Anm. 604) 77-78, Nr. 2.

⁶¹⁸ D. Stutzinger in: Beck – Bol a.O. (Anm. 235) 432-433, Nr. 45.

⁶¹⁹ G. Sena Chiesa, *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste* (Mailand 2002) 4: „La rilavorazione è ben visibile nell'abbassamento del livello dello strato chiaro della sardonice nella parte con i ritratti. Quasi del tutto perduto è lo strato più scuro in cui erano intagliate le corone di alloro e parte delle capigliature originarie dei personaggi. Completamente rilavorata è la *coiffure*, resa simile a quella portata da Elena madre di Costantino, del personaggio femminile che, in origine, doveva raffigurare Antonia madre di Claudio.“

⁶²⁰ RAC XIV (1988) 364 s.v. Helena II (R. Klein); S. Sande, *Late Antiquity - Art in Context*. ActaHyp 8 (Kopenhagen 2001) 151-152; Schade 2003, 122-123.

⁶²¹ Zwierlein-Diehl 2007, 454.

⁶²² Vgl. dazu den Kameo in Kassel, Julia Domna als Victoria, Inv. Ge236, Literatur: Megow 1987, B 52; Zwierlein-Diehl 2007, 454, Abb. 753 (mit älterer Literatur).

Konturen der Büsten und auch der Adler sind sehr sauber ausgearbeitet; zudem sind auf dem Reliefgrund keinerlei Reste eines abgearbeiteten früheren Motivs zu erkennen. Die Körper sind in ihrer Binnenzeichnung und ihrem Volumen sehr einheitlich; es ist nicht festzustellen, dass ein Teil der Darstellung flacher ausfiele. Dies müsste bei einer Umarbeitung eigentlich erkennbar sein, da eine Umarbeitung immer auch Materialverlust bedeutet. Des Weiteren spricht die Gestaltung der Adler für eine Entstehung im 4. Jahrhundert. Im Vergleich mit Adlerdarstellungen der früheren Kaiserzeit fällt hier eine wesentlich summarischere Gestaltung des Gefieders ins Auge. Außerdem spricht die seltsam verkrümmte Beinhaltung der Adler gegen eine Entstehung in julisch-claudischer Zeit. Vergleichbar sind die Adler mit der Darstellung eines solchen Vogels auf einem Kameenfragment, das am Ende des 3./Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr. entstanden ist. Das Fragment eines größeren, eventuell ovalen Kameos⁶²³ zeigt am rechten und linken beschnittenen Bildrand je einen kleinen Teil einer Person, die mit langen Gewändern bekleidet ist. Die beiden Personen reichen sich die rechte Hand, um ihre *concordia* (Eintracht) zum Ausdruck zu bringen. Hinter der linken Person ist ein Adler dargestellt, der die Flügel leicht ausbreitet und seinen Kopf zu der Person hinwendet. Das Gefieder des Körpers ist zwar vereinfacht, aber doch erkennbar aus Federn bestehend dargestellt. Die Federn an den Flügeln und Beinen sind jedoch nur summarisch wiedergegeben. Die in den unteren Bildrand eingeritzte Inschrift SEMPER I AVGVSTVS FELIX M ANTONIVS wurde später eingefügt. Das Kameofragment wurde möglicherweise bearbeitet, um es in ein Objekt, wie einen Buchdeckel, einzusetzen. Insgesamt betrachtet ist der Kameo nicht so qualitativ gearbeitet wie das Trierer Exemplar. Zwar sind beispielsweise die Köpfe der Adler nahezu identisch, das Gefieder des Adlers ist auf dem Content-Kameo aber viel summarischer dargestellt.

Aber auch die fünf als Büsten dargestellten Personen des Ada-Kameos weisen auf eine Entstehung im 4. Jahrhundert hin. Die fehlenden Teile des Kopfschmuckes der Fausta und des Crispus gehen auf eine spätere Bestoßung zurück. Für die Frisuren der Männer und Frauen lassen sich spätantike Parallelen finden, ebenso für die Kleidung. Die Frontalität der Personen und die Aufreihung nebeneinander sprechen ebenfalls eher für eine Entstehung in der Spätantike als in der frühen Kaiserzeit, in der es keine Darstellungen dieser Art gab. Damit scheint eine Zuweisung des

⁶²³ FO: unbekannt; AO: The Content Family Collection of Ancient Cameos. Property of Philippa Content, PVC1-178; Maße: H 10 cm, B 4,45 cm; Sardonyx, Literatur: M. Henig in: Hartley – Hawkes – Henig – Mee a.O. (Anm. 287) 138, Nr. 75; 71.

Kameos zu einer kaiserlichen Familie des 4. Jahrhunderts schlüssig zu sein. Hierbei lässt die Personenkonstellation nur die Familie Konstantins zu. Dies gilt mittlerweile auch als *communis opinio*.

Es sind in der Mittelgruppe, die aus drei Personen besteht, Konstantin mit seiner Gattin und der gemeinsame Sohn Konstantin II. zu erkennen. Konstantin ist an seinem Lorbeerkranz eindeutig als Kaiser zu identifizieren. Zu seiner linken Seite sitzt seine Gattin Fausta, die ihm zu einem leider nicht genau bekannten Zeitpunkt den Sohn Konstantin II. geboren hat⁶²⁴. Diese ‚Kernfamilie‘ wird gerahmt von zwei ebenfalls sehr wichtigen Personen, die aber nicht in diese ganz enge ‚Kernfamilie‘ aufgenommen sind: Crispus, der illegitime Sohn des Konstantin⁶²⁵, und Helena, die Mutter des Konstantin.

Die Untersuchung der literarischen, epigraphischen und rechtlichen Quellen sowie des Münzmaterials ergibt den eindeutigen Befund, dass Crispus aus seiner unehelichen Geburt keinerlei Nachteile erwachsen. Obwohl er als Sohn der Minervina, die höchstwahrscheinlich nie mit Konstantin verheiratet war, nicht wie seine Halbbrüder einer legitimen Ehe entstammte, wurde er stets als ältester Sohn und Nachfolger gleich hinter dem Vater und Augustus Konstantin genannt. Da Konstantin die Tochter des Maximian, Fausta, erst im Jahr 307 heiratete, das erste gemeinsame Kind Konstantin II. aber erst frühestens 316 das Licht der Welt erblickte, muss der Sohn Crispus mindestens 10 Jahre alt gewesen sein, möglicherweise aber auch noch etwas älter, schätzungsweise zwischen 10 und 20 Jahren. Sollte Konstantin – vor der Ehe mit Fausta – mit Minervina und dem gemeinsamen Sohn Crispus zusammengelebt haben, wird eine wohl enge Vater-Sohn-Beziehung bestanden haben, so wie dies auch bei Konstantin selbst und seinem Vater Constantius Chlorus der Fall gewesen sein kann⁶²⁶.

⁶²⁴ In den antiken Quellen gilt Konstantin II. als Sohn des Konstantin. An keiner Stelle wird eine andere Mutter genannt als Fausta. Selbst die Quelle, die den problematischen Geburtstermin um den 7. März 317 nennt, differenziert eindeutig zwischen Crispus, dem Sohn der Minervina und Konstantin II.: epit. 41,4: „Hic sororem suam Constantiam Licinio Mediolanum accito coniungit; filiumque suum Crispum nomine, ex Minervina concubina susceptum, item Constantinum iisdem diebus natum oppido Arelatensi Licinianumque, Licinii filium, mensium fere viginti, Caesares effecit.“ Da keine weitere Information über den Geburtstermin vorliegt, muss die Frage offen bleiben. Da aber nie die Mutterschaft der Fausta angezweifelt wird, wäre es sehr wohl möglich, dass Konstantin II. der erste gemeinsame Sohn der Fausta und des Kaisers war. Dann wäre aber ein Geburtstermin am Ende des Jahres 316 anzunehmen, da Constantius II. bereits am 8. August 317 zur Welt kam.

⁶²⁵ Zu Crispus: A. H. M. Jones - J. R. Martindale - J. Morris, Fl. Iulius Crispus 4, In: Prosopography of the Later Roman Empire. (Cambridge 1971) 233; RE IV, 2 (1901) 1722-1724 s.v. Crispus 9 (O. Seeck); H. Pohlsander, Crispus Caesar: Brilliant Career and Tragic End, Historia 33, 1984, 76-106.

⁶²⁶ Constantius I. heiratete 295 Theodora und trennte sich hierzu von Helena. Konstantin I. soll jedoch bereits zwischen 270 und 275 in Naissus geboren worden sein. Damit wäre auch er ca. 20 Jahre alt

Es bleibt noch die Interpretation der dargestellten Brüstung mit den davor befindlichen beiden Adlern. Durch die Darstellung der gespreizten Flügel wird ein Auffliegen der Vögel evoziert, so dass die dahinter dargestellte Brüstung am ehesten als Rand eines verkürzt dargestellten Wagenkastens einer Biga zu interpretieren ist⁶²⁷. Als Beispiel könnte hier der sog. Licinius-Kameo genannt werden. Ob hier tatsächlich Licinius oder ein anderer Kaiser des 4. oder frühen 5. Jahrhunderts gezeigt wird, muss hier offen bleiben⁶²⁸. Auch hier erscheint nur der obere Rand des Wagenkastens, nicht jedoch die Räder und sonstige Teile des Gefährts mit Ausnahme der Zügel.

Der Adler, das Tier des Jupiter, aber auch das des Triumphes, diene als Zeichen für die von Jupiter legitimierte Herrschaft wie auch als Symbol für die Apotheose des Kaisers⁶²⁹. Das erste Bild eines konsekrierten Kaisers auf einem Adler fliegend erscheint auf dem Scheitelrelief des Titusbogens und zeigt die Apotheose des Titus. In vorflavischer Zeit konnten auch lebende Kaiser auf Adlern erscheinen als Zeichen ihres Jupiterkaisertums⁶³⁰. Spätestens seit dem 2. Jahrhundert ist der Adler, v.a. auch der auf dem Adler reitende Kaiser, ein Bild der Apotheose. Ausnahmen lassen sich in der südlichen Levante auf Münzen finden, ebenso wohl in Alexandria, wo der Adler und der auf ihm reitende Kaiser als göttergleicher Herrscher verstanden werden konnte. Es muss jedoch festgehalten werden, dass sich seit dem Ende des 3. Jahrhunderts und verstärkt zur Zeit Konstantins sowohl die Auffassung vom Wesen des Kaisers und seiner Herrschaft sowie die Ansicht über die Apotheose änderte⁶³¹. Schon Maxentius ließ keine bisher üblichen CONSECRATIO-Münzen prägen, sondern ließ seinen vergöttlichten Sohn Romulus durch Münzen mit der Umschrift AETERNAE MEMORIAE und der Darstellung seines Mausoleums preisen.

gewesen, als sein Vater seine Mutter verließ. Somit wäre es auch leicht erklärbar, warum Konstantin als bereits erfahrener Soldat an der Seite seines Vaters in York weilte, als dieser 306 verstarb.

⁶²⁷ Die Deutung von M. Henig der Brüstung als Rand einer Loge im Circus ist hingegen wenig wahrscheinlich: "The eagle is very similarly carved to the two eagles on the large rectangular cameo in the Stadtbibliothek Trier, dated between 318 and 323 presenting Constantine, his mother Helena, his wife Fausta and two imperial princes (probably the later Constantius II. and Constantine II.) all in a theatre – or more probably circus-box, as on the base of the obelisk in the hippodrome at Constantinople where the emperors are Theodosius and his sons." M. Henig, *Art in the age of Constantine*, in: Hartley – Hawkes – Henig – Mee a.O. (Anm. 287) 65-76, hier bes. 71

⁶²⁸ J. Engemann, in: Demandt - Engemann 2007, Kat. I.7.6 mit älterer Literatur.

⁶²⁹ RAC I (1950) 87-94 s.v. Adler (Th. Schneider - E. Stemplinger); N. Himmelmann, *Römische Adler*, in: K. Rosen (Hrsg.), *Macht und Kultur im Rom der Kaiserzeit*. Studium Universale 16 (Bonn 1994) 65-75; A. Lichtenberger, >Auf Adlerflügeln< Über den Adler als Träger des lebenden Kaisers, in: N. Kreuz – B. Schweizer (Hrsgg.), *Tekmeria. Archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension*. Beiträge für Werner Gauer (2006) 183-204.

⁶³⁰ Siehe dazu Lichtenberger a.O. (Anm. 629) 184-185.

⁶³¹ Siehe dazu z.B. S. Diefenbach, *Römische Erinnerungsräume: Heiligenmemoria und Kollektive Identitäten im Rom* (2007) 197-200.

Die Münzen für den verstorbenen Constantius Chlorus zeigen den Scheiterhaufen, nicht aber den Adler. Auch die Münzen für den verstorbenen Konstantin selbst verzichten auf den Adler und zeigen den Kaiser in einer Quadriga gen Himmel fahren, aus dem eine Hand hervorkommt. Seit den Tetrarchen wird die Person des Kaisers und seine Herrschaft per se als göttlich angesehen, abgehoben von der menschlichen Sphäre. Daher wird der formalen *Consecratio*, die vom Senat, also von Menschen bewilligt werden musste, weniger Bedeutung beigemessen. Die sowohl in literarischen wie auch bildlichen Quellen propagierte quasi himmlische Stellung des konstantinischen Kaiserhauses wird wohl zumindest bei Hof bekannt gewesen sein. Daher scheint es m.E. legitim, auf einem ausschließlich im höfischen Bereich kursierenden Objekt wie dem Ada-Kameo den Adler bzw. die Adlerbiga als Symbol für diese herausgehobene Stellung des Kaiserhauses zu verstehen.

Auf Kameen findet der Adler seit der frühen Kaiserzeit häufig seinen Platz. Zu nennen sind neben der Gemma Claudia auch der Wiener Adlerkameo⁶³². Dieser runde Kameo zeigt auf milchigweißem Grund die Darstellung eines Adlers, der komplett aus der oberen braunen Schicht des Steines herausgearbeitet ist. Der Adler steht frontal in leichter Wendung zum rechten Bildrand auf einer Klaue. Der Kopf ist nach rechts gewandt, der große Vogel hat die Schwingen erhoben und ausgebreitet. In seiner leicht erhobenen, linken Klaue hält er einen Eichenlaubkranz, mit der anderen Klaue steht er auf einem schmalen Palmwedel. Sein fein gezeichnetes Gefieder gibt ein recht realistisches Bild eines Adlers wieder.

Mit Adler, *corona civica* und Palmwedel werden hier drei Machtsymbole des römischen Imperiums vorgestellt. Der Adler ist nicht nur das Symbol des Triumphes, sondern auch Feldzeichen der römischen Legionen und vor allem das Symboltier des Jupiter. Besondere Bedeutung kommt ihm auch als Apotheosetier der römischen Kaiser zu⁶³³.

Ein weiteres Beispiel stellt der julisch-claudische Kameo mit Darstellung eines Kaisers auf dem Adler⁶³⁴ dar. Auch wenn B. Bleckmann meint, dass „der mit Jupiter

⁶³² Adlerkameo; FO: wahrscheinlich im 5. Jahrhundert n. Chr. durch Kunstraub nach Byzanz, 1204 infolge der Plünderung der Stadt durch die Kreuzritter zurück ins Abendland; Adlerkameo zunächst am Ambo König Heinrichs II. im Aachener Dom, in Wien erstmals 1750 nachweisbar; AO: Wien, KHM, Inv. IX A26; Maße: Dm 22 cm; zweischichtiger Onyx; Fassung: Silber vergoldet (Mailand, 3. Viertel des 16. Jahrhunderts); Datierung: 27 v. Chr. oder kurz danach; Literatur: Zwierlein-Diehl 2007, 147, Abb. 606 mit älterer Literatur, Megow 1987, Taf. 26.

⁶³³ Vgl. dazu die Basis der Antoninus Pius Säule vom Marsfeld, heute im Cortile delle Carozze in den Vatikanischen Museen: Faustina d.Ä. und Antoninus Pius werden von einem Genius gen Himmel getragen und dabei von 2 Adlern flankiert, siehe dazu: Clauss 2001 a.O. (Anm. 214) 143-146.

⁶³⁴ Megow 1987, Taf. 27,1.

verbundene Adler ... Konstantin an die von den Tetrarchen verteidigte polytheistische Religion (erinnerte) und ... für das Feldzeichen der mobilen Kerntruppe nicht mehr in Frage (kam), wenn er auf die Christen Rücksicht nehmen wollte⁶³⁵, ist doch festzustellen, dass sowohl Jupiter als auch der Adler ihre Symbolwirkung in der Spätantike nicht verloren hatten. Gerade der Adler als Siegverkünder und Herrschaftszeichen behielt seine Wirkung dauerhaft bei⁶³⁶. Der Adler als Tier des Jupiter erscheint sowohl auf den Münzen für Licinius und seinen Sohn⁶³⁷, als auch auf Prägungen für Konstantin. Hierbei erscheint der Adler als Tier des Jupiter Conservator, wie dies ein Argenteus des Licinius aus den Jahren 318-319 n. Chr. belegt⁶³⁸. Der Revers zeigt Licinius als Jupiter auf dem Adler, das Blitzbündel und das Zepter in der Hand haltend. Die Umschrift lautet IOVI CONSERVATORI.

Der Ada-Kameo muss auf jeden Fall vor der Familientragödie des konstantinischen Kaiserhauses im Jahr 326⁶³⁹ entstanden sein, da Crispus und Fausta im Bild erscheinen. Da Fausta und Helena seit 324/5 beide den Titel einer Augusta tragen⁶⁴⁰, ist es eher unwahrscheinlich, dass eine Augusta der anderen im Bild derartig deutlich vorgezogen wird, wobei dieser Schluss nicht eindeutig belegbar ist. Als *terminus post quem* ist der Tag der Caesarenerhebung des Crispus, des Konstantin II. und des Licinius Licinianus in Serdica am 1. März 317 zu nennen. Der dritte Sohn des Konstantin, Constantius II., wurde erst am 7. August 317 geboren, wenn die Überlieferung der Geburtsdaten korrekt ist⁶⁴¹. Früher als am 1. März 317 kann der Kameo nicht entstanden sein, da erst seit diesem Datum beide Söhne des Konstantin gleich bedeutend waren. Als *terminus ante quem* gilt das Jahr 326, in dem Fausta⁶⁴² und Crispus den Tod fanden. Weiter einschränken lässt sich der

⁶³⁵ B. Bleckmann, Konstantin der Große (Reinbeck 1996) 62

⁶³⁶ Fehlerhaft bleibt laut H. Möbius der Rückschluss, alle Kameen, die Adler zeigen, als Staatskameen zu interpretieren: „Aber auch hier ist das Wort fehl am Platz, denn der Adler ist nicht das Wappen der res publica, sondern der Bote Jupiters, der den Sieg verleiht.“ (Möbius a.O. [Anm. 262] 83).

⁶³⁷ Solidus, geprägt 320 in Nicomedia, AO: Paris, Cabinet des Medailles. Der Solidus zeigt die nimbierten Licinii auf der Vorderseite in frontaler Ausrichtung nebeneinander, auf der Rückseite Jupiter Conservator mit dem Adler; RIC VII (Nicomedia), 605, Nr. 37.

⁶³⁸ RIC VII, S. 255, 197.

⁶³⁹ Siehe dazu: Herrmann-Otto 2007 a.O. (Anm. 249) 141–146; O. Schmitt, Constantin der Große (Stuttgart 2007) 221–229, mit Diskussion der schwierigen Quellenlage und verschiedener Forschungspositionen: Brandt 2006 a.O. (Anm. 249) 118-123; K. Rosen, Qui nigrum in candida vertunt. Die zeitgenössische Auseinandersetzung um Constantins Familientragödie und Bekehrung, Byzantinistica 5, 2003, (Spoleto 2004) 113-140; P. Guthrie, The Execution of Crispus, Phoenix 20, 1966, 325-31; H. A. Pohlsander, Crispus: Brilliant Career and Tragic End, Historia 33, 1984, 79-106.

⁶⁴⁰ Zur Relevanz des Augusta-Titels siehe jüngst: E. Herrmann-Otto 2007 a.O. (Anm. 249) 139-140.

⁶⁴¹ Zu Constantius II. siehe: P. Barceló, Constantius II. und seine Zeit. Die Anfänge des Staatskirchentums (Stuttgart 2004) zur Kindheit 33–45.

Zeitraum der Entstehung durch familiäre Daten, wohl durch das Geburtsdatum des Constantius II., der am 7. August 317 geboren und 324 zum Caesar erhoben wurde.

Im Gegensatz zu den anderen, in der Arbeit vorgestellten Bildern ist der Ada-Kameo ein „ausführliches“, ein „erweitertes“ Familienbild, das nicht nur die Eltern mit den gemeinsamen Kindern darstellt, sondern darüber hinaus die Mutter bzw. Schwiegermutter und Großmutter Helena mit einbezieht. Eine Sonderstellung nimmt darüber hinaus Crispus ein, der Stiefsohn der Fausta. Anders als ihr mit Konstantin gemeinsamer Sohn Konstantin II.⁶⁴³ erscheint Crispus nicht zwischen den Eltern, sondern am rechten Bildrand. Crispus und Konstantin II. gelten in der literarischen Überlieferung beide als Söhne Konstantins⁶⁴⁴, allerdings ist für Crispus eine andere Mutter, nämlich Minervina überliefert⁶⁴⁵.

Allein schon der Zeitpunkt und die Umstände der Entstehung des Kameo sind bemerkenswert. Nachdem die Söhne der Tetrarchen, Konstantin und Maxentius, das Nachfolgesystem des Diokletian auf illegale Weise überwunden hatten, führte dies auch zu einer Neubewertung der Stellung der Kaiserfamilie. Als unmittelbar nach dem Tode des Constantius I. sein Sohn Konstantin 306 zum Kaiser erhoben worden war, ließ sich auch der Sohn des Altkaisers Maximian, Maxentius, in Rom zum Augustus ausrufen⁶⁴⁶. Die Ausgangssituation der beiden neuen Kaiser war gleich: Beide waren Söhne von Kaisern, doch waren sie gegen das geltende System der Tetrarchie, das keine blutsdynastische Thronfolge vorsah, zu Kaisern erhoben worden und mussten demnach eigentlich als Usurpatoren gelten. Offenbar hatte Konstantin durch eine geschickte Politik schließlich die offizielle Anerkennung von Galerius erreicht, während diese dem Maxentius versagt blieb. Trotzdem oder gerade deswegen versuchte Maxentius, seine eigene Dynastie zu propagieren. So wurde nicht nur sein Sohn Romulus erst zum Nachfolger aufgebaut und dann mit

⁶⁴² D. Woods, On the Death of the Empress Fausta, G&R 45, 1998, 70-86; J.W. Drijvers, Flavia Maxima Fausta. Some Remarks, Historia 41, 1992, 500-506.

⁶⁴³ Zur Diskussion um die Mutterschaft Faustas siehe oben. Zu Konstantin II siehe: J.R. Martindale - J. Morris, s.v. Fl. Claudius Constantinus. In: The Prosopography of the Later Roman Empire, (Cambridge 1971) 1223, wobei er hier fälschlich als Bastardsohn Konstantins bezeichnet wird; RE IV,1 (1900) 1026-1028 s.v. Constantinus (3) (O. Seeck); zum Namen Konstantins II.: ILS 712-13, 721-2, 724; AE 1960, 06; er wird in einer Inschrift Flavius Constantinus genannt: ILS 714; T.D. Barnes, The New Empire of Diocletian and Constantine (Cambridge MA. 1981) 44: hier eine komplette Liste mit allen Quellen zur Abstammung Konstantins II.

⁶⁴⁴ Siehe Aur. Vic. 41,6; Oros. 7,22 u.a.

⁶⁴⁵ Ep. de Caes. 41,4: Hic sororem suam Constantiam Licinio Mediolanum accito coniungit; filiumque suum Crispum nomine, ex Minervina concubina susceptum, item Constantinum iisdem diebus natum oppido Arelatensi Licinianumque, Licinii filium, mensium fere viginti, Caesares effecit.

⁶⁴⁶ Zu Maxentius siehe: Leppin – Ziemssen a.O. (Anm. 245).

allen Ehren nach seinem frühen Tod divinisiert, sondern Maxentius unternahm eine Instrumentalisierung aller „Vorgänger“, indem er auf Münzen die AETERNAE MEMORIAE⁶⁴⁷ für seinen Vater Maximian, seinen Schwiegervater Galerius und seinen Schwager Constantius Chlorus feiern ließ. Dies ist umso erstaunlicher, da er mit beiden Letztgenannten zu deren Lebzeiten verfeindet war. Die *Divi* eigneten sich jedoch, um eine eigene göttliche Dynastie zu begründen und dem Konkurrenten Konstantin entgegen zu treten⁶⁴⁸. Beide Rivalen waren leibliche Söhne der einst regierenden Augusti und damit nach römisch-dynastischem Verständnis die geeigneten Nachfolger und Thronerben.

Diese Ansicht vertrat wohl auch der Panegyriker Mamertinus, der vor Maximian am 21. April 289 n. Chr. in Trier Folgendes sagte: „Aber sicherlich wird dieser Tag bald kommen, wenn Rom euch siegreich sehen wird und, tatendurstig zur Rechten, deinen Sohn mit allen Gaben der Natur für die angesehenen Künste versehen, den ein glücklicher Lehrer erwartet. Es wird keine große Anstrengung bedeuten, in diesem göttlichen und unsterblichen Sprössling ein Verlangen nach Ruhm zu erwecken.“⁶⁴⁹ Auch der christliche Kirchenhistoriker Zosimos berichtet über die Erhebung des Maxentius und über seine Ambitionen, auch wenn dieser Bericht propagandistisch gefärbt ist: „Als entsprechend der Tradition in Rom Konstantins Bild gezeigt wurde, hielt Maxentius, der Sohn des Herculus Maximian, es für unerträglich, wenn für Konstantin, der von einer unwürdigen Mutter abstammte, das Ersehnte eintreffe, er selbst aber, der Sohn eines solchen Kaisers, ständig in den Tag hinein lebe, während andere die Position seines Vaters innehätten.“⁶⁵⁰. So ist es verständlich, dass auch Konstantin um seine Legitimation bemüht war⁶⁵¹. Die Heirat mit Fausta, der Tochter des Altkaisers Maximian, war eine wichtige Voraussetzung. Der Ada-Kameo verdeutlicht allerdings, dass Konstantin mit der Einbeziehung Helenas und seines Sohnes Crispus aus der Verbindung mit Minervina auch seine eigene Herkunft und den ältesten Sohn zu nobilitieren suchte.

So zeigt der Prunkkameo zunächst im Zentrum die ‚Kernfamilie‘, bestehend aus Fausta und Konstantin, begleitet von ihrem gemeinsamen Sohn Konstantin II. und entspricht somit in der zentralen Gruppe dem ‚formalisierten Familienbild‘. Die beiden

⁶⁴⁷ RIC VI (Ostia), 404, Nr. 24-33; RIC VI (Rom), 382, Nr. 243-256.

⁶⁴⁸ Leppin – Ziemssen a.O. (Anm. 245) 118. Vgl. auch Scheithauer a.O. (Anm. 245) 219-220.

⁶⁴⁹ Paneg. 10 [2] 14,1, zitiert nach Leppin – Ziemssen a.O. (Anm. 245) 17-18.

⁶⁵⁰ Zos. 2,9,2-3, zitiert nach Leppin – Ziemssen a.O. (Anm. 245) 20.

⁶⁵¹ Zur historischen Diskussion zur Legitimation Konstantins siehe z.B.: Herrmann-Otto 2007 a.O. (Anm. 249) 24-30.

Eheleute wenden sich leicht zur Mitte hin. Damit wird zum einen die Zusammengehörigkeit des Paares visualisiert. Ungewöhnlich ist hier nur die Platzierung Faustas auf der rechten statt auf der eigentlich üblichen, linken Bildseite. Dazu gibt es allerdings Vergleichsbeispiele wie den Kameo Rothschild in Paris⁶⁵² und ein Kameo in Boston⁶⁵³, ebenso ein Porträtmedaillon aus Pompeji in London⁶⁵⁴.

Das Zentrum der Darstellung auf dem Ada-Kameo bildet das Kind zwischen den Eltern, wobei alle Personen frontal ausgerichtet. Fassbar ist diese Anordnung z.B. auf den Freigelassenenreliefs⁶⁵⁵ und auf Wandmalereien in sepulkralen Zusammenhängen. Das kürzlich entdeckte Familienbild in einem Arkosol in S. Sebastiano, Cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio in Rom, zeigt den Sohn zwischen Vater und Mutter namens Primenius und Severa. Auch hier sind alle Personen frontal nebeneinander aufgereiht, die Mutter allerdings auf dem üblichen Platz am linken Bildrand⁶⁵⁶. Gleiches lässt sich für das Familienbild des Theotecnus in der Katakombe San Gennaro in Neapel beobachten; auch hier erscheint die Tochter zwischen den Eltern. Dem Betrachter wurde also auf den ersten Blick deutlich das Elternpaar mit ihrem gemeinsamen Kind vor Augen geführt. P. Zanker, weist darauf hin, dass dies eine damals wie heute beliebte Darstellungskonvention gewesen sei, um „die Familie als funktionierende Einheit ins Bild (zu setzen). Die Erwachsenen fühlen sich für ihre schutzbedürftigen Kinder verantwortlich und geben ihnen, indem sie sie einrahmen und dergestalt abschirmen, Geborgenheit.“⁶⁵⁷

Die Betonung der *concordia* ist im Falle des Ada-Kameo umso erstaunlicher, da die Gattin Fausta die Tochter des verstorbenen Maximian und Schwester des Maxentius war, beides Männer, die zu ihren Lebzeiten Kontrahenten des Konstantin waren, der den Tod seines Schwiegervaters und seines Schwagers mehr oder weniger direkt herbeiführte. Trotz dieser familiären Schwierigkeiten hielt Konstantin die Ehe auch nach 312 aufrecht, zumal Fausta ihm zu diesem Zeitpunkt noch kein Kind geboren

⁶⁵² Paris, Slg. Rothschild; Literatur: E. Coche de la Ferté, *Le Camée Rothschild, un Chef-d'Oeuvre du IV^e siècle après J.-C.* (1957); Zwierlein-Diehl 2007, 204 und 455, Abb. 756.

⁶⁵³ Boston, Museum of Fine Arts, Acc. No. 98.754. H 4,3 cm, B 4,8 cm. Mitte 1. Jh. n. Chr. Sardonyx.

⁶⁵⁴ London, British Museum GR 1856.12-26.1621 (Paintings 37), 30 v. Chr.-50 n. Chr.; Dm 14 cm; Literatur: S. Walker, *Roman Art* (London 1991).

⁶⁵⁵ Beispiele bei Zanker und Kockel a.O. (Anm. 291).

⁶⁵⁶ F. Bisconti, *Nuove pitture dal cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio*, *RendPontAc c.s.*; Ders., *Il giro delle esperienze figurative tra Roma e Costantinopoli nella pittura cristiana delle origini*, in: *Akten des 14. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, Wien 1999 (Città del Vaticano 2007), 87-98 bes. 93-94 Farbtaf. Fig. 13; N. Zimmermann, *Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei*, *JbAC* 50, 2007 154-179, bes. 175, Taf. 25d.

⁶⁵⁷ P. Zanker, *Die römische Kunst* (München 2007) 168.

hatte. Immerhin hatte Konstantin bereits aus der Beziehung mit Minervina seinen Sohn Crispus⁶⁵⁸. Später jedoch wurde Fausta gemäß der archäologischen Quellen als rechtmäßige Ehefrau von hohem Rang und als Mutter der legitimen Nachfolger öffentlich geehrt. Dies zeigen z.B. die Münzbilder, die die *pietas* der Fausta hervorheben und ihren Kinderreichtum als Folge dieser *pietas* darstellen. Mir scheint, dass auch der Ada-Kameo, der die Ehefrau und Mutter Fausta ins Zentrum des Bildes rückt, in diese Richtung weist. Als Grund hierfür ist auch die Aufwertung des Altkaisers Maximian anzusehen, die durch Konstantin in den Jahren um 316 erfolgte. Hiermit wollte Konstantin die Kontinuität der Herkulierdynastie hervorheben, um sich gegenüber seinem Kontrahenten Licinius zu positionieren. Fausta als Tochter des geehrten Altkaisers, eines *Divus*, war eine würdige Gattin, die durch ihre Herkunft eine weitere Legitimation der Nachkommen bieten konnte. Schwierig war sicherlich das Verhältnis zu Maxentius, der deshalb in der Propaganda als Bastard apostrophiert wurde, also nicht mit Fausta und Maximian verwandt⁶⁵⁹.

Gemäß den oben erarbeiteten Deutungsansätzen entspricht der Ada-Kameo auch in besonderer Weise dem ‚Hierarchischen Familienbild‘. Die Anordnung des Ehepaares bildet wiederum die Ausnahme, aber auch hier nicht ohne Parallele⁶⁶⁰. Das Zentrum des Bildes mit der Kernfamilie wird rechts und links flankiert von Crispus, dem Sohn des Kaisers, und Helena, der Mutter Konstantins. Sie erscheinen ebenfalls über den Schwingen der Adler, allerdings auf den Randplätzen. Die Anwesenheit des Crispus ist wegen seiner wichtigen Rolle in der kaiserlichen Politik und Nachfolgeplanung zu erwarten; eher ungewöhnlich ist die Tatsache, dass er nicht auch im Zentrum der Darstellung erscheint. Crispus ist nicht nur der älteste Sohn des Kaisers, sondern auch wie sein Halbbruder Konstantin II. zum Caesar erhoben. So wird er in der Regel in Inschriften, Gesetzestexten und anderen offiziellen Verlautbarungen sogar an

⁶⁵⁸ Über das Geburtsdatum des Crispus ist nichts Genaues bekannt. Allerdings wird er um einige Jahre älter als seine Halbbrüder gewesen sein. Bevor sein Vater die Ehe mit Fausta einging, wird er wohl als Sohn des Konstantin anerkannt gewesen sein. Offensichtlich ist dieser Umstand mit der Herkunft des Konstantin selbst vergleichbar. Bevor Constantius Chlorus 294 Theodora heiratete, lebte er mit Helena und dem gemeinsamen Sohn Konstantin zusammen. Nimmt man ein Geburtsdatum des Konstantin um 275 an, wäre er also bereits um die 20 Jahre alt gewesen, als sein Vater sich von seiner Mutter trennte. Selbst wenn er erst später geboren wurde, wäre immer noch eine längere Zeitspanne vergangen, bevor seine Mutter aus der Beziehung entlassen wurde. Aller Wahrscheinlichkeit nach bestand also auch eine engere Beziehung zwischen Vater und Sohn, so dass die Anwesenheit des Konstantin 306 in York nicht erstaunlich ist. Selbst wenn Constantius seinen Sohn nicht zum Nachfolger auserkoren hatte, ist es dennoch verständlich, dass er seinen Erstgeborenen als Vertrauten in seiner Nähe wissen wollte.

⁶⁵⁹ Herrmann-Otto 2007 a.O. (Anm. 249) 104.

⁶⁶⁰ Vgl. Kameo mit Ehepaar in Boston, Museum of Fine Arts Acc.Nr. 98.754, Sardonyx, 4,3 x 4,8 cm, julisch-claudisch.

erster Stelle vor seinen Halbbrüdern genannt. Auch die gemeinsame Darstellung von Fausta und Crispus scheint kein Problem gewesen zu sein, denn auch das in Trier geprägte Goldmultiplum der Jahre 321 oder 324 für Crispus⁶⁶¹ zeigt auf dem Revers unter der einmaligen Umschrift FELIX PROGENIES CONSTANTINI AVG die Kaiserin Fausta, die zwischen ihrem Sohn Konstantin II. und Crispus steht. Die sich in der Geste der *concordia* die Hände reichenden Halbbrüder waren in diesen Jahren gemeinsam *consules*. Fausta legt beiden je eine Hand auf die Schulter. Crispus, der Ältere, erscheint größer als sein Bruder und zur Rechten der Kaiserin, also auf dem Ehrenplatz am linken Bildrand. Hier wurde also der protokollarisch korrekte Weg gewählt, die „glückliche Nachkommenschaft des Kaisers Konstantin“ zu zeigen. Dass ein Thronfolger nicht zwingend der leibliche Sohn des Herrscherpaares sein musste, beweist nicht zuletzt der Kameo in St. Petersburg, der wohl das Ehepaar Livia und Augustus mit dem Sohn der Livia und dem Stiefsohn des Augustus, Tiberius, in der Mitte des Bildes zeigt.

Es stellt sich nun die Frage, warum im Falle des Ada-Kameo ein anderer Weg gewählt und Crispus am rechten Bildrand dargestellt wurde. Beide, Bruder und Halbbruder, tragen das gleiche sternförmige Symbol auf der Stirn, sind damit wohl ranggleich. Einer der beiden, nämlich der ältere Bruder Crispus, ist deutlich größer als der jüngere Bruder. Wenn dennoch Konstantin II. als gemeinsamer Sohn des Kaiserpaares⁶⁶² in der Mitte erscheint, könnte dadurch besonders die Mutterschaft der Fausta herausgestellt worden sein und bedeutet deswegen keine Hintansetzung in der Rangfolge des Crispus.

Viel erstaunlicher, geradezu ein Alleinstellungsmerkmal unter den untersuchten Familienbildern, ist die Darstellung der Kaisermutter Helena, die als „halblegitime Frau Constantius' I.“⁶⁶³ gewertet wird. Nachdem Constantius I. auf Anweisung der Augusti Diokletian und Maximian Theodora heiratete, verschwand Helena völlig von der Bildfläche und tauchte erst wieder auf, als ihr Sohn Konstantin die Macht übernahm. Die Schlussfolgerung H. Brandts, dass die greise Kaisermutter Helena erst im Jahr 324 „gleichsam aus den Nichts“ auftaucht und der Öffentlichkeit präsentiert wird⁶⁶⁴, ist nicht zutreffend, denn es wurden Münzen für Helena als

⁶⁶¹ RIC VII (Trier), 203, Nr. 443.

⁶⁶² Barceló a.O. (Anm. 641) 43: Konstantin II. wurde nach P. Barceló im Jahr 316 n. Chr. geboren und ist der leibliche Sohn der Fausta.

⁶⁶³ R. Delbrück, Spätantike Kaiserporträts. Von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreiches (Berlin 1933) 84.

⁶⁶⁴ Brandt 2006 a. O. (Anm. 249) 146.

nobilissima femina wohl in den Jahren 318/319⁶⁶⁵ emittiert; ferner existieren Inschriften für Helena ohne Nennung des Augustatitels, also mit einem Entstehungsdatum vor 324⁶⁶⁶. Augenscheinlich wird Helena bereits vor der Erhebung zur Augusta neben Fausta als kaiserliche Dame geehrt, wenn auch zunächst noch zurückhaltend.

Doch war es offensichtlich für Konstantin nicht so einfach, seine Mutter in sein Legitimationsprogramm für eine neue Dynastie einzubeziehen. Da seine Herkunft alles andere als ‚nobil‘ erschien, so wie es Eutropius beschreibt: „Verum Constantio mortuo Constantinus, ex obscuriore matrimonio eius filius, in Britannia creatus est imperator et in locum patris exoptatissimus moderator accessit.“⁶⁶⁷ Dementsprechend hat Konstantin alles unternommen, um seine Mutter für diese Aufgabe dienlich zu machen. Hierbei versuchte er, bewusst die niedere, fast infame Herkunft seiner Mutter zu verschleiern⁶⁶⁸.

Die Aufwertung der Helena zur würdevollen Witwe, Mutter und Großmutter zeigte sich vor allem in der Münzprägung des Kaisers, aber auch in den Sockelinschriften von Statuenweihungen und den Statuen selbst. Besondere Bedeutung kommt hier den umgearbeiteten Sitzstatuen in den Kapitولينischen Museen in Rom⁶⁶⁹ und den Uffizien in Florenz⁶⁷⁰ zu. Die wohl auf ein hochklassisches Original, eine berühmte Sitzstatue der Aphrodite des Phidias, zurückgehende, in zahlreichen Repliken und Varianten überlieferte Skulptur, repräsentiert Anmut und Würde⁶⁷¹. Die kapitolinische Sitzstatue antoninischer Zeit wurde umgearbeitet und zeigt nun wohl das Porträt der Helena in der Pose der Aphrodite, die auf die Rolle der Helena als Stammutter der neuen Dynastie verweist⁶⁷².

Als ‚Hieratisches Familienbild‘ ist gerade der Ada-Kameo ein Paradebeispiel. Diese hieratischen Bilder des Kaisers und seiner Familie gewinnen in der Spätantike große Bedeutung, was mit der Sakralisierung des Kaiserbildes zusammenhängt.

⁶⁶⁵ Vgl.: RIC VII (Thessalonica), 504, Nr. 48 und 49.

⁶⁶⁶ Vgl. z.B.: CIL VI 1136.

⁶⁶⁷ Eutr. 10, 2.

⁶⁶⁸ Herrmann-Otto 2007 a.O. (Anm. 249) 17.

⁶⁶⁹ Fittschen-Zanker III, 35-36, Nr. 38; P. Arata, La statua seduta dell'imperatrice Elena nel Museo Capitolino, RM 100, 1993, 185-200.

⁶⁷⁰ Mansuelli, Sculture II 131 Nr. 171, Abb. 168 a-c; R. Calza, Iconografia romana imperiale. Da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.) (Rom 1972) 171 Nr. 81 Taf. 53; 54, 167.168.

⁶⁷¹ Fittschen-Zanker III, 35.

⁶⁷² Dazu siehe auch: T. Grünwald, Constantinus Maximus Augustus. Herrschaftspropaganda in der zeitgenössischen Überlieferung. Historia - Einzelschriften 64 (Stuttgart 1990) 139.

Vorbereitet von der *domus divina* der Tetrarchen⁶⁷³ wurde dieses Verständnis weiter ausgebaut, was sich auch an der Veränderung des Hofzeremoniells⁶⁷⁴ verfolgen lässt. Auch Konstantin und seine Söhne propagierten sehr stark ein göttergleiches, von der Welt der Menschen abgehobenes Kaiserbild. Ein eindrückliches literarisches Beispiel bietet der Bericht des Ammianus Marcellinus über den Einzug des Constantius II. in Rom im Jahr 357⁶⁷⁵. Die steife, aufrechte Haltung, die frontale Ausrichtung des Kaisers und das Gefühl, sich neigen zu müssen, um unter dem Bogen hindurch fahren zu können, weisen darauf hin, wie sehr sich der Kaiser von der Welt abgehoben fühlte. Einige Merkmale dieser Bildauffassung lassen sich am Ada-Kameo erkennen. Die nebeneinander aufgereihten Familienmitglieder sind frontal dargestellt und interagieren weder untereinander noch mit dem Bildbetrachter; die leichte Wendung des Ehepaares zur Bildmitte kann hier außer Acht gelassen werden. Die repräsentative und erhabene Wirkung des Bildes wird des Weiteren durch die Adlerbiga unterstützt. Durch die Fahrt auf der Adlerbiga wird die gesamte *domus* des Konstantin in eine himmlische Sphäre erhoben. Besondere Aufwertung erfährt hierdurch natürlich Helena, die, wie Ambrosius schreibt, damit vom Misthaufen zur Macht aufsteigt⁶⁷⁶. Auch formal wird die Trennung der Kaiserfamilie von der Bevölkerung des Imperiums durch den Wagen und die auffliegenden Adler unterstrichen⁶⁷⁷.

Die frontale Ikonenhaftigkeit der Darstellung kehrt so auf spätantiken, kaiserlichen *Adventus*-Bildern wieder. Der Einzug des immerfort sieghaften Kaisers auf einem Wagen oder Pferd zeigt ihn häufig in zeremonieller Starre und Siegerpose⁶⁷⁸. Diese Bildelemente zeichnen auch den Ada-Kameo aus. Zwar ist der Verf. kein Triumphalbild bekannt, das die ganze Familie im Wagen zeigt, aber bildliche und literarische Quellen nennen wenigstens den kaiserlichen Vater mit den Kindern im Wagen. So berichtet Tacitus vom Triumphzug des Germanicus: „C. Caelio L. Pomponio consulibus Germanicus Caesar a. d. VII Kal. Iunias triumphavit de Cheruscis C(h)attisque et Angrivariis quaeque aliae nationes usque ad Albim colunt.

⁶⁷³ Kolb a.O. (wie Anm. 227).

⁶⁷⁴ RAC XIX (2000) 1135-1177 s.v. Kaiserzeremoniell (M. Whitby); Alföldi 1970 a.O. (Anm. 508); O. Treitinger, Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell (Jena 1938).

⁶⁷⁵ Anm. 16, 10, 1-17; vgl. dazu: Barceló a.O. (Anm. 641) 139-145.

⁶⁷⁶ Ambr. obit. Theod.; Heinen 2008 a.O. (Anm. 576).

⁶⁷⁷ Von Adlern oder anderen Tieren oder mythischen Wesen gezogene Wagen sind bereits für frühere Kaiser überliefert. Als Beispiel soll hier der wohl hadrianische Kameo mit Darstellung des Kaisers in einer Adlerbiga genannt werden. Vgl. hierzu Megow 1987, 114, Nr. A 128, Taf. 42, 11-12; 43, 1.

⁶⁷⁸ R-Alföldi 1999 a.O. (Anm. 151) 174-176.

Vecta spolia, captivi, simulacra montium fluminum proeliorum; bellumque, quia conficere prohibitus erat, pro confecto accipiebatur. Augebat intuentium visus eximia ipsius species currusque quinque liberis onustus".⁶⁷⁹ Germanicus erkennt den propagandistischen Wert der Kinder, die mit ihm gemeinsam in triumphierender Pose im Triumphwagen erscheinen. Auch Septimius Severus lässt seine Söhne Caracalla und Geta mit ihm gemeinsam im Triumphwagen auf dem Fries des Quadrifrons in Leptis Magna darstellen⁶⁸⁰.

Besonders eindrucksvoll bringt Eusebius in seiner Tricennatsrede die Bedeutung der Triumphalquadriga für das konstantinische Kaiserhaus zum Ausdruck. Konstantin selbst erscheint in der Rolle des strahlenden, sieghaften Sol, der seine vier Caesaren wie Pferde unter dem Joch hält: „Bei der Festversammlung, die nach jeder Dekade stattfand, bestimmte er nämlich einen seiner Söhne zur Teilhabe am kaiserlichen Thron. (...) Indem er Caesares beruft, erfüllt er so die Vorhersagen göttlicher Propheten, welche schon vor Zeiten und Urzeiten etwa folgendermaßen lauteten: <Und einst werden die Heiligen des Allerhöchsten die Herrschaft übernehmen>. (...) Wie das Sonnenlicht scheint dieser (Konstantin) durch den leuchtenden Glanz seiner Caesares, gleich Strahlen, die er aus sich in die Ferne entsendet, auf die Bewohner der entferntesten Orte; auf diese Weise hat er uns, die wir den Osten erhalten haben, seinen seiner selbst würdigen Sproß zugeteilt, einen anderen seiner Söhne einen anderen Teil der Menschheit, und wiederum einen anderen einer anderen Stelle, gleich Leuchtern und Strahlern des aus ihm selbst herausfließenden Lichts. Unter dem einen Joch des kaiserlichen Viergespanns hält er so die vier mannhaftesten Caesares wie Fohlen eingespannt und vereinigt sie mit den Zügeln dieser gotterfüllten Harmonie und Eintracht. Er selbst zieht hoch oben als Wagenlenker einher und durchreist das gesamte Gebiet, soweit darauf die Sonne blickt, steht allen zur Seite und richtet seine Aufmerksamkeit auf alles. Also ist er versehen mit einem Abbild der himmlischen Herrschaft und lenkt, den Blick nach oben gerichtet, gemäß dem ursprünglichen Vorbild, die Geschicke der Irdischen, gestärkt durch die Nachahmung dieser monarchischen Herrschaft.“⁶⁸¹ Der starke repräsentative und legitimatorisch konzipierte Aspekt des Familienbildes kommt hiermit zum Tragen.

⁶⁷⁹ Tac. ann. 2,41,2-3.

⁶⁸⁰ R. Bartocchini, L'arco quadrifronte dei Severi a Leptis (Leptis Magna), Afrlt 4, 1931, 32-152.

⁶⁸¹ Eus. Laus Constantini, 3,1-5 (Migne, PG 20, 1328-1329), Übersetzung zitiert nach: Grünwald a.O. (Anm. 627) 156-157.

Es ist in diesem ‚Hieratischen Familienbild‘ kein bestimmter zeitlicher Moment und keine konkrete Situation erfasst, sondern es geht um die entrückte Kaiserfamilie, die dem Alltag enthoben und somit auch an keinem näher spezifizierten Ort lokalisierbar ist. Die allgegenwärtige Präsenz des Kaisers und seiner Familie wird noch einmal betont. So ist der Ada-Kameo unter diesem Aspekt ebenso als numinoses Bild zu bezeichnen, das mit Elementen der Triumphal- und Siegesymbolik arbeitet. Vergleichbar ist hiermit ein Goldmedaillon, das Constantius II. als DN CONSTANTIVS VICTOR SEMPER AVG in der Quadriga stehend zeigt. Ausgestattet ist der Kaiser mit Nimbus und Globus, begleitet von Victorien⁶⁸².

Von besonderer Bedeutung ist der Ada-Kameo als ‚Programmatisches Familienbild‘. Dass nicht nur die ‚Kernfamilie‘ dargestellt, sondern durch die Hinzufügung von Crispus und Helena erweitert worden ist, wurde bereits erläutert. Wenn bereits die Darstellung der Kaisermutter und, wenn auch in weniger starkem Maße, die des Crispus exzeptionell ist, so erstaunt bei eingehender Betrachtung noch sehr viel mehr die deutliche Differenzierung im Bild. Crispus und Konstantin II. wurden ihrer verwandtschaftlichen Position entsprechend bewertet, aber auch die beiden kaiserlichen Damen Fausta und Helena wurden durch Attribute und Bildposition ihrer Stellung und Funktion entsprechend bezeichnet. Unter dem programmatischen Gesichtspunkt sollen zunächst die beiden Kaisersöhne betrachtet werden.

Crispus und Konstantin II: *Providentia Augusti*

Die bisherige Untersuchung zeigte, dass auf dem Ada-Kameo der Kaiser sowohl Crispus als auch Konstantin II. als präsumptive Nachfolger präsentieren ließ. So wurden auch seit 317 n. Chr. in Trier, der konstantinischen Kaiserresidenz, Münzen sowohl für Crispus als auch Konstantin II. geprägt, die sie als präsumptive Nachfolger mit der Revers-Umschrift SECVRITAS zeigen⁶⁸³. So wie für Fausta Münzen mit der Umschrift SALVS REI PVBLICAE geprägt wurden, da die Kinder als Rettung und Hoffnung des Reiches galten, wurden auch die beiden Caesares als Garanten der Sicherheit des Reiches bezeichnet.

⁶⁸² Zur Triumphalsymbolik vgl.: Alföldi 1970 a.O. (Anm. 508). Goldmedaillon, Antiochia zwischen 347 und 355; AO: Berlin, 40,30 g, RIC VIII (Antiochia), 517, Nr. 68; Gnecci 4, C. 29; vgl. Auch: RIC VIII (Antiochia), 517, Nr. 67: zeigt Constantius II. und Constans gemeinsam in der Quadriga.

⁶⁸³ Crispus: RIC VII (Trier), 178, Nr. 184; Konstantin II.: RIC VII (Trier), 186, Nr. 248.

Für beide Kaisersöhne wurden ebenso Münzen mit der Umschrift BEATA TRANQVILITAS geprägt⁶⁸⁴. Im Jahr 321 zeigt die Münzrückseite einen Altar mit der Aufschrift VO/TIS XX; auf dem Altar erscheint ein Globus, darüber drei Sterne. Diese kosmischen Zeichen der ewigwährenden Herrschaft stellen eine Verbindung zum Ada-Kameo her, der auf der Stirn beider Brüder ein sternförmiges Diadem zeigt. Wie bereits A. Alföldi und andere festgestellt haben, berief man sich hierbei auf eine lange Tradition kosmischer Symbolik, die im *sidum lulium* einen ersten starken, Ausdruck im römischen Reich fand. Wie auch bei den Severern mit ihrer solaren und kosmischen Symbolik wurde auch hier auf die von einer göttlichen Macht ausersehene Herrschaft der konstantinischen Familie verwiesen.

Dieser Aspekt findet sich auch in der weiteren Münzprägung. Sowohl für Crispus als auch für Konstantin II. wurden Reversbilder mit der Umschrift PROVIDENTIAE CAESS geprägt. Das Bild zeigt ein Lagertor, über dem ein Stern erscheint⁶⁸⁵. Die Vorsehung hat also die Söhne des Konstantin zur Herrschaft ausersehen, ebenso wie Konstantin selbst INSTINCTV DIVINITATIS die Schlacht an der milvischen Brücke gewann. Die beiden Söhne erscheinen also mit ihrer Familie gemeinsam in der Adlerbiga, da sie als Caesares die Nachfolger des Augustus sind. Konstantin selbst ist durch den Lorbeerkranz als Augustus gekennzeichnet; seine Söhne partizipieren noch nicht wirklich an der Macht. Unter dem programmatischen Gesichtspunkt kann man sagen, dass Konstantin nicht nur das blutsdynastische Prinzip rehabilitierte, sondern auch eine regelrechte Monarchie schuf, die Herrschaft eines einzigen Augustus⁶⁸⁶. Dass die Söhne als präsumptive Nachfolger die Macht von ihrem Vater erhalten werden, versinnbildlichen Solidi, die ab 317, dem Jahr der Erhebung der Söhne zu Caesares, geprägt wurden und auf der Vorderseite den IMP CONSTANTINVS AVG zeigen, auf der Rückseite unter der Umschrift GAVDIVM REIPUBLICAE aber den Kaiser, der den beiden Caesares einen Globus als Zeichen der Macht überreicht⁶⁸⁷.

Zwar sind beide Prinzen, für die seit 317 auch Münzen mit der Revers-Umschrift PRINCIPI IVENTVTIS geprägt wurden⁶⁸⁸, gleichrangig; Crispus nach den Kriterien

⁶⁸⁴ Für Crispus und Konstantin II. z.B.: RIC VII (Lyon), 133, Nr. 162-190.

⁶⁸⁵ Vgl. z.B.: RIC VII (London), 116, Nr. 295: FL IVL CRISPVS NOB CAES; RIC VII (London), 116, Nr. 296: CONSTANTINVS IVN NOB CAES. Später werden diese Reverse auch für Constantius II. geprägt, z.B. RIC VII (London), 116, Nr. 297 und 298.

⁶⁸⁶ Siehe dazu: J.W. Drijvers, Imperial Succession in Ammianus Marcellinus, in: T. Baier (Hrsg.) Die Legitimation der Einzelherrschaft im Kontext der Generationenthematik. BzA 251 (Berlin 2008) 275-293, hier bes. 276.

⁶⁸⁷ RIC VII (Trier), 178, Nr. 185.

⁶⁸⁸ Z.B. für Crispus und Konstantin II.: RIC VII (Trier), 175, Nr. 138-145.

der Seniorität seinem Bruder sogar an Würde überlegen. Innerhalb der Familie hatte aber Konstantin II. die zentralere Position inne. Dies deutet schon auf den Rezipientenkreis und auch auf den möglichen Auftraggeber des Kameo hin, die beide im engsten Umfeld des Kaisers zu suchen sind. Dieser Eindruck wird durch die noch zu besprechende Rolle der Helena, den Entstehungszeitraum und die Rolle der Licinii verstärkt. Die in einem kleinen, gut informierten und dem Kaiserhaus gegenüber loyalen Kreis zirkulierenden Familienbilder vertraten die Auffassung des Kaisers von seiner eigenen und seiner Familie Vormachtstellung. Wie bereits Augustus seine Familie bestimmten, ausschlaggebenden Kreisen präsentierte, tat dies nun auch Konstantin.

Wie in den numismatischen und epigraphischen Zeugnissen, so werden die beiden Caesares Crispus und Konstantin II. auf dem Ada-Kameo präsentiert. Seit dem 1. März 317 hatte das gesamte römische Reich, also der Reichsteil des Konstantin und der des Licinius aber drei Caesares; neben den Söhnen des Konstantin auch seinen Neffen, Licinius II., den Sohn des Licinius und der Constantia, der Halbschwester Konstantins. Eine Übersicht über die konstantinische Münzprägung zeigt aber, dass für Licinius II. kaum Münzreverse geprägt wurden, die auf seine Rolle als designierter Nachfolger des Licinius I. hinweisen. Wenn solche Münzen geprägt wurden, dann wurden hauptsächlich solche mit dem Revers und der Umschrift IOVI CONSERVATORI emittiert, jedoch nur äußerst selten die Umschriften PROVIDENTIAE CAES⁶⁸⁹, PRINCIPI IVVENTUTIS⁶⁹⁰, BEATA TRANQVILITAS oder ähnliche Themen, die auf die vorgesehene Thronfolge des Licinius II. verweisen. In größerem Umfang wurden für ihn, wie auch für die beiden anderen Caesares, in allen Officinen Münzen zu den Quinquenalien im Jahr 321 geprägt. Besonders aufschlussreich ist ein Follis, der 317 in Aquileia für Licinius und Licinius II. geprägt wurde; eine parallele Emission für Konstantin und seine Söhne liegt bezeichnenderweise nicht vor. Die Revers-Umschrift lautet CONCORDIA AVGG NN⁶⁹¹. Es wurde also im Reichsteil des Konstantin eine Münze geprägt, die auf die wiederhergestellte Eintracht und den Frieden zwischen den Augusti verwies, ein Friedensschluss, der durch die Ernennung der Caesares in Serdica am 1. März 317 besiegelt wurde. Aus all dem geht hervor, dass die Licinii in der Propaganda des

⁶⁸⁹ RIC VII (Heraclea), 545, Nr. 19, 21, 22, 24,25,27; RIC VII (Nicomedia), 604-605, Nr. 33 und 34.

⁶⁹⁰ Licinius II.: RIC VII (Rom), 317, Nr. 139, Halbfolles 318 n.Chr.; RIC VII (Ticinum), 376, Nr. 113, 320-321 n. Chr.

⁶⁹¹ Licinius und Licinius II.: RIC VII (Aquileia), 393-394, Nr. 11-13.

Konstantin eine zumindest untergeordnete Rolle spielten, obwohl man nicht nur Herrschaftskollege, sondern auch miteinander verwandt war.

Die chronologische und programmatische Einordnung des Kameo ist m.E. stärker an der politischen, als an der familiären Situation zu orientieren. Zwar geben familiäre Daten einen ersten Rahmen vor, aber die eigentlich wichtige Tatsache scheint doch das Ringen um die Alleinherrschaft zu sein, das Hauptanliegen der Politik des Konstantin. Bereits W.B. Kaiser⁶⁹² vermutete als Zeitpunkt der Entstehung das Frühjahr des Jahres 317, also die Caesarenerhebung⁶⁹³. Hierfür sprechen m.E. zwei Argumente:

- Der Ada-Kameo zeigt die Familie des Konstantin im Zustand des Jahres 317, vor allem aber die Kinder als Hoffnung, Rettung und Fortbestand des Reiches. Es wird das einträchtige Ehepaar mit dem jüngst geborenen, ersten gemeinsamen Sohn und dem älteren, erfahreneren Sohn des Kaisers gezeigt, beide bereits zu Caesares erhoben. Außerdem wird Helena, die Mutter des Kaisers dargestellt, die schon vor dem Jahr 324 auf Münzen und Inschriften als *nobilissima femina* bezeichnet und somit als zugehörig zum Kaiserhaus dargestellt wird.

- *Providentia*, die Vorsehung, trifft jedoch nur für die Familie und vor allem die Söhne Konstantins zu. Licinius und sein Sohn scheinen damals im Reichsteil des Konstantin keine Rolle mehr gespielt zu haben. Wenn Licinius II. genannt wird, dann wird in Konstantins Propaganda darauf hingewiesen, dass er „Sohn der Schwester unseres Herrn Konstantin, des größten und ewigen Augustus“⁶⁹⁴ ist. Auch im Münzbild wird der Verwandtschaftsgrad durch Konstantins Schwester Constantia zum Ausdruck gebracht, indem Licinius II. um 317 beispielsweise als VALERIVS CONSTANTINI LICINIVS benannt wird, wobei die Umschrift als *Valerius Constantini sororis filius Licinius* aufzulösen ist. Damit scheint es mir gerechtfertigt zu sein, den Ada-Kameo in einem Kontext von anti-licinianischer Propaganda zu sehen, die trotz des Friedensschlusses von 317 in Konstantins Umfeld existiert haben muss, denn sonst wäre die regelrechte Unterschlagung der Licinii trotz formaler Ranggleichheit nicht zu erklären. Mit der Darstellung der eigenen Familie, als der göttlichen Sphäre nahe, hebt Konstantin, seine Frau, die

⁶⁹² Kaiser a.O. (Anm. 604) 24-26.

⁶⁹³ vgl. dazu auch: Schmitt a.O. (Anm. 604) 185-186.

⁶⁹⁴ AE 1989/70, 375b.

Söhne, aber auch die Mutter über alle anderen Personen des Reiches empor. Dies wird besonders deutlich durch die Einbeziehung der Helena in das Kameobild.

Helena: *Uxor, Mater et Avia*

„Eine andere Art dynastischer Bilder entsteht, wenn die Eltern um der eigenen Selbstdarstellung willen in den Vordergrund geschoben werden. Das gilt umso mehr, wenn diese zu Lebzeiten – vermeintlich oder wirklich – Unrecht erlitten haben. Die eigene Pietas kann damit ebenso demonstriert werden.“⁶⁹⁵ Diese Feststellung M. R.-Alföldis trifft in ganz besonderer Weise auf den Ada-Kameo und die Repräsentation der Helena allgemein zu. Die Darstellung der Kaisermutter im Gefüge der Kaiserfamilie ist eine weitere Besonderheit des Ada-Kameo. Auch wenn das Auftauchen Helenas von großer inhaltlicher Bedeutung ist, spielt das Faktum keine besondere Rolle in chronologischer Hinsicht. Es ist nur festzustellen, dass der Kameo wohl vor 324/325 entstand, als sowohl Fausta als auch Helena zu Augustae erhoben wurden, denn sonst wäre die Rangposition der Helena schwer verständlich. Helena ist außerhalb der ‚Kernfamilie‘ dargestellt; dafür erscheint sie aber ehrenvoll zur Rechten des Kaisers, auch wenn, wie dies an Grabstelen der Kaiserzeit zu erkennen ist, der Platz der Frauen im Bilde variieren kann⁶⁹⁶. Bemerkenswert ist aber, dass sich der Habitus der beiden Damen stark unterscheidet. Fausta erscheint mit einer modischen Frisur; soweit es das Objekt erkennen lässt, scheinen die Haare in der Mitte gescheitelt und onduliert zu sein. Wichtig ist die Tatsache, dass Fausta barhäuptig ist, also weder *palla* noch Schleiertuch trägt. Helena hingegen ist verschleiert und trägt zudem einen Kranz in den Haaren, der vielleicht aus Blüten, Früchten oder anderen pflanzlichen Elementen besteht. Die wichtige Frage lautet nun: Wieso ist Helena verschleiert und Fausta nicht? Welche Bedeutung hat diese Unterscheidung für die programmatische Interpretation des Familienbildes?

Zur Tracht der römischen *matrona* gehörte zumindest in der Öffentlichkeit eine Bedeckung des Hauptes durch die *palla* oder einen Schleier⁶⁹⁷. Die kaiserzeitlichen Darstellungen kaiserlicher als auch nichtkaiserlicher Frauen führten jedoch zu der Feststellung, dass sowohl das Bild *capite velato* als auch die Darstellung *capite*

⁶⁹⁵ R.-Alföldi 1999 a.O. (Anm. 151) 73.

⁶⁹⁶ Pflug 1989 a.O. (Anm. 344) 107-108.

⁶⁹⁷ Scholz a.O. (Anm. 314); Scharf a.O. (Anm. 317); J. Edmondson, Public Dress and Social Control in Late Republican and Early Imperial Rome, in: J. Edmondson - A. Keith (Hrsg.), Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture (Toronto 2008) 21-46.

aperto polyvalent sind. Statuarische Darstellungen lebender wie verstorbener Frauen zeigen beide Modi der Tracht. Somit ist das bedeckte Haupt nicht nur als Zeichen der Verstorbenen, im kaiserlichen Bereich dann auch der divinisierten Frau anzusehen, sondern der verhüllte Kopf ist auch ein Zeichen für Trauer⁶⁹⁸. Beide Formen der Tracht erscheinen zwar im sepulkralen, aber auch in jedem anderen Bereich. Die Denkmäler zeigen einen Befund, der keine strikt eingehaltene Regelmäßigkeit für Ehefrauen und *matronae* belegt. Darüber hinaus ist noch darauf hinzuweisen, dass auch die römische Braut verschleiert auftrat⁶⁹⁹.

Gerade im Falle des Ada-Kameo zeigt sich die Problematik. Wenn hier ausschließlich die römische *matrona* dargestellt sein sollte, wäre eher Fausta als solche zu kennzeichnen gewesen, da sie ja Mutter und Ehefrau ist. Da aber nur Helena mit Schleier dargestellt ist, muss davon ausgegangen werden, dass die Verschleierung den Statusunterschied der beiden kaiserlichen Damen anzeigt. Die naheliegendste Erklärung ist der Generationenunterschied. Helena ist wesentlich älter als ihre noch junge Schwiegertochter. Stellte man auf römischen Bildern Frauen unterschiedlicher Generationen und Altersstufen dar, gab es mehrere Möglichkeiten, diese Unterscheidung ins Bild zu setzen. So konnten Generationsunterschiede durch unterschiedliche Frisuren verdeutlicht werden, wie dies auf einigen Freigelassenenreliefs festzustellen ist⁷⁰⁰. Auch die *mater familias* wird seit der Zeit der Republik durch eine besondere Haartracht, den *tutulus*, ausgezeichnet, die nach S.E. Wood auch Livia auf der *Ara Pacis Augustae* trägt⁷⁰¹. Neben den verschiedenen Haartrachten kann aber auch die Tracht *capite velato* zur Unterscheidung der Generationen dienen⁷⁰². Auch in der Spätantike blieb es von herausragender Bedeutung, sämtliche Rang- und Standesunterschiede durch äußerliche Merkmale herauszustellen, so auch die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Generationen. Als Beispiel sei auf eine frühchristliche Inschriftentafel aus dem Bereich der Basilika San Felice in Aquileia⁷⁰³ hingewiesen, die Mutter und Tochter als Oranten zeigt, jedoch dadurch unterschieden, dass nur die Mutter ein Schleiertuch über dem Kopf trägt.

⁶⁹⁸ Trauerszene mit verschleierten Frauen z.B.: G. Koch – H. Sichtermann, Römische Sarkophage. HdArch (München 1982): Nr. 115; G. Koch, Sarkophage der römischen Kaiserzeit (Darmstadt 1993): Schwestern des Lazarus mit Schleier: Nr. 34, 35, 36, 39, 43, 51, 53, 54, 62, 63, 136, 137, 140, 142, 148, Frauen am Grab Nr. 134.

⁶⁹⁹ L. La Follette, The Costume of the Roman Bride, in: Sebesta – Bonfante a.O. (Anm. 300) 54-64; K. Olson, Dress and the Roman Woman: Self-Presentation and Society (London 2008)

⁷⁰⁰ vgl. dazu: Brandt 2002 a.O. (Anm. 307) 203-208.

⁷⁰¹ Wood 1999 a.O. (Anm. 14) 100; J. L. Sebesta, Women's Costume and Feminine Civic Morality in Augustan Rome, G&H 9, 1997, 529-541.

⁷⁰² Pflug 1989 a.O. (Anm. 344) 99.

⁷⁰³ AO: Museo Nazionale Paleocristiano Aquileia.

Man ist also geneigt, auch die Verschleierung der Helena als Zeichen ihres höheren Alters zu verstehen. Hierbei ist zu bedenken, dass Alter und Altersdarstellungen in der Antike sowohl positiv als auch negativ konnotiert sein konnten, abhängig von Darstellungskontext und Aussageabsicht⁷⁰⁴. Im Falle des Ada-Kameo wird aber wohl auf die zu betonende Würde der Kaisermutter, auf ihre Stellung als Witwe und ihr ehrwürdiges Alter als *avia* angespielt sein. Helena wird vor allem in den Inschriften der Statuenweihungen bereits vor 325/326 als *uxor*, *mater*, *avia* und *procreatrix* bezeichnet. Ihre besondere Beziehung zu den Enkelsöhnen betont auch Eusebius von Caesarea, wenn er mitteilt, dass Helena sie in ihrem Testament bedacht hat. Kaiserliche Großmütter spielten bereits in julisch-claudischer Zeit, vor allem aber im 3. Jahrhundert eine Rolle, als die Großmutter des Elagabal und des Severus Alexander, Julia Maesa, eine herausragende und ehrenvolle Position einnahm. Nach H. Brandt war das 3. Jahrhundert eine Epoche, in der Kaisermütter und –großmütter wie etwa Julia Maesa, besonders politisches Gewicht erlangen konnten⁷⁰⁵. Die für sie geprägten Münzen zeigen Julia Maesa mit deutlichen Zeichen des Alters⁷⁰⁶. So wie die Filiation des Konstantin als Sohn eines divinisierten Augustus, nämlich Constantius I., einerseits eine Rolle spielte⁷⁰⁷, so wurde nun auch Helena als die Stammutter der Dynastie, als Mutter, Großmutter und nicht zuletzt als ehrwürdige Ehefrau herausgestellt. Aus diesem Grunde ist also die Unterscheidung der Helena von Fausta besonders wichtig.

Darüber hinaus kann die Verschleierung aber auch die Tugenden der *castitas* und der *pietas* versinnbildlichen. Diese Tugenden waren Kern des Frauenlobes und somit besonders dazu angetan, die etwas zweifelhafte Stellung und damit das Ansehen der Helena aufzuwerten⁷⁰⁸. In dieser Weise sind vielleicht auch die Münzreverse für Helena zu interpretieren, die nahezu ausschließlich mit der Umschrift SECVRITAS REI PVBLICAE eine ebenfalls verschleierte Personifikation zeigen. Helena, als

⁷⁰⁴ Siehe dazu: R. Amedick, Unwürdige Greiseninnen, RM 102, 1995, 141-170; K. Schade, Anus ebria, avia educans und pulcherrima femina - Altersdiskurse im römischen Frauenporträt, Jdl 116, 2001, 259-276; Brandt 2002 a.O. (Anm. 307).

⁷⁰⁵ Brandt 2002 a.O. (Anm. 307) 199.

⁷⁰⁶ RIC IV,2, 61, Nr. 414.

⁷⁰⁷ Vgl. dazu z.B. CIL XII 668 = AE 1952, 107 = AE 2000, 43 = AE 2004, 880 (Arles). [DDDD(ominis) nnnn(ostris) FI(avio) Val(erio) Constantino Max(imo) Vict(ori) semper Aug(usto) d]ivi Constanti filio divi Claudi nepoti / [bono rei publicae nato et FI(avio) Iulio Crispo et FI(avio) Claud]io Constantino et FI(avio) Constanti[o] / [nobbb(ilissimis) Caesss(aribus) et piissimae ac venerabili Aug(ustae) Flaviae Max]imae Faustae Augusti Caesarumque / [uxori matricae e]xo[r]natamque Arelatensium civitatem / [dedic]avit cur(ante) Iul(io) Atheneo v(iro) p(erfectissimo).

⁷⁰⁸ Dazu siehe: E. Stavrianopoulou, „Gruppenbild mit Dame“. Untersuchungen zur rechtlichen und sozialen Stellung der Frau auf den Kykladen im Hellenismus und der römischen Kaiserzeit. HABES 42 (Stuttgart 2006) 314.

Stammutter der neuen Dynastie, bot durch diese Rolle Sicherheit und Erhalt des Reiches.

Der Kranz, den Helena im Haar trägt, rückt eine weitere Möglichkeit der Interpretation in den Blick. Seit der augusteischen Zeit wird zunächst Livia, dann auch die anderen kaiserlichen Damen, verstärkt im Ceres-Typ dargestellt, der die vorbildliche Ehefrau und Mutter symbolisiert⁷⁰⁹. Laut S.E. Wood wird Livia gerade in der Zeit ihrer Witwenschaft als *Ceres Augusta* bezeichnet und dargestellt⁷¹⁰. Des Weiteren seien in der Folge gerade die kaiserlichen Frauen als Ceres dargestellt worden, die entweder Mütter von Kaisern oder deren Söhne potentielle Thronfolger waren⁷¹¹. Sollte Helena wirklich einen Früchte- oder Blütenkranz unter dem Schleier tragen, bestünde die Möglichkeit, auch hier eine Annäherung an Ceres zu sehen. Wie das Familienbild selbst, ist also auch die Darstellung der Helena polyvalent und lässt dem Betrachter vielfältige Möglichkeiten zur Interpretation.

Sicher ist, dass den beiden Frauen im Bildprogramm des Ada-Kameo eine zentrale Bedeutung zukommt, so dass der Einschätzung H. Heinens zu folgen ist, dass „Fausta als Mutter der Konstantinsöhne und Helena als deren Großmutter ... nun mehr als je zuvor öffentliche Personen und Stützen des konstantinischen Systems“⁷¹² waren.

„Dynastisches Familienbild“

Das konstantinische Familienbild des Ada-Kameo zeigt wie die anderen hier vorgestellten Darstellungen zunächst das Bemühen um eine Legitimierung durch die Familie, die Versicherung der Kontinuität und die Präsentation des gesellschaftlichen Status. Konstantin genügte es jedoch hierbei nicht, nur seine Ehefrau und die Kinder vorzustellen, er ließ vielmehr ein Familienbild kreieren, das sowohl prospektiv als auch retrospektiv angelegt ist. Seine zunächst usurpierte Herrschaftsstellung und seine illegitime Herkunft erinnern an die Situation nahezu unbekannter Personen, die eine neu gegründete Familie etablieren wollen, sei es als Bewohner des Imperium Romanum, sei es als Herrschaftsaspirant. Die Rolle der Familie für Legitimität und Kontinuität ist in beiden Fällen von größter Bedeutung. Im Gegensatz zu den ehrwürdigen Dynastien des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. musste die Abstammung

⁷⁰⁹ Alexandridis 2004, 229-231.

⁷¹⁰ Wood 1999 a.O. (Anm. 14) 112.

⁷¹¹ Wood 1999 a.O. (Anm. 14) 165.

⁷¹² Heinen 2008 a.O. (Anm. 576) 16.

des Konstantin regelrecht „aufpoliert“ werden, um die Würde der Familie statt der bescheidenen Herkunft herauszustellen. Eine Versicherung der Zukunft geschah somit durch das Familienkollektiv.

In seinem Familienbild, wie auch in der Münzprägung stellte Konstantin also nicht nur die präsumptiven Nachfolger heraus, der Ada-Kameo ist vielmehr auch eine Präsentation der „aufpolierten“ Herkunft des Kaisers und ein Ehebild, also ein Bild seiner neuen Dynastie, deren *Genetrix* Helena ist; die Sicherung der Dynastie wird durch die Gebärerin der Söhne gewährleistet, die wiederum als nächste Generation bereitstehen.

Es konnte gezeigt werden, dass der Ada-Kameo nicht nur ein formalisiertes, hierarchisches, hieratisches und programmatisches Familienbild, sondern darüber hinaus ein dynastisches Familienbild ist. Der Ada-Kameo steht jedoch nicht isoliert, sondern ist in eine lange Bildtradition zu setzen.

Im Unterschied zu den Tetrarchen wurde mit Erringung der Kaiserherrschaft des Konstantin, spätestens aber seit Ernennung der Caesares 317, das blutsdynastische System wieder bestimmend. Interessant ist, dass auch Valentinian I. versuchte, eine neue Dynastie zu begründen, was dauerhaft aber erst Theodosius I. gelang⁷¹³. Deutlich wird dies, wenn Eusebius in seiner *Vita Constantini*, die er kurz nach dem Tod des Kaisers im Jahr 337 verfasste, schrieb: „Sodann ordnete er noch seine Angelegenheiten, nahm Abschied von seinen Söhnen und Töchtern, die ihn wie ein feierlicher Chor umringten, und entschlief sanft im kaiserlichen Palaste, auf kaiserlichem Lager, nachdem er, wie das Gesetz der Natur es verlangte, zum Erben seiner kaiserlichen Würde den ältesten von seinen Söhnen eingesetzt hatte.“⁷¹⁴ Lange vor dem Tod des Konstantin war diese Idee durch das Bildprogramm des Ada-Kameo bildlich umgesetzt. Der Ada-Kameo zeigt also die eng verbundene Familie als Grundlage der Dynastie. So ist es wohl berechtigt, von einem dynastischen Familienbild zu sprechen.

7. Fazit und Ausblick

7.1 Fazit

⁷¹³ Siehe dazu: Drijvers a.O. (Anm. 105) 287.

⁷¹⁴ Eus. VC 1, 21,1.

Die sehr heterogene Überlieferung zur römischen Familie in der Kaiserzeit wurde in den vergangenen Jahren aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln untersucht. Keine Beachtung fand bisher jedoch das Bild der ‚Kernfamilie‘, das hier definitorisch wie folgt umrissen wurde: Auf einem geschlossenen Bildträger müssen beide Elternteile mit mindestens einem Nachkommen dargestellt sein, in einem reduzierten, nicht-narrativen Kontext. Der Begriff ‚Nachkomme‘ wurde bewusst anstelle von ‚Kind‘ gewählt, da nicht immer eine Zuweisung zu einem bestimmten Lebensalter möglich ist. Als Hypothese wurde als Bezeichnung für dieses Bild der Begriff des ‚dynastischen Familienbildes‘ gewählt, der im Zuge dieser Arbeit bestätigt werden sollte. Der Schwerpunkt lag bei der hier erfolgten Untersuchung auf kleinformatigen, nicht-sepulkralen Denkmälern, da gerade bei Grabdenkmälern sowohl regionale Traditionen sowie eine völlig andere Bedeutungsebene zu untersuchen wäre. Typologische und ikonographische Parallelen wurden an einem begrenzten Denkmälerspektrum aufgezeigt, eine grundlegende Untersuchung dieser Fragen wäre jedoch an anderer Stelle nötig.

Die Untersuchung der römischen Familie und ihre Beurteilung in literarischen, epigraphischen, juristischen, numismatischen und archäologischen Quellen von der Republik bis in die Spätantike hat ergeben, dass sich einige Entwicklungslinien vom weit gefassten Familienverband der *gens* hin zur modernen ‚Kernfamilie‘ fassen lassen. Waren Ehefrauen und Kinder zunächst in den literarischen Quellen meist nur Mittel zur Charakterisierung des pflichtschuldigen römischen Bürgers, der auch zum Wohle des Staates legitime Nachkommen zeugte, so ist seit der späten Republik, vor allem seit der Zeit des Cicero ein Wandel hin zu einer gefühlvollen Beschreibung familiärer Bindungen zu Ehefrauen und Kindern fassbar. Diese Entwicklung setzte sich im Laufe der Kaiserzeit fort. Zwar blieb die Zurschaustellung einer intakten Familie mit Ehepartner und legitimen Nachkommen nach wie vor gerade im Kaiserhaus ein Mittel, um die Eignung als Herrscher zu beweisen, aber auch in diesen Beschreibungen wurden, wenn in auch topischer Form, enge familiäre Bindungen eingeflochten.

Ein ähnliches Bild zeichnen die epigraphischen Quellen, die seit der späten Republik und vor allem in der Kaiserzeit nun hauptsächlich den ‚Kernfamilienverband‘ nennen. Dieser Befund ist während der gesamten Kaiserzeit im ganzen Imperium fassbar, auch die spätantiken und frühchristlichen Inschriften beziehen sich vor allem auf

diese Personenkonstellation. Die Inschriften für die Mitglieder der Kaiserfamilie sind ebenso aussagekräftig, da vornehmlich die Inschriften für die kaiserlichen Damen ihre Rolle in der Dynastie hervorheben. Besonders bedeutsam ist dieser Faktor in der konstantinischen Kaiserfamilie, indem der Kaisermutter Helena in den Inschriften eine besondere Rolle als Stammutter der Dynastie zugewiesen wurde.

Die juristischen Quellen bieten zwar ebenso wenig wie die literarische Überlieferung einen Terminus für die ‚Kernfamilie‘, lassen aber deutlich erkennen, dass im Laufe der Kaiserzeit die Beziehung zwischen den Eheleuten und den gemeinsamen Kindern gestärkt wurde. Der ‚Kernfamilienverband‘ wurde als dem agnatischen Verband gegenüber deutlich privilegiert. Zwar blieb die *patria potestas* während der Kaiserzeit unangetastet, aber der große Verband der *gens* verlor entscheidend an Bedeutung.

Hingegen wurde die Stellung der Frau in der Familie aufgewertet. Zunächst hatte die *manus*-freie Ehefrau keine rechtliche Verbindung, weder zum Ehemann noch zu den eigenen Kindern. Im Laufe der Kaiserzeit wurden der Frau aber im Erbrecht, im Scheidungsfall und beim Anspruch auf die Kinder mehr Rechte zugestanden. Das Ideal blieb bis in die Spätantike hinein die Einehe; die *univira* genoss höchstes Ansehen. Die Familiengesetzgebung des Augustus griff ungewöhnlich weit in den sehr privaten Bereich des Lebens ein. Die Vorschriften zur Verheiratung und die Verpflichtung, Kinder zu gebären zeigen jedoch die damals gesehene dringende Notwendigkeit, vor allem in der Oberschicht für Nachkommenschaft zu sorgen. So war es trotz des Ideals der Einehe verpflichtend, bis zu einem festgelegten Alter immer wieder zu heiraten, wenn die vorangegangene Ehe geschieden oder durch den Tod eines Gatten beendet wurde.

Obwohl die numismatischen Quellen nur Auskunft über das Kaiserhaus geben können, scheint es aber doch berechtigt zu sein, daraus zu folgern, dass die Münzbilder gesellschaftliche Strömungen reflektieren. So fällt auf, dass die Familienthematik auf Münzen zu der Zeit erstmals erschien, als die Republik zu Ende ging, eben in jener Zeit, in der auch die Freigelassenenreliefs entstanden. In julisch-claudischen Zeit wurde sowohl auf Münzen wie auch auf anderen Medien vorsichtig mit dem Thema der Dynastie experimentiert, bevor es eine weitere Verbreitung fand und seit spätestens antoninischer Zeit breiten Raum einnahm. Die Severer und dann

wieder die konstantinische Kaiserfamilie nutzten das Medium der Münzen verstärkt zur Präsentation ihrer Dynastie.

Ähnliche Tendenzen lassen sich auf den übrigen archäologischen Quellen feststellen. In augusteischer Zeit wurde erstmals ein großes Staatsdenkmal, die Ara Pacis Augustae, mit großformatigen Darstellungen der Familienmitglieder des Kaiserhauses versehen. Bei Hofe kursierten während der julisch-claudischen Zeit prachtvolle Kameen, die die Kaiserfamilie verherrlichten. Vor allem wurden nunmehr auch zahlreiche Bilder geschaffen, die Einzelmotive der 'Kernfamilie', also die Väter mit ihren Nachkommen oder die Mütter mit den Kindern auf den unterschiedlichsten Medien zeigten. Die Mutterschaft, also die Frauen als Dynastieerhalterinnen und Stammütter, aber auch die Vaterrolle als Bild der Kontinuität der Herrschaft spielten in der Repräsentation, so wie es auch die literarischen, epigrafischen und numismatischen Zeugnisse belegen, eine bedeutende Rolle.

Die ersten Bilder, die jedoch die 'Kernfamilie' zeigten, waren die Freigelassenenreliefs in Rom und Umgebung. Die Bildgalerien zeigten jedoch nicht nur die Eltern mit ihrer Nachkommenschaft, sondern es waren zahlreiche Variationen möglich. Oftmals wurden so z.B. *conliberti* gemeinsam dargestellt. Das Bild der 'Kernfamilie' wurde jedoch bewusst gewählt, um den neuen sozialen und gesellschaftlichen Status zu zeigen. In der Folge wurden nun Bildtypen entwickelt, die mehreren, recht festen Bildformen folgten. Zunächst wurden hauptsächlich rechteckige Bildfelder geschaffen, in denen die Personen in einer oder zwei Reihen hintereinander nebeneinander aufgereiht erscheinen. Die ersten Bilder dieser Art entstanden auf Grabdenkmälern im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. in Oberitalien und Pannonien. In Gallien und Germanien sind Grabdenkmäler mit ganzfigurigen Bildern recht häufig, die aber einem ähnlichen Schema folgen. Im Laufe des 2. Jahrhunderts wurden auf den Grabdenkmälern, ausgehend von der Region um Altino, aber auch Pannonien vor allem in Noricum, Dacien und Makedonien Grabmedaillons entwickelt, eine Bildform, die sich in der Kleinkunst seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. sowohl in Rom als auch in den nordöstlichen Provinzen wiederfindet. Diese Medaillons sind sehr viel stereotyper als die rechteckigen Bildfelder, die eine größere Variationsbreite aufweisen.

In der Kleinkunst setzt eine dichte Überlieferung für Bilder der ‚Kernfamilie‘ erst zur Zeit der Severer ein. Obwohl Ehepaarbilder bereits im 2. Jahrhundert sehr häufig sind und auch in der Sepulchralkunst Bilder der ‚Kernfamilie‘ zahlreich überliefert sind, fehlen sie für diese Zeit in der Kleinkunst völlig. Seit dem 3. Jahrhundert wurden nun aber neben den Goldgläsern vor allem Gemmen, Ringe und Kameen mit Bildern der ‚Kernfamilie‘ geschaffen. Vor allem die Gemmen zeigen in großer Zahl die severische Kaiserfamilie in diesem Bild. Auch die Münzprägung wurde von Septimius Severus eingesetzt, um seine gesamte ‚Kernfamilie‘ zu präsentieren. Die gewählten Bildformen der Gemmen und Kameen lassen sich besonders mit den Münzbildern vergleichen.

Die Auswertung hat ergeben, dass zwar ungefähr die Hälfte der Grabdenkmäler mit den dazugehörigen Inschriften überliefert ist. In der Kleinkunst ist der Befund ein anderer, denn hier sind zahlreiche Familien oder Personen anonym. Aussagen zur Identifizierung oder zumindest zur näheren Einordnung dieser nicht benannten Familien sind schwierig; nur kaiserliche Familien lassen sich anhand von Insignien oder physiognomischen Besonderheiten näher bestimmen. Lediglich die Kleidung und Trachtelemente können bei den privaten und unbenannten Familien auf die Herkunft oder den Beruf verweisen. So lassen sich beispielsweise an Trachtelementen vor allem indigene Frauen bestimmen oder Männer dem Militär zuweisen.

Auch wenn die Personen nicht benannt sind, ist es jedoch in den weitaus meisten Fällen möglich, die Personen in den Verwandtschaftsverhältnissen zueinander sicher zu bestimmen. Die Bilder folgen klaren Regeln, die in den vier Deutungsebenen herausgestellt wurden. Mehr kompositorischer Natur sind die Deutungen des ‚formalisierten Familienbildes‘ sowie des ‚hieratischen Familienbildes‘, mehr inhaltlicher Natur das ‚hierarchische Familienbild‘ und vor allem das ‚programmatische Familienbild‘.

Das Deutungsmuster des ‚formalisierten Familienbildes‘ verweist auf die vorhin angedeutete Regelmäßigkeit der Bildtypen. Die Anordnung der Personen im Bild erfolgte nicht willkürlich, sondern ordnete jedem Familienmitglied den ihm gebührenden Platz zu. Damit ist das Bild auf den ersten Blick erfassbar und spiegelt sich auch in einer langen Tradition wider. Nutzbar gemacht hat man sich bei der

Schaffung dieser Bilder bereits bestehende Bildtypen, wie sie auf den ‚ausschnittshaften Familienbildern‘ vorkamen; sie zeigten nämlich Ehepaare, Väter mit Nachkommen, Mütter mit Nachkommen oder nur die Kinder. Diese Versatzstücke konnten quasi zusammengesetzt werden, wobei durchaus auch ähnliche kompositorische Regeln angewendet wurden. Die Verbindung der Ehepartner konnte so z.B. durch unterschiedliche Motive wie die Formen der *capita iugata* und *capita opposita* oder eine Aufreihung nebeneinander geschehen.

Das ‚hieratische Familienbild‘ schließt hier direkt an. Die Kleinkunst und die Münzen zeigen die Personen sowohl en face als auch im Profil. Allen gemeinsam ist jedoch die Tatsache, dass die Personen weder mit dem Betrachter, noch untereinander Blickkontakt aufnehmen wollen. Deshalb wurde mit aller Vorsicht der Begriff ‚hieratisch‘ gewählt, um diese Distanziertheit und Abgehobenheit zu umschreiben. Es geht also nicht um die Darstellung einer liebevollen Familie, die sich dem Betrachter präsentieren will und die in irgend einer Form interagiert. Das Bild ist stark repräsentativ und nicht-narrativ; es sollen Werte und Tugenden dargestellt werden und nicht so sehr Emotionen gezeigt oder geweckt werden.

Der ‚hierarchische‘ Charakter der Bilder kommt dann besonders zur Geltung, wenn es darum ging, die Rangfolge innerhalb der Familie klar zum Ausdruck zu bringen. Hierzu dienten nicht nur die Position im Bild, die Anordnung im Verhältnis zu den anderen Familienmitgliedern, sondern auch Tracht und Insignien.

Insgesamt kulminieren die Deutungsansätze im ‚programmatischen Familienbild‘. Das Bild der ‚Kernfamilie‘ ist trotz der sehr reduzierten Form in der Lage, eine Vielzahl an Werten und allgemeingültigen Tugenden zu verdeutlichen; *Concordia*, *aeternitas*, *fecunditas* und *pietas* sind nur die wichtigsten. Der bedeutsamste hinter den Bildern stehende Gedanke ist der der ‚Dynastie‘, die entweder neu begründet oder erhalten werden sollte. Diese Absicht bzw. diese Hoffnung auf Fortdauer der Familie konnte durch das Bild der ‚Kernfamilie‘ einfach und wirkungsvoll transportiert werden. Aus diesem Grunde kann von einem ‚dynastischen Familienbild‘ gesprochen werden. Das Bild konnte quasi als Chiffre dienen, da es allgemein leicht verständlich war und aus einem akzeptierten Fundus an Bildelementen schöpfte.

Diese Bildquellen sind in unterschiedlichen Bereichen zu finden. Für bestimmte Anordnungsprinzipien lassen sich Traditionen seit dem Hellenismus finden. So wurde die Darstellung *capita iugata* bereits für das Ptolemäerpaar Ptolemaios II. und Arsinoe entwickelt. Auch die spätrepublikanischen Münzen für Marcus Antonius und Octavia rekurrten wohl auf hellenistische Motive, wobei auch die republikanische Münzprägung bereits Doppelporträts kannte. Medaillonformen sind ebenfalls seit hellenistischer und republikanischer Zeit bekannt, wobei dort meist nur eine Person im Bildfeld gezeigt wurde; die Darstellung ganzer Familien im Medaillon scheint hingegen eine Neuschöpfung zu sein. So wurde der repräsentative Charakter der runden Medaillons kopiert, das Bildfeld aber mit einem neuen Motiv gefüllt.

Es wurde im Folgenden die Hypothese aufgestellt, dass die Bilder der ‚Kernfamilie‘ nicht nur als Bilder realer Familien zu deuten sind, sondern durchaus auch topischen Charakter haben konnten. Wenn Inschriften überliefert sind, nennen sie in der Regel exakt die dargestellten Personen. Dies gilt vor allem für die Grabdenkmäler, eine umfassende Untersuchung hierzu wäre jedoch nötig. In der Kleinkunst wird jedoch häufig nur ein Familienmitglied benannt, andere Personen werden unter Begriffen wie ‚cum parentibus‘ oder ‚cum suis‘ subsummiert. In diesen Fällen ist eine Entscheidung, ob wirklich die konkrete Familie gezeigt wird oder ob nur der Wert der Familie allgemein angezeigt werden soll, quasi unmöglich. Doch müssen sich beide Möglichkeiten aber nicht ausschließen.

Nur selten zeigen die dargestellten Personen wirklich individuelle Züge. Es handelt sich dabei aber wohl eher nicht um Porträts, sondern vielmehr um Bilder der ‚Rolle‘, welche die jeweilige Person in der Familie inne hatte. Es war also wichtiger, die Eltern von den Kindern unterscheiden zu können, als exakte Gesichtszüge wiederzugeben. Daher scheint es mir legitim zu sein, von einem ‚Kernfamilientopos‘ zu sprechen, der aber sehr wohl auch eine reale Familie zeigen kann.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass es zwar keinen Begriff für die ‚Kernfamilie‘ in der römischen Welt gab, dass man aber nach Auswertung der Quellen literarischer, juristischer, epigraphischer, numismatischer und archäologischer Art und des hier vorgestellten ‚Kernfamilientopos‘ davon ausgehen kann, dass diese Familieneinheit nicht nur die Lebenswirklichkeit der meisten Menschen darstellte, sondern auch als Symbol für eine ganze Anzahl von Kerntugenden dienen konnte, die für den Fortbestand der Dynastie, nicht nur im

kaiserlichen, sondern auch im privaten Bereich, sowie für die Stabilität des Reiches von elementarer Bedeutung waren.

7.2. Ausblick: Das ‚christliche Familienbild‘?

Schlussendlich bleibt die Frage, ob im Familienbild eine Veränderung festzustellen ist, nachdem das Christentum in der Gesellschaft immer mehr Fuß fasste. Diese Frage soll hier nur aufgeworfen werden, da sich eine in Wien entstandene Dissertation von C.-M. Behling detailliert mit diesem Thema befasst. Es geht hier um die grundsätzliche Frage, ob mit Modifikationen des Bildformulars der Kaiserzeit durch christlichen Einfluss zu rechnen ist.

Zunächst einmal soll eine Auswahl literarischer Quellen angeführt werden, um zu zeigen, wie ambivalent Familie im Umfeld der jungen Christengemeinden bewertet wurde. Die Bedeutung der Familie tritt in den Evangelien zurück; sie beruht hauptsächlich auf den jüdischen Traditionen. Die wenigen Bibelpassagen, die sich mit der Familie auseinandersetzen, präsentieren die Kernfamilie, die aus Eltern und Kindern besteht; manchmal werden auch alte Verwandte aufgenommen⁷¹⁵. Im Neuen Testament wird die unauflösliche Ehe (Mt. 19, 4/9; 5,32; Mc. 10, 6/11; Lc. 16,18) und die gegenseitige Treue der Ehegatten (Mt. 5, 27/8) mit Pflichten und Rechten eines jeden verlangt⁷¹⁶. Paulus erkannte die Ehe zwar an, doch die Jungfräulichkeit und Ehelosigkeit galten ihm als Ideal eines gottesfürchtigen Lebens (1 Kor 7, 1-11). Eine besondere Bedeutung gewinnt nun die gegenseitige Unterordnung, die Liebe und Treue der Ehegatten. Auch die Rolle der Kinder in der Familie wird näher behandelt. Die Kinder sollen sich ihren Eltern, nicht nur dem Vater, unterwerfen, ihnen allerdings nur „im Herrn“ folgen, also innerhalb christlicher Moral. Die Eltern sind verpflichtet, ihre Kinder zu erziehen, aber ohne unnötige Härte und mit Respekt (Eph 5, 21-6,4). Über die ‚Kernfamilie‘ hinaus fanden nun auch vor allem die Witwen Zuwendung, um die sich die Kinder oder Enkel kümmern sollen, um ihnen so ihre Ehrfurcht und Anerkennung zu zeigen: „Ehre die Witwen, wenn sie wirklich Witwen sind. Hat eine Witwe aber Kinder oder Enkel, dann sollen diese lernen, zuerst selbst ihren Angehörigen Ehrfurcht zu erweisen und dankbar für ihre Mutter oder Großmutter zu sorgen; denn das gefällt Gott“ (1 Tim 5,3-4).

⁷¹⁵ Belege bei RAC VII (1969) Familie I (Familienrecht) 339 (J. Gaudemet).

⁷¹⁶ Siehe dazu: Gaudemet a.O. (Anm. 715) 339-340.

Auch die Kirchenväter setzten sich mit dem Thema Familie auseinander, wobei erst Augustinus und Ambrosius eine wirkliche christliche Familienlehre verfassten. Schon von Beginn an ist ein Hauptmerkmal auch hier die Unauflöslichkeit der monogamen Ehe.

Zum Thema „Familie in der Spätantike“ ist eine Vielzahl an Untersuchungen erschienen⁷¹⁷. Es ist im Hinblick auf ein christliches Familienbild lediglich festzustellen, dass die römische Ehe- und Familiengesetzgebung auch in den christlichen Gemeinden in Kraft blieb. M. Metzger weist darauf hin, dass die frühen Kirchenordnungen nicht von der Ehe handeln, denn sie sei „bei den Christen wie bei den Juden nach antikem Brauch ein durch und durch familiärer Ritus“⁷¹⁸ gewesen.

Die Frage nun, ob es ein „christliches Familienbild“ gibt oder überhaupt geben kann, wirft einige methodische Probleme auf. Von allen hier vorgestellten Familienbildern des 1. - frühen 5. Jahrhunderts n. Chr. weichen nur zwei Objekte von den gängigen Bildtypen ab, nämlich das Stofffragment in der Abegg-Stiftung (Katalognummer 8.1.7.a) und ein Relief des sog. Pola-Kastens. Das Stofffragment ist aus der Zusammenstellung möglicherweise sogar aus chronologischer Sicht auszuscheiden, da es wohl erst im 6. Jahrhundert n. Chr. oder später entstanden ist. Die Familienmitglieder erscheinen hier als Oranten. Dennoch sind zumindest typologisch einige Elemente des Familienbildes zu erkennen.

Das fragliche Relief auf dem Pola-Kasten⁷¹⁹ weist noch größere Unterschiede auf. Die Familie erscheint fast in Rückenansicht, man bewegt sich auf das Heiligtum zu; es ist also eine Szene wiedergegeben. Aus diesem Grunde darf man wahrscheinlich gar nicht von einem wirklichen Familienbild in den hier herausgearbeiteten Bildtypen sprechen. Diese Familie auf dem Elfenbeinkasten will also nicht in erster Linie die Familie präsentieren, sondern ihre Frömmigkeit und Verehrung.

Alle diejenigen Familienbilder, die durch Beigabe eines Christogramms oder eines anderen christlichen Symbols ausgezeichnet sind, unterscheiden sich typologisch in keiner Weise von den religiös neutralen Familienbildern. Die Familien gaben lediglich

⁷¹⁷ Verwiesen werden soll hier nur auf wenige, in den letzten Jahren erschienene Arbeiten: G.S. Nathan, *The Family in Late Antiquity: The Rise of Christianity and the Endurance of Tradition* (London 2000); K. Cooper, *The Virgin and the Bride: Idealized Womanhood in Late Antiquity* (Cambridge, MA 1996); J.E. Grubbs, *Law and Family in Late Antiquity: The Emperor Constantine's Marriage Legislation* (Oxford 2000); J. Hillner, *Domus, Family, and Inheritance: The Senatorial Family House in Late Antique Rome*, JRS 93, 2003, 129-145; A. Arjava, *Women and Law in Late Antiquity* (Oxford 1996); S. Heine, *Frauen in der frühen Christenheit* (Göttingen 1987); P. Balla, *The Child-Parent Relationship in the New Testament and its Environment* (Tübingen 2006); C. Hennessy, *Images of Children in Byzantium* (Aldershot 2008) v.a Kap. 3, 83-110; Rez.: R. Amedick, JbAC 51, 2008, 220-223.

⁷¹⁸ M. Metzger, *Geschichte der Liturgie* (Paderborn 2003) 66.

⁷¹⁹ Volbach 1976 a.O. (Anm. 551) Nr. 120 Taf. 64 links.

durch die Hinzufügung der christlichen Symbole ihrer Zugehörigkeit zur Glaubensgemeinde und ihrer christlichen *pietas* Ausdruck; die VIVAS-Akklationen stellen die Familienmitglieder unter den Schutz Gottes. Von einem „christlichen Familienbild“ kann demnach im 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. eigentlich keine Rede sein, denn die Bilder sind formal und inhaltlich mit den religiös neutralen Bildern völlig identisch. Dies geht auch konform mit der Definition von Familie in den Bibelschriften, welche die Treue, Einheit und Dauerhaftigkeit, aber auch die gegenseitige Verbundenheit und Pflichterfüllung der Kernfamilie hervorheben⁷²⁰. So wurden die bekannten Typen und Bildformen weiterhin verwendet, so dass man m. E. nicht von einem „christlichen Familienbild“ als eigener Typus sprechen kann. Auch die Bildaussagen bleiben weitestgehend gleich; der Akzent liegt weiterhin auf der Präsentation und der Kontinuität der Familie. Auch die einzige wirkliche Neuerung, die von den biblischen Schriften sowie den Kirchenvätern gefordert wird, nämlich die Unauflöslichkeit der Ehe, ließ sich ebenfalls gerade durch das traditionelle Familienbild besonders eindrucksvoll aufzeigen, da seit alters her die *concordia* des Ehepaares und der gesamten Familie eine der Hauptaussagen des Bildtypus ‚Familie‘ ist.

Aus der Beurteilung der Familienbilder mit christlichen Symbolen ergibt sich noch einmal die generelle Frage nach einer „christlichen Kunst und Bildersprache“. Diese Begrifflichkeit führt, wie bereits vielfach festgestellt und nun auch am vorliegenden Beispiel belegbar, häufig in die Irre. Es wurde in der Spätantike, zumindest vorläufig, kein neues Bild für die Familie erfunden. Man bediente sich vielmehr der traditionellen Bildformulierungen und -inhalte, die man lediglich durch christliche Symbole erweiterte, aber nicht wirklich veränderte. Die Christen lebten also in der Tradition der ihnen bekannten Welt weiter und benutzten ihre Bilder, solange sie nicht der christlichen Lehre und Moral entgegen standen.

Veränderungen lassen sich, ohne die Objekte in dieser Arbeit einer genaueren Betrachtung unterzogen zu haben, wohl erst ab dem späteren 5. Jahrhundert feststellen. Als Beispiel soll hier die Lünettenmalerei des Theotecnus in Neapel genannt werden. Theotecnus, seine Gattin und seine Tochter erscheinen zwar in einer typologisch sehr ähnlichen Anordnung wie in den älteren Bildern, sie unterscheiden sich aber signifikant durch ihre Orantenpose. Die Mutter ist schwarz gekleidet und verschleiert, die Tochter trägt einen Kranz im Haar, der sie wie eine

⁷²⁰ Hierzu siehe: Gaudemet a.O. (Anm. 715) 343.

Braut (Christi?) erscheinen lässt. Zwischen den Köpfen sind Christogramme angebracht; gerahmt wird die Darstellung von Leuchtern. Hier spielt zwar auch die Darstellung der Familie eine Rolle, weshalb dieses Bild auch in die Untersuchung aufgenommen wurde, mehr noch wird aber die *pietas* zum Ausdruck gebracht. Vergleichbar ist hier auch die Scheinsarkophagplatte aus Silivri Kapi⁷²¹.

Festzuhalten bleibt jedoch, dass eine Untersuchung der Entwicklung eines christlich konnotierten Familienbildes, um es vorsichtig auszudrücken, ohne die vorangegangene Betrachtung des kaiserzeitlichen Familienbildes nicht zielführend sein kann. Nur dadurch würde es erst möglich, Unterschiede, Modifikationen im Bildformular, in der Gestik oder im Habitus festzustellen, wenn es sie denn gibt. So wäre zu untersuchen, ob beispielsweise die *concordia* des Ehepaares stärkeren Ausdruck fand oder die Rolle der Kinder, z.B. durch Trachtelemente, anders bewertet wurde. Verschoob sich vielleicht auch die Aussageabsicht der Bilder? Lassen sich weiterhin ein oder mehrere typologische Bildstandards feststellen oder weichen die Formen auf, vielleicht durch Angleichungen an die „Heilige Familie“ oder biblische Familien? Auch stellt sich die Frage, ob die Darstellung der Familie weiterhin eine repräsentative Funktion im Herrscherhaus hat.

In der vorliegenden Untersuchung wurde eine Kontinuität der Familienbilder in der Kleinkunst und der Sepulkalkunst zumindest bis ins 5. Jahrhundert n. Chr. festgestellt, deren Hauptfunktion, die Präsentation der Dynastie ist, die aber mit religiösen Komponenten nichts zu tun hat.

⁷²¹ Dazu vgl. Anm. 337.

8. Katalog

8.1 Kleinkunst

Katalogkriterien

- 1. Bildfeldform (Medaillon, Oval, ohne Einfassung)**
- 2. Personenzahl**
- 3. Ausrichtung und Anordnung der Personen**
- 4. Körperausschnitt**

8.1.1 Oberkörperausschnitte, frontale Ausrichtung aller dargestellten Personen, Eltern nebeneinander im Bildhintergrund, ein Kind im Vordergrund vor den Eltern

Medaillons mit Rahmung:

Katalognummer 8.1.1a

Goldglasboden mit Familiendarstellung

FO: röm. Katakombe

AO: Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. 701

Maße: Dm 4,6 cm

blaues Goldglas mit Goldauflage und Farbakzenten

Beschreibung:

Die Darstellung auf dem runden Goldglasmedaillon ist eingefasst von einer dünnen Umfassungslinie.

Dargestellt sind drei Brustbilder, ein Ehepaar und ein Kind.

Alle Personen sind frontal ausgerichtet. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Vor ihnen in der Mitte ist ein Junge abgebildet. Er verdeckt die rechte Schulter des Mannes und die linke Schulter der Frau, so dass nicht zu entscheiden ist, ob Mann und Frau nebeneinander dargestellt sind oder ob die Frau hinter dem Mann steht.

Der Mann hat sehr kurz geschnittenes Haupthaar, einen kurzen Bart an Wangen und Kinn und einen Oberlippenbart. Weit geöffnete Augen, hochgezogene Augenbrauen und ein fest geschlossener Mund zeichnen das Gesicht aus. Er trägt über einer *tunica* eine *toga contabulata* mit zwei Zierstreifen entlang der Kontabulierung.

Die Frau hat ihr Haar zu einer Scheitelzopffrisur geordnet und trägt wohl Perlenohrringe. Ihr dreieckiges Gesicht mit einem kleinen Mund wird beherrscht von einer großen Nase. Sie ist bekleidet mit einer dunklen *tunica* mit hellen *clavi*, darüber trägt sie eine *palla* quer über die Brust gezogen.

Das Kind im Vordergrund hat einen verhältnismäßig großen und runden Kopf. Runde Wangen, große Augen, kleine Nase und Mund zeichnen den Jungen als Kleinkind aus („Kindchenschema“). Die kurzen Haare stehen an Stirn und Schläfen zu den Seiten hin ab. Das Kind trägt über einer scheinbar langärmeligen *tunica* ein *paludament*, das auf der rechten Schulter zusammengenommen ist.

Der Bildhintergrund ist ungegliedert, es gibt keine Beischrift.

Kommentar:

Mit feinem Stichel wurden Konturen, Schattierungen und Details in die Goldfolie geritzt; wegen der überaus sorgfältigen und feinen Ausführung spricht man bei dieser Gruppe von „gemalten“ Goldgläsern, die „Gesichtszüge und persönliche Merkmale“ charakteristisch ausgeprägt zeigen können⁷²².

⁷²² R. Pillinger, Studien zu Römischen Zwischengoldgläsern I. Geschichte der Technik und das Problem der Authentizität, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse Denkschriften 110 (Wien 1984), siehe hier bes. 51. - Zur Technik vgl.: E. M. Stern, Römisches, byzantinisches und frühmittelalterliches Glas. 10 v. Chr.-700 n. Chr. Sammlung Ernesto Wolf (Ostfildern 2001) 139-140.

Das Kind ist etwas aus der Mittelachse gerückt, etwas mehr vor dem Vater als vor der Mutter stehend. Es fungiert quasi als Verbindungsglied zwischen Mann und Frau. Damit wird die wichtige Rolle, die die Ehe und die daraus hervorgehenden Kinder in der römischen Welt spielten, gezeigt. Die Zeugung legitimer Nachkommenschaft ist bereits in der römischen Republik die vornehmliche Pflicht in einer Ehe, die *librorum procreandum causa* geschlossen wurde⁷²³.

Dieses Familienbild ist konsequent nach dem hier beschriebenen Schema aufgebaut. Die Eltern als Vertreter der älteren Generation erscheinen in der hinteren Bildhälfte, das Kind ist in die vordere Bildhälfte gerückt.

Datierung:

Die Gestaltung der Gesichter und Frisuren findet ihre nächsten Parallelen in Bildnissen der Zeit der Kaiser Aurelian (270-275) und Probus (276-282) sowie im Porträt der Severina, der Frau Aurelians⁷²⁴.

Literatur:

L. von Matt, Die Kunstsammlungen der Biblioteca Apostolica Vaticana (Rom 1969) 168 Abb. 35; Morey 1959, Nr. 5 mit älterer Literatur; H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser (Freiburg i.Br. 1899) Nr. 535.

Katalognummer 8.1.1b

Goldglas mit Ehepaar und Kind

FO: Prahovo (Aquae), aus einem Grab

AO: Belgrad, Nationalmuseum, Inv. 1511/IV

Maße: Dm max. 7 cm

Glas mit Goldauflage

Beschreibung:

⁷²³ C. Steininger, Die ideale christliche Frau: virgo – vidua – nupta. Eine Studie zum Bild der idealen christlichen Frau bei Hieronymus und Pelagius (St. Ottilien 1997) 35.

⁷²⁴ Vgl. hierzu: L. von Matt, Die Kunstsammlungen der Biblioteca Apostolica Vaticana (Rom 1969) 168; Zur Frisur der Frau: Ziegler 2000, 116-125, 165-167, 236-237.

Der rechte untere Bereich des Goldglases ist verloren, ebenfalls fehlt ein Teil des Standringes. Die Gefäßwandung ist nicht sorgfältig abgearbeitet, sondern grob abgeschlagen oder zerbrochen.

Das Medaillon wird von einer dicken weißen, sehr unregelmäßig gezogenen Linie innerhalb des Standringes umgeben.

Dargestellt sind drei Brustbilder eines Mannes, einer Frau und eines Kindes.

Alle drei Personen sind frontal ausgerichtet. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Mit seiner rechten Schulter überschneidet der Mann seine Frau, die deutlich kleiner ist als der Mann. Das Kind erscheint vor den Eltern, ist aber vor dem Vater angeordnet.

Der Mann ist bekleidet mit einem *paludament*, das auf seiner rechten Schulter von einer großen Zwiebelknopffibel gehalten wird.⁷²⁵ Ob seine scheinbar langärmelige *tunica* im Schulterbereich durch ein *segmentum* verziert ist oder ob hier die *pteryges* des Brustpanzers zu erkennen sind, ließ sich auch bei Autopsie nicht eindeutig erkennen.⁷²⁶ Die Haare des Mannes sind kurz und lassen die Ohren frei. Der Kopf auf dem unnatürlich langen Hals ist relativ klein und von großen, fast runden Augen beherrscht.

Die Frau trägt über einer *tunica* einen über der Brust übereinander geschlagenen Mantel mit kostbar verzierter Borte. Um den Hals trägt sie entweder eine Kette oder es ist hier der obere Saum der *tunica* mit einer Borte aus Kreisen dargestellt.⁷²⁷ Die Haare sind im Nacken zu einer Tolle zusammengenommen, die seitlich etwas absteht.

Vor dem Mann ist ein Kind dargestellt, das wie der Vater ein *paludament* trägt. Allerdings trägt der Junge keine Zwiebelknopffibel wie der Vater. Die Haare des Jungen sind kurz und liegen wie eine Kappe um den Kopf an.

Am oberen Rand befindet sich eine Inschrift aus goldenen Buchstaben: VIVAS IN DEO, wobei zwischen die ersten beiden Worte ein goldener Punkt als Worttrenner gesetzt ist.

Kommentar:

⁷²⁵ Zur Zwiebelknopffibel siehe: Ph. Pröttel, Zur Chronologie der Zwiebelknopffibel, JbRGZM 35, 1988, 347-372; H. Beck (Hrsg.), Fibel und Fibeltracht. Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. (Berlin 2000); Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 34 (2007) 605-623 s.v. Zwiebelknopffibel (H. Steuer).

⁷²⁶ Autopsie erfolgte während der Konstantinausstellung 2007 in Trier.

⁷²⁷ Vgl. hierzu die silbernen Damenbüsten aus Trier im Rheinischen Landesmuseum Trier Inv. GO4 und GO5, Literatur: S. Faust in: Demandt - Engemann 2007, Kat. I.11.36.

Die Anordnung der Eheleute entspricht der Mehrheit der Darstellungen: Der Mann überschneidet die Frau, sie steht also zu seiner Rechten in einer hinteren Bildebene. Das Kind ist vor den Eltern platziert, allerdings eindeutig dem Vater zugeordnet. Die Kleidung von Vater und Sohn ähnelt sich sehr; auffällig ist die nur beim Vater dargestellte sehr große Fibel. Diese häufig als Ehrenzeichen verliehenen Gewandschließen drücken hier wohl den hohen militärischen oder Verwaltungsrang des Mannes aus. Solch eine Fibel stand dem kleinen Sohn wohl noch nicht zu.

Das Familienbild ist in seinem jetzigen Zustand anonym; es werden in der Umschrift keine Namen genannt. Angeblich soll das Goldglas zusammen mit einer Zwiebelknopffibel in einem Grab gefunden worden sein. Diese Fibel wurde, wie auch das Goldglas, 1988 im Kunsthandel für das Museum erworben. Die teilweise vergoldete und mit Niello verzierte Fibel zeigt ein kleines Christogramm⁷²⁸. Leider ist sonst nichts weiter bekannt, so dass keine Aussage über die Familie getroffen werden kann. Es scheint sich nur um einen hohen Beamten oder Militärangehörigen im heutigen Serbien gehandelt zu haben, der sich mit seiner Frau und seinem Sohn darstellen ließ. Der Anlass ist unbekannt, allerdings diente das Familienbild als Grabbeigabe. Vielleicht war es das Grab des Mannes, wenn die Fibel tatsächlich zum Grabfund gehört.

Datierung:

Mitte 4. Jahrhundert n. Chr. Hierfür spricht die Form der Fibel, sowohl das nielloverzierte vergoldete Stück, als auch die auf dem Goldglas dargestellte Fibel.

Literatur:

I. Popović, Late Roman and Early Byzantine Gold Jewelry in National Museum in Belgrade (Belgrad 2001) 222-223, Abb. 14; J. Kondić in: A. Donati - G. Gentili (Hrsg.), Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente. Ausstellungskatalog Rimini (Mailand 2005) 274-275, Nr. 109; J. Kondić in: Demandt - Engemann 2007, Kat. I.11.52.

Katalognummer 8.1.1c

⁷²⁸ J. Kondić in: Demandt - Engemann 2007, Kat. I.13.107 mit älterer Literatur; I. Popović, Late Roman and Early Byzantine Gold Jewelry in National Museum in Belgrade (Belgrad 2001) 222-223, Abb. 14; A. Donati - G. Gentili (Hrsg.), Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente. Ausstellungskatalog Rimini (Mailand 2005) 246, Nr. 72.

Goldglasboden mit Familiendarstellung

FO: röm. Katakombe

AO: Vatikan, Inv. 60767

Maße: Dm 4,6 cm

blaues Glas mit Goldauflage

Beschreibung:

Das Medaillon wird innen von einer runden Rahmenleiste mit regelmäßigen nach außen gerichteten Einkerbungen und einer äußeren zweiten Umrahmung mit goldenen Punkten eingefasst.

Dargestellt sind drei Brustbilder eines Mannes, einer Frau und eines Kindes.

Alle drei Personen sind frontal ausgerichtet, wobei sich Mann, Frau und Sohn leicht zur Bildmitte wenden. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Mit seiner rechten Schulter überschneidet der Mann seine Frau, die deutlich kleiner ist als der Mann. Das Kind erscheint vor den Eltern, ist aber vor dem Vater angeordnet.

Das ovale Gesicht des Mannes wird von großen Augen beherrscht. Er hat kurzes Haar, das die Ohren frei lässt. Über einer *tunica* trägt er eine *toga contabulata*.

Das ovale Gesicht der Frau wird umrahmt von einer Scheitelzopffrisur. Im Nacken bildet das Haar eine zu beiden Seiten weit hervortretende Rolle. Der Zopf ist allerdings nicht bis zur Stirn hinaufgeführt. Über einer *tunica* trägt sie einen reich verzierten Mantel, der über der Brust geschlossen ist. Die Borte des Mantels ist durch kreisförmige Aufsätze verziert. Um den Hals trägt sie eine große Kette aus runden Elementen⁷²⁹.

Das Kind, ein Junge, ist gekleidet wie der Mann und hat ebenfalls kurzes Haar. Er erscheint zwar viel kleiner als die Eltern, wirkt aber in Kleidung und Physiognomie wie ein kleiner Erwachsener.

Über den Köpfen, entlang des Bildrandes, befindet sich die Umschrift PIEZ_ES_IS. Zwischen den Köpfen des Paares ist vertikal ein *rotulus* dargestellt; der Bildgrund ist durch vier goldene Punkte gefüllt, um eine Bildeere zu verhindern („*Horror Vacui*“). Die in die Goldfolie eingeritzten Personen sind nur durch Konturen gekennzeichnet.

⁷²⁹ Zur Kette vgl. den Goldschatzfund aus Šarkamen: D. Ratković in: Demandt – Engemann 2007, Nr. I.5.14; I. Popović - M. Tomović, Golden Jewellery the Imperial Mausoleum at Šarkamen, AnTard 6, 1998, 287-312; M. Vasić - M. Tomović, Šarkamen (East Serbia): An Imperial and Memorial Complex of the Tetrarchic Period, Germania 83.2, 2005, 257-307.

Kommentar:

Sowohl durch die Kleidung als auch durch die Anordnung im Bild ist der Sohn dem Vater zugeordnet. Die Mutter tritt etwas in den Hintergrund und hat auch bildlich keinen Berührungspunkt mit dem Sohn. Dieser erscheint wie eine verkleinerte Ausgabe seines Vaters ohne jegliches kindliche Attribut. Beide Ehepartner wenden sich leicht zu Bildmitte hin. Dies lässt unterschiedliche Deutungen zu: Einerseits wird hiermit ihre eheliche Eintracht betont, sie erscheinen also als rechtmäßiges Ehepaar. Darüber hinaus wird damit aber auch die Rolle des Sohnes als Garant des Fortbestandes der Familie betont. Er ist offensichtlich der legitime, gemeinsame Sohn des Paares, seine Tracht scheint ihn vielleicht auch schon als hoffnungsvollen Anwärter auf eine Ämterlaufbahn auszuweisen. Ob der *rotulus* ebenfalls in dieser Richtung zu deuten ist, muss fraglich bleiben. Er kann als Symbol für philosophische Bildung, aber auch als Ehevertrag gedeutet werden⁷³⁰. Beide Deutungen sind möglich und können in diesem Familienbild Anwendung finden. Der Ehevertrag unterstreicht die fundamentale Rolle des *iustum matrimonium* für das Bestehen der Familie, der *rotulus*, als Symbol für Bildung oder als amtliches Dokument, verweist entweder auf den Status des Mannes als Amtsträger oder auf den Status der Familie. Des weiteren kann aber auch auf die Hoffnung der Familie verwiesen werden, dass der Sohn eben diesen Weg des Vaters weiterverfolgen wird.

Die Inschrift *Pie Zeses* deutet nicht zwingend auf eine christliche Provenienz⁷³¹. Diese Segenswünsche sind auch in heidnischem und jüdischem Kontext bekannt⁷³².

Datierung:

Die Haartracht der Frau, aber auch die ovalen Gesichter mit den übergroßen Augen weisen in die Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr.

Literatur:

⁷³⁰ B. Borg, Das Bild des Philosophen und die römischen Eliten, in: H-G. Nesselrath (Hrsg.), Dion von Prusa. Der Philosoph und sein Bild (Tübingen 2009) 211-240, bes. 222-223; Zanker 1995 a.O. (Anm. 514) bes. 252-309.

⁷³¹ Zur Verwendung des Segenswunsches *pie zeses* auf Goldgläsern siehe: W. Raeck, Modernisierte Mythen: Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen (Stuttgart 1992) hier bes. 43; zu einem Trierer Beispiel siehe: K. Goethert, *Pie Zeses* - "Trink, damit du lebst": Ein Sarkophagfund konstantinischer Zeit aus Trier, Archäologie in Rheinland-Pfalz 2004, 79-82.

⁷³² Vgl. z.B. das jüdische Goldglas mit Menorah, Thoraschrein und Löwen mit der Umschrift „Anastasi PIE ZESES“, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Cristiano, Glasschrank IV, Inv. 60733, Literatur: C. Lega in: Demandt - Engemann 2007, Kat. II.1.128.

J.-M. Carrié in: P. Pasini (Hrsg.), 387 d. C. Ambrogio ed Agostino. Le sorgenti dell'Europa. Ausstellungskatalog Mailand (Mailand 2003) 382, Nr. 134; Morey 1959, Nr. 89; Zanchi Roppo 1969, 82-84, Nr. 88.

Katalognummer 8.1.1d

Goldglasboden mit Familie

FO: Dunaújváros (Intercisa), Ankauf von Károly Majsi

AO: Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv. 63.5.1

Maße: Dm 9,2 cm

Glas mit Goldauflage

Beschreibung:

Der Goldglasboden ist komplett erhalten, auch der Standring ist intakt. Die Gefäßwandung wurde grob abgeschlagen, so dass zackige Reste am Gefäßboden verblieben sind.

Das Medaillon wird von einer dünnen, runden Rahmenlinie eingefasst.

Dargestellt sind die Brustbilder einer Frau und eines Kindes sowie die Halbfigur eines Mannes.

Alle drei Personen sind frontal ausgerichtet. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Mit seiner rechten Schulter überschneidet der Mann seine Frau, die deutlich kleiner ist als der Mann. Das Kind erscheint vor den Eltern, ist aber vor dem Vater angeordnet.

Der Mann ist nahezu zentral positioniert, er berührt mit seinem Kopf fast den oberen Bildrand. Er ist bekleidet mit einer *tunica manicata* mit *segmentum* im Schulterbereich und einem *paludament*, das durch eine große Zwiebelknopffibel auf seiner rechten Schulter zusammengehalten wird⁷³³. Seine rechte Hand hält er im Sprechgestus vor der Brust erhoben. Sein längliches Gesicht ist schematisch gestaltet. Große, rundliche Augen mit sehr weit oben angeordneten Pupillen und große Augenbrauen beherrschen sein Gesicht. Eine lange Nase und ein großer Mund gliedern es. Seine Haare sind in einer pilzartigen, runden Frisur dargestellt.

Die Dame zu seiner Rechten nimmt erheblich viel weniger Platz im Bild ein als der Mann, ist sehr viel kleiner und stark an den linken Bildrand gerückt. Bekleidet ist die

⁷³³ Zur Zwiebelknopffibel vgl.: W. Jobst, Die römischen Fibeln aus Lauriacum. Forschungen in Lauriacum 10, 1975.

Dame mit *tunica* und einer *palla* mit breiter Borte. Um den Hals trägt sie eine Kette. Auf einem langen Hals ist ihr ovales Gesicht dargestellt. Ihre Haare sind in einer turbanartigen Frisur gestaltet⁷³⁴.

Vor dem Mann ist ein Junge dargestellt, der ebenfalls mit *tunica manicata* und *paludament* bekleidet ist. Er trägt allerdings keine Zwiebelknopffibel. Sein Kopf befindet sich direkt unter der im Sprechgestus erhobenen Hand des Mannes.

Zwei Punkte und eine vierblättrige Blüte füllen den leeren Raum zwischen den Köpfen der Eltern in der hinteren Bildebene.

Am oberen Rand der Rahmenlinie befindet sich zwischen den Köpfen der Personen die Inschrift: VIV (as) INNOC ENTI CVM TVIS IN DEO.

Kommentar:

Das Familienbild ist nach dem üblichen Schema aufgebaut. Die Ehefrau sitzt zur Rechten des Ehemannes, allerdings in einer hinteren Bildebene. Das Kind erscheint als Vertreter der nächsten Generation in einer vorderen Bildebene.

Hier dominiert eindeutig der Mann das Bild. Er füllt fast die gesamte Bildfläche aus. Durch die Fibel, die als Ehrenzeichen vergeben wurde, ist er als Würdenträger militärischen oder zivilen Rangs ausgezeichnet. Diese Fibeln wurden seit dem späteren 3. Jahrhundert bis weit in die Spätantike als Ehrenzeichen verliehen und gehörten auch zum kaiserlichen Militärkostüm. So erscheinen die Fibeln noch auf den Mosaiken in San Vitale, Ravenna. Die weltlichen Würdenträger, die Theodora und Justinian begleiten, sind durch Zwiebelknopffibeln als hohe Beamte ausgezeichnet⁷³⁵. Möglicherweise ist auf dem Goldglasboden in dem Mann ein Offizier zu erkennen, der aus den nordöstlichen Provinzen stammte.

Auffällig ist die Zuordnung des Sohnes, der ebenfalls im Dienstkostüm erscheint, zu seinem Vater. Die Ehefrau und Mutter ist stark an den Rand gedrängt.

⁷³⁴ Zur Frisur vgl. Büste einer Dame in Rom, Museo Torlonia, Inv. Nr 615, gefunden an der Via Labicana, Torre Pignattara, vgl. dazu: Schade 2003, Nr. I 28, 188-189, Taf. 41, 1.2 mit älterer Literatur.

⁷³⁵ Zu den Mosaiken von San Vitale siehe F.W. Deichmann, Ravenna. Geschichte und Monumente (Wiesbaden 1969).

Es ist nicht klar, ob sich der Name Innocentius auf den Mann oder auf den Sohn bezieht. Die Formulierung „VIVAS CVM TVIS“ legt aber nahe, hier eindeutig eine Familie zu erkennen.

Datierung:

Die ikonisch wirkenden, länglichen Gesichter, die voluminösen Haarkappen und vor allem die großen Augen mit der vom oberen Lid angeschnittenen Iris weisen auf eine Entstehungszeit in der Mitte oder sogar erst in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. Zu vergleichen ist dazu z.B. das Fragment einer gläsernen Vicennialenschale im Antiquarium Comunale in Rom⁷³⁶

Literatur:

B. Brenk, Spätantike und frühes Christentum, PropKG Suppl. I (Berlin 1977) 316, Nr. 101; F. Fülep, Early Christian. Goldglasses in the Hungarian National Museum, ActaAntHung. 16, 1968, 401-412; M. Nowicka, Le portrait dans la peinture antique. Biblioteca Antiqua 22 (Warschau 1993) Abb. 50; D. Gáspár, Christianity in Roman Pannonia. An Evaluation of Early Christian Finds and Sites from Hungary, BAR International Series 1010 (Oxford 2002) 12.II.b mit älterer Literatur; dies., Inschriften aus Pannonien, christlich oder nicht christlich?, Mitteilungen zur christlichen Archäologie 13, 2007, 31-36.

Katalognummer 8.1.1e

Goldglas mit Familienbild

FO: unbekannt

AO: London, British Museum, Matarozzi Coll. 1863

Maße: Dm ca. 8 cm

Glas mit Goldfolienauflage

Beschreibung:

Das Medaillon wird von einem doppelten Rahmen eingefasst. Entlang des Bildfeldes verläuft ein Rand mit nach außen gerichteten Zacken, die aus Dreiecken gebildet

⁷³⁶ Vicennialenschale eines Kaisers, 2. H. 4. Jahrhundert n. Chr., Rom, Antiquarium Comunale Inv. 7233 Lit.: C. Martini in: La Rocca – Ensoli a.O. (Anm. 340) 559, Nr. 214 mit älterer Literatur.

sind. Ein äußerer, gleich gestalteter Rahmen weist nach innen gewendete Zacken auf.

Dargestellt sind die Brustbilder einer Frau und eines Kindes sowie die Halbfigur eines Mannes.

Alle drei Personen sind frontal ausgerichtet, wobei sich der Mann leicht zur Mitte wendet. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Mit seiner rechten Schulter überschneidet der Mann seine Frau. Das Kind erscheint vor den Eltern, ist zentral in der Bildachse zwischen den Eltern angeordnet. Der Mann hat seine rechte Hand zum Redegestus vor die Brust erhoben. Er trägt eine *toga contabulata*. Seine Haare sind kurz, er ist unbärtig.

Zu seiner Rechten ist eine Frau dargestellt, die eine vor der Brust übereinander geschlagene *palla* mit schlichter Borte trägt. Um den Hals scheint sie ein prachtvolles Collier zu tragen, das aus einer Reihe von Perlen und trapezförmigen Elementen besteht. Ihr onduliertes Haar ist in Kinnhöhe zu einer Nackentolle zusammengenommen und auf den Hinterkopf zurückgeführt. Sie scheint eine Art *stephane* zu tragen, die mit Perlen besetzt ist.

Das Kind, ein Mädchen, trägt wie die Mutter eine *palla* und eine Kette, wobei diese nur aus einer Reihe großer runder Elemente besteht. Ihre Haare scheinen auch zu einem Scheitelzopf frisiert zu sein, wobei eine rundliche Fläche über der Stirn unklar ist.

Am oberen Rand des Rahmens verläuft eine Inschrift: „SEBERECOSMASLEAZES ES“ (Sebere Cosmas Lea zesés). Darunter ist zwischen den Köpfen von Mann und Frau ein rundliches Objekt dargestellt, das als Siegeskranz gedeutet werden könnte. Unter diesem erscheint ein großes eusebianisches Christogramm, eingefasst von zwei Punkten.

Kommentar:

Hier sind die dargestellten Personen eindeutig benannt. Es scheint sich um eine Severa, einen Cosmas und ihre Tochter Lea zu handeln. Der Segenswunsch „Zeses“ (Ihr mögt leben) richtet sich an alle drei Personen.

Das große, zentral platzierte Christogramm, darüber hinaus in Kombination mit einem Siegeskranz, lässt die Aussage zu, dass mindestens ein Mitglied der Familie Christ ist; wahrscheinlich ist aber eher die gesamte Familie christlich.

Das Kind wird hier beiden Eltern gleichberechtigt zugeordnet. Es ist im Zentrum des Bildes dargestellt und überschneidet beide Eltern. Daher lässt sich nicht ganz eindeutig entscheiden, ob der Mann seine Frau mit der Schulter überschneidet oder ob sie nebeneinander stehen. Es ist aber wahrscheinlich, dass der Mann in einer Bildebene vor der Frau steht.

Datierung:

Die Frisur der Frau deutet eher in die Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr.

Literatur:

O.M. Dalton, A Guide to the Early Christian and Byzantine Antiquities in the Department of British and Mediæval Antiquities (London 1903) Nr. 610; Morey 1959, Nr. 315; H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser (Freiburg i.Br. 1899) Nr. 119; L. Grig, Portraits, Pontiffs and the Christianization of Fourth-Century Rome, Papers of the British School at Rome, 122 NS, 2004, 203-230, bes. 207-208, Abb. 3.

Katalognummer 8.1.1f

Goldglas mit Darstellung einer Familie

FO: Katakombe in Rom

AO: zunächst Sammlung Alexander P. Bazilevsky, Paris; seit 1885 in St. Petersburg, Eremitage, Inv. E 2039 (16079)

Maße: Dm 8,1 cm

Glas mit Goldfolienauflage

Beschreibung:

Das Medaillon wird von einer doppelten Einfassungslinie gerahmt.

Dargestellt sind drei Halbfiguren, ein Mann eine Frau und ein Kind.

Alle drei Personen sind frontal ausgerichtet, wobei sich Mann und Frau leicht zur Mitte wenden. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Mit seiner rechten Schulter überschneidet der Mann seine Frau. Das

Kind erscheint vor den Eltern, ist zentral in der Bildachse zwischen den Eltern angeordnet.

Der Mann reicht mit seinem Hinterkopf bis an die innere Begrenzungslinie im oberen Bildbereich. Beide Hände hält er leicht nach oben gerichtet. Er trägt eine langärmelige *tunica*, darüber eine *toga contabulata* mit stilisiert dargestellter Kontabulierung. Seine Haare sind kurz geschnitten, er ist unbärtig. Beherrscht wird das Gesicht durch große, fast runde Augen, hochgezogene, schwarze Augenbrauen, eine lange Nase und große Ohren.

Die Frau hält in ihren erhobenen Händen ein kurzes stabförmiges Objekt, das wohl als *rotulus* zu bezeichnen ist. Sie ist bekleidet mit einer prachtvoll mit Zickzackmuster verzierten *palla* über ihren Schultern. Um den Hals trägt sie eine Kette mit Perlenanhängern. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und in Wellen über den Kopf gelegt. Die Haare reichen bis in den Nacken, wo sie ungefähr in Kinnhöhe zu einer Tolle zusammengenommen sind und als Scheitelzopf auf den Kopf zurückgeführt werden. Das lange, schmale Gesicht ist ebenfalls durch große, runde Augen, deutliche Augenbrauen und eine lange Nase gekennzeichnet.

Das Kind, ein Mädchen, unterscheidet sich in Körper- und Gesichtsaufbau kaum von der Frau; es ist lediglich in einem verkleinerten Maßstab wiedergegeben. Das Mädchen ist frontal ausgerichtet und blickt aus dem Bild heraus. Sie trägt ebenfalls verzierte Kleidung. Ihre Haare, die ein längliches Gesicht umrahmen, sind zu einer Melonenfrisur mit Knoten auf dem Hinterkopf frisiert⁷³⁷.

Zwischen den beiden Einfassungslinien befindet sich die Umschrift: BALERI.BALENTINA.PERGAMIA ZESES, darauf folgt ein Ornament als Worttrenner.

Kommentar:

Das Zwischengoldglas zeigt eine namentlich benannte Familie. Wenn man nach der Leserichtung und der Zuordnung zu den Personen geht, aber auch nach der Sitte der Namensvergabe, dann heißen der Vater Valerius, die Tochter Valentina und die Mutter Pergamia. Allerdings kann die Zuweisung der Namen nur für Valerius als gesichert gelten.

Beide Eltern wenden sich zur Tochter in der Bildmitte hin. Damit wird die Bedeutung der Nachkommen für das Ehepaar hervorgehoben. Auf diesem Zwischengoldglas hält offensichtlich die Frau eine Schriftrolle. Mutter und Tochter tragen

⁷³⁷ Zur Melonenfrisur: Ziegler 2000, 45-58.

unterschiedliche Frisuren. Die Mutter ist durch ihre Scheitelzopffrisur der erwachsenen, verheirateten Matrone deutlich von dem jungen Mädchen mit Melonenfrisur unterschieden.

Datierung:

Die Scheitelzopffrisur und die Kleidung der Frau weisen in die Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr.

Literatur:

DACL V,2 (1923) 1819-1859 hier bes.1853 s.v. fonds de coupes, Nr. 448, Abb. 4547 (H. Leclercq); H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser (Freiburg i.Br. 1899) Nr. 104; N. Kunina, Ancient Glass in the Hermitage Collection (St. Petersburg 1997) 241, Nr. 434, Abb. 219; F. Althaus - M. Sutcliffe (Hrsg.), The Road to Byzantium. Luxury Arts of Antiquity. Ausstellungskatalog London (London 2006) 162, Nr. 93 mit älterer Literatur.

Katalognummer 8.1.1g

Goldglas mit Darstellung einer Familie

FO: unbekannt

AO: Florenz, Museo Nazionale Archeologico, Inv. N 35

Maße: Dm 7,4 cm

grünliches Glas mit Goldauflage

Beschreibung:

Das Medaillon wird von einer breiten Einfassungslinie umgeben.

Dargestellt sind die Halbfigur eines Mannes sowie die Brustbilder einer Frau und eines Kindes.

Alle drei Personen sind frontal ausgerichtet, wobei sich Mann und Frau leicht zur Mitte wenden, das Kind wendet den Kopf zum linken Bildrand. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Mit seiner rechten

Schulter überschneidet der Mann seine Frau. Das Kind erscheint vor den Eltern, ist zentral in der Bildachse zwischen den Eltern angeordnet.

Der Mann reicht mit seinem Hinterkopf bis an die innere Begrenzungslinie im oberen Bildbereich heran, der oberste Bereich der Kalotte wird bereits von der Einfassungslinie überschritten. Er hebt seinen rechten Arm waagrecht vor die Brust und hält den Zeigefinger ausgestreckt. Er weist damit auf den Bildrand hin. Er trägt eine langärmelige *tunica*, die an den Armen eng anliegt, darüber eine *toga contabulata* mit stilisiert dargestellter Kontabulierung. Seine Haare sind kurz geschnitten, er ist unbärtig. Das längliche Gesicht mit dem spitz zulaufenden Kinn weist große Augen und eine lange Nase auf.

Die Frau trägt eine *palla* mit einer verzierten Borte aus Punktreihen und einem breiten schraffierten Streifen. Um den Hals trägt sie einen breiten Kragen, der möglicherweise als Collier zu deuten ist. Die schematische Darstellung lässt nicht deutlich erkennen, ob dieses Teil vielleicht auch Teil der Kleidung ist. Ihr Haar ist in Wellen über den Kopf gelegt, reicht bis in den Nacken, wo es ungefähr in Kinnhöhe zu einer Tolle zusammengenommen und als Scheitelzopf auf den Kopf zurückgeführt wird. Das lange, schmale Gesicht ist ebenfalls durch große, runde Augen gekennzeichnet.

Das Kind, ein Junge, unterscheidet sich in Körper- und Gesichtsaufbau kaum von dem Mann, er ist lediglich in einem verkleinerten Maßstab wiedergegeben. Er hat kurze Haare und ein ähnlich stilisiertes Gesicht wie der Vater. Über einer *tunica* trägt auch der Junge eine *toga contabulata*.

Zwischen den Köpfen des Ehepaares ist ein *rotulus* dargestellt. Am rechten und linken Bildrand füllt jeweils ein Punkt den Freiraum auf dem Bildhintergrund. In der oberen Bildhälfte verläuft entlang des inneren Randes der Einfassungslinie die Umschrift PIEZE SES.

Kommentar:

Offensichtlich konnten die Zwischengoldgläser ebenso auf Bestellung wie auch bei einem Händler als anonymes, auf Vorrat gefertigtes Objekt erworben werden. Dieses Familienbild scheint nicht individuell angefertigt zu sein. Es werden keinerlei Namen genannt, außerdem sind keine weiteren Elemente gezeigt, die das Bild von anderen unterscheidet. Das Ehepaar und der Sohn stellen die Kernfamilie dar, die durch die

üblichen Elemente wie die Anordnung im Bild oder durch den *rotulus* in der Hand des Mannes charakterisiert wird.

Die Umschrift PIE ZESES ist ebenso allgemeingültig und ist somit nicht an einen besonderen Personenkreis gebunden. Wenn die Vermutung zutrifft, dass die Zwischengoldgläser als Geschenke auch an weniger wohlhabende Personen gegeben wurden⁷³⁸, die diese Gläser in einer Zweitverwendung als Grabschmuck oder Grabbeigabe nutzten, dann ist es möglich, dass diese anonymen, wohl vorgefertigten Goldgläser tatsächlich in einem Laden relativ günstig erworben werden konnten.

Datierung:

Mitte 4. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

DACL V,2 (1923) 1819-1859 hier bes. 1855 s.v. fonds de coupes, Nr. 478 (H. Leclercq); H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser (Freiburg i.Br. 1899) Nr. 134; Morey 1959, Nr. 244; Zanchi Roppo 1969, 38-39, Nr. 29 Abb. 14

Katalognummer 8.1.1h

Goldglas mit Familie

FO: unbekannt

AO: Vatikan, Museo Sacro Vaticano, Inv. N 769 (228)

Maße: Dm 8,3 cm

grünliches Glas mit Goldauflage

Beschreibung:

Das Medaillon wird von einem aufwändigen Rahmen umgeben. Ein runder, gezackter innerer Rahmen wird von einem Kranz aus Kreisen umgeben.

Dargestellt sind die Halbfigur eines Mannes sowie die Brustbilder einer Frau und eines Kindes.

⁷³⁸ v. Saldern a.O. (Anm. 343) 468-469.

Alle drei Personen sind frontal ausgerichtet. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Mit seiner rechten Schulter überschneidet der Mann seine Frau. Das Kind erscheint vor den Eltern, ist jedoch vor dem Mann angeordnet.

Der Mann hat seinen rechten Arm angewinkelt vor der Brust erhoben und hält die Hand im Redegestus⁷³⁹. Er trägt eine *tunica* mit eng anliegenden Ärmeln, darüber eine *toga contabulata* mit stilisierter Kontabulierung. Das glatte, kurze Haar bildet eine Art Kappe. Das zum langen, bärtigen Kinn hin spitz zulaufende Gesicht mit großen Ohren wird von großen, runden Augen beherrscht.

Die Frau ist wesentlich zierlicher als der Mann. Sie ist bekleidet mit einem prachtvollen Mantel, der über der Brust übereinander geschlagen ist. Auf der breiten Borte am Gewandsaum sind stilisierte Rankenornamente dargestellt. Um den Hals trägt sie einen breiten Kragen, der in trapezförmige Segmente unterteilt ist; vielleicht handelt es sich hierbei aber auch um ein großes Collier. Die Frau trägt ihr voluminöses Haar im Nacken zu einer Tolle zusammengenommen und auf den Kopf zurückgeführt, wo es eine Art Turban bildet. Auf ihrem langen, schmalen Gesicht ist ein Lächeln erkennbar.

Das Kind, ein Mädchen, trägt eine ähnliche Kleidung wie die Frau. Auch ihr Manteltuch ist mit einer breiten, reich verzierten Borte besetzt. Um den Hals ist ein kleinerer Kragen gelegt, der auch ein Collier sein könnte. Die Haare scheinen lockig offen bis in den Nacken zu fallen.

In der oberen Bildhälfte befindet sich entlang des Rahmens und zwischen den Köpfen des Elternpaares eine Inschrift:

PELET E VI VAS PAR
EN TI BVS
TV
IS

Zu lesen ist die Inschrift als: „Pelete vivas parentibus tuis“. Die restliche Freifläche wird durch Kreise und blattförmige Elemente gefüllt, somit nahezu der gesamte Bildgrund.

Kommentar:

⁷³⁹ Zur Gestus der erhobenen Zeige- und Mittelfinger vgl.: Pflug a.O. (Anm. 344) 105.

Die Aufstellung des Ehepaares folgt dem üblichen Schema. Die Frau steht zur Rechten des Mannes, wird von ihm aber überschritten. Damit steht sie in einer hinteren, d. h. nachgeordneten Bildebene. Das Kind steht jedoch nicht zentral zwischen den Eltern, sondern eindeutig vor den Vater gerückt. Eine auffallende Verbindung zwischen beiden scheint auch durch die Redegeste des Mannes gegeben zu sein. Mit seiner erhobenen Hand berührt er das Kind am Kopf. Ob dies gewollt ist oder aber von dem beschränkten Platz im Bildfeld herrührt, ist schwer zu entscheiden. Durch die Inschrift ist die Verwandtschaftsbeziehung bezeichnet. Wenn auch die Bezeichnung „parentibus tuis“ auf die Eltern hinzuweisen scheint, ist dennoch Vorsicht geboten, da auch andere Verwandte als *parentes* bezeichnet werden konnten. Es scheint jedoch kaum vorstellbar, dass im Bild nicht anwesende Personen inschriftlich erwähnt würden, während die dargestellten Personen nicht benannt wären.

Über das Alter des Kindes lässt sich keine Aussage machen. Es ist zwar eindeutig kleiner dargestellt als die Eltern, aber in der Erscheinung ähnelt es doch eher einer Erwachsenen als einem Kind. Die Kleidung ist identisch mit der Ausstattung der Mutter. Die Frisur hingegen ist wohl eher die eines sehr jungen Mädchens.

Dieses Familienbild verwendet augenscheinlich das Mittel der Bedeutungsgröße, um die Rangabstufung innerhalb der Familie zu verdeutlichen. Der Familienvater wirkt regelrecht massig und dominiert das Bild. Auch die sehr großen Augen ziehen den Blick des Betrachters zuerst auf ihn. Die zierliche Frau ist aber doch deutlich größer als das Mädchen, das vor dem Körper des Vaters fast verschwindet.

Datierung:

Die Frisur der Frau deutet auf die 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr..

Literatur:

Morey 1959, Nr. 94; Zanchi Roppo 1969, Nr. 195; H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser (Freiburg i.Br. 1899) Nr. 115, DACL V,2 (1923) 1819-1859 hier bes.1854 s.v. fonds de coupes, Nr. 459 (H. Leclercq).

Medaillon ohne Einfassung:

Katalognummer 8.1.1i

Anhänger mit Familiendarstellung

FO: York, genauer Fundort unbekannt

AO: York, Yorkshire Museum & Gardens, Inv.Nr. YORYM H.2444

Maße: 49 x 47 mm

Gagat

Beschreibung:

Der runde, flache Anhänger mit Öse weist keine Rahmung des Bildfeldes auf.

Dargestellt sind drei Büsten, ein Mann, eine Frau und ein Kind.

Alle drei Personen sind frontal ausgerichtet. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Die Büsten scheinen sich nicht zu berühren. Das Kind erscheint in der Bildachse vor den Eltern.

Der Mann ist an seinem Mantel mit runder Fibel auf der rechten Schulter zu erkennen. Das Obergewand der Frau weist keine Gewandspange auf. Mann und Frau erscheinen nahezu gleich groß.

Das zwischen dem Paar in einer vorderen Bildebene dargestellte Kind ist an seinen kurzen Haaren und dem Mantel mit Fibel als Junge zu erkennen.

Kommentar:

Gagat findet sich in großer Menge in der Gegend von York, wo es bei Whitby abgebaut wurde⁷⁴⁰. Auch die Museen im Rheinland weisen eine größere Zahl an Gagatfundstücken auf⁷⁴¹, vor allem Armreifen, Ringe, Perlen, Haarnadeln, aber auch Anhänger. Die Darstellungen auf diesen Anhängern lassen sich in drei Typen einteilen: Typ 1 zeigt Medusenhäupter; Typ 2 Porträtbüsten von Einzelpersonen, Paaren oder Familiengruppen, Typ 3 mythologische Szenen. In York sind nur die Typen 1 und 2 belegt.

⁷⁴⁰ Den Bericht des Plinius, dass Gagat in Lykien in der Gegend um die Ortschaft Gages und den gleichnamigen Fluss herum abgebaut wurde, entlarvte bereits Galen im 2. Jahrhundert n. Chr. als fehlerhaft, da es in der fraglichen Region keinen Fluss gibt. Es können dort auch heute keine Gagatvorkommen festgestellt werden; vgl.: L. Allason-Jones, *Jet and Other Materials in Roman Artefact Studies*, *Archeol. Aeliana* ser. 22, 1994, 265-272.

⁷⁴¹ Zu Gagatarbeiten in der Antike: W. Hagen, *Kaiserzeitliche Gagatarbeiten aus dem rheinischen Germanien*, *BJb* 142, 1937, 77-144; F. Fremersdorf, *Antikes, islamisches und mittelalterliches Glas sowie kleinere Arbeiten aus Stein, Gagat und verwandten Stoffen in den Vatikanischen Sammlungen Roms*. *Biblioteca Apostolica Vaticana. Museo Sacro* 5 (Città del Vaticano 1975); L. Schwinden in: *Trier. Kaiserresidenz und Bischofssitz. Die Stadt in spätantiker und frühchristlicher Zeit* ²(Mainz 1984) 167-169 mit älterer Literatur.

Die Darstellung eines Ehepaares mit Kind ist bislang nur auf diesem einen Exemplar in York nachgewiesen; Paardarstellungen sind jedoch häufiger angefertigt worden⁷⁴². Herausragend ist hierbei der Gagatanhänger in Vindolanda (Chesterholm), Northumberland. Hier wird das Ehepaar in einer seltenen, emotionalen Geste, sich küssend, gezeigt⁷⁴³.

Dieses beliebte, leicht zu schnitzende und zu polierende Material ist also auch als Bildträger für Familienrepräsentation verwendet worden, wobei sich Gagatfunde hauptsächlich in den Nordwestprovinzen des Imperiums konzentrieren.

Das Ehepaar erscheint hier nebeneinander in der gleichen Bildebene, das gemeinsame Kind vor beiden Elternteilen. Es ist keinem Elternteil zugeordnet, sondern verbindet sie miteinander.

Datierung:

Gagatschmuck wird nicht nur in York, sondern auch im übrigen Imperium erst ab dem 3. Jahrhundert n. Chr. üblich. In York sind die jüngsten Arbeiten für das Ende der Römerzeit um das Jahr 410 n. Chr. belegt⁷⁴⁴. Dieser Anhänger wird zwischen 300 und 400 n. Chr. entstanden sein.

Literatur:

L. Allason-Jones, Roman Jet in the Yorkshire Museum (York 1996) 25, Nr. 6.

8.1.2 Oberkörperausschnitte, frontale Ausrichtung aller dargestellten Personen, Eltern nebeneinander im Bildhintergrund, mehrere Kinder im Vordergrund vor den Eltern

Medaillon ohne Rahmung:

Katalognummer 8.1.2a

Tondo mit severischer Kaiserfamilie

FO: Ägypten, evtl. Fayum

AO: Berlin, SMPK, Antikensammlung, Inv. 31329

⁷⁴² York: YORYM 2442; Chesterholm, Northumberland siehe: M. Henig, Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites. BAR 8²(Oxford 1978) Nr. 759.

⁷⁴³ Zur römischen Familie in Großbritannien siehe: L. Allason-Jones, The Family in Roman Britain, in: M. Todd (Hrsg.), A Companion to Roman Britain (Oxford 2004) 273-287.

⁷⁴⁴ Zur Verwendung von Gagat, vor allem in Großbritannien siehe: L. Allason-Jones, Roman Jet in the Yorkshire Museum (York 1996) 5-7.

Maße: Dm 30,5 cm

Holztafel mit Temperamalerei

Beschreibung:

Kleine Fehlstellen am linken oberen Rand, Fehlstelle in der Malerei im linken Bereich der Darstellung.

Die runde mit Temperafarben bemalte Holzscheibe weist keine Rahmung auf.

Dargestellt sind die Brustbilder eines Mannes, einer Frau sowie zweier Kinder.

Alle vier Personen sind frontal ausgerichtet. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Mit seiner rechten Schulter überschneidet der Mann seine Frau. Die Kinder erscheinen vor den Eltern, sie sind jeweils vor einem Elternteil angeordnet. Bemerkenswert ist, dass das Kind in der linken Bildhälfte von der Schulter des anderen Jungen überschritten wird, also hinter diesem steht.

In der hinteren Reihe ist rechts ein Mann dargestellt, der mit einer weißen *tunica* mit Goldborte und einem gleichfarbigen Mantel bekleidet ist. Sein rundliches Gesicht wird von einem lockigen grau-schwarzen Vollbart gerahmt. Einzelne Korkenzieherlößchen hängen von Kinn und Wangen bis über den Hals herab. Auch sein gleichfarbiges Haupthaar ist lockig. Das Inkarnat ist bräunlich, die Wangen sind durch rötlich-braune Schraffuren als rundlich gekennzeichnet. Mit den großen braunen Augen blickt der Mann schräg aus dem Bild hinaus. Auf dem Kopf trägt er einen sehr großen goldenen Lorbeerkranz, in den drei in Gold gefasste Juwelen, wohl ein Rubin und zwei Smaragde, eingesetzt sind. Die goldenen Bänder vom Kranz hängen am Hinterkopf herab auf die Schultern. In seiner nicht dargestellten linken Hand hält er ein Langzepter; die gelblich-weiße Farbe lässt als Material Elfenbein vermuten. Der Mann nimmt im Verhältnis zu den anderen Figuren den meisten Raum auf dem Tondo ein.

Zu seiner rechten Seite ist eine Frau dargestellt, die von der Schulter des Mannes überschritten wird. Sie steht also hinter ihm und ist deutlich kleiner als er dargestellt. Sie trägt eine weiße *tunica* mit purpurnen und goldenen Halsborten, darüber einen weißen Mantel mit Borten in Gold und Purpur. Das braune, sehr füllige und einer Perücke ähnelnde Haar ist in der Mitte gescheitelt und in dichten Reihen onduliert. Ihr hellhäutiges Gesicht wird beherrscht von schmal geschnittenen, dunkel umrahmten Augen, einem energischen Kinn und einem kleinen, runden Mund. Um

den Hals trägt die Dame eine Perlenkette, in den Ohren aus drei Perlen zusammengesetzte Ohringe, wobei die Ohren selbst nicht zu erkennen sind. Auf dem Kopf, vielmehr auf der Frisur, ohne diese einzudrücken, sitzt ein goldener, mit Perlen besetzter Reif. Die Dame scheint im Gegensatz zu dem Mann den Betrachter anzublicken.

In der unteren Hälfte des Tondo, und damit vor dem Paar, sind zwei Kinder wiedergegeben. Rechts ist ein Junge dargestellt, der in der gleichen Art gekleidet ist wie der Mann, vor dem er steht; lediglich auf der Brust ist die *tunica* des Jungen mit einem kreisförmigen, goldenen Gebilde, vielleicht einem *segmentum* oder einer Brosche, verziert. Das runde Gesicht des Kindes ist ähnlich hellhäutig wie das der Dame, die Augen hingegen gleichen den runden, braunen Augen des Mannes. Die Haare des Jungen sind dunkelbraun und stark gelockt. Auf dem Kopf trägt er ebenfalls einen goldenen Lorbeerkranz mit Bändern, Rubinen und Smaragden. Auch ein Langzepter aus Elfenbein hält er in seiner linken Hand. Wie der Mann wendet er seinen Kopf und Blick leicht zu seiner rechten Seite.

Bei dem auf der linken Bildhälfte dargestellten zweiten Kind ist das Gesicht komplett zerstört und mit einer braunen Masse überstrichen, die als tierische Exkreme identifiziert wurden⁷⁴⁵. Daher lässt sich zur Gestaltung des Kopfes fast nichts mehr feststellen mit Ausnahme der herabhängenden Bänder, die zu einem Kranz gehört haben, so wie dies auch bei dem Mann und dem ersten Jungen zu beobachten ist. Seine Kleidung entspricht ebenso der des ersten Jungen mit dem kleinen Unterschied, dass hier Teile der Borten purpurfarben sind. Erkennbar ist ein Langzepter, das auch hier aus Elfenbein ist und vom Kind in seiner nicht dargestellten rechten Hand gehalten wird. Die Ausstattung mit Langzepter und Kranz lassen den Schluss zu, dass es sich auch hier um einen Jungen handelt.

Kommentar:

Ikonographische Details lassen unzweifelhaft eine Bestimmung der Dargestellten als die severische Kaiserfamilie zu: Septimius Severus, seine Gattin Julia Domna und die Söhne Caracalla und Geta erscheinen hier in einem runden Familienbild⁷⁴⁶.

⁷⁴⁵ Siehe dazu: K.A. Neugebauer, Die Antike 12, 1936, 156-157.

⁷⁴⁶ Siehe hierzu: Heinen 1991 a.O. (Anm. 269) 263-298 mit älterer Literatur. Zum Bild des Septimius Severus siehe u.a.: A. M. McCann, The Portraits of Septimius Severus, MemAmAC 30 (Rom 1968). Zum Bild der Julia Domna siehe: Alexandridis 2004, 199-207, Kat. 217-235 mit älterer Literatur. Die Identifizierung der Kaiserfamilie ist eindeutig und soll hier nicht erneut besprochen werden.

Die Gliederung des Familienbildes zeigt in der hinteren Bildebene das Ehe- bzw. Elternpaar, im Vordergrund die gemeinsamen Söhne des Paares. Die jeweils höherrangige Person überschneidet den Nachbarn zu seiner Rechten mit der rechten Schulter, d. h. Severus steht vor seiner Gattin, Caracalla vor seinem jüngeren Bruder Geta. Dies entspricht zahlreichen anderen Familienbildern der Severer, wie sie auf Staatsdenkmälern, Stiftungen, aber auch Münzen und Objekten der Kleinkunst zu sehen sind.

Geta wurde nach seinem Tod 212 eradiert⁷⁴⁷; um die *damnatio memoriae* noch zu steigern, wurde sein Gesicht wohl mit Tierkot überstrichen. Das Bild mit den drei übrigen Personen scheint aber weiter in Gebrauch gewesen zu sein.

Direkt vergleichbare Bilder haben sich nicht erhalten. Zu erwähnen ist nur ein einziges weiteres rundes Porträt auf Holz, welches die Büsten von zwei Brüdern zeigt⁷⁴⁸. Offensichtlich handelt es sich hier aber um ein Porträt aus einem sepulkralen Zusammenhang und ist damit nicht unmittelbar mit dem Severertondo vergleichbar.

Über den Verwendungszweck dieses hölzernen Kaiserbildes kann nur spekuliert werden. Die Arbeit H. Heinens zu den *eikonidia*⁷⁴⁹ zeigt jedoch, dass es in Ägypten eine größere Zahl von Bildern gegeben haben muss, die die severische Kaiserfamilie zeigten. Ob diese in Form und Material vergleichbar waren, ist jedoch nicht sicher zu erschließen. Es bleibt also offen, ob dieses kaiserliche Familienbild an einem öffentlichen Ort, wie z.B. in einer Amtsstube, oder in einem Privathaushalt aufgestellt war.

Festzuhalten ist jedoch, dass sich dieses Bild nach den „Konventionen“ der kleinformatischen Familienbilder richtet, oder, vorsichtiger formuliert, nicht von den bisher festgestellten Darstellungs- und Gliederungsschemata, auch denjenigen der kleinformatischen Familienbilder, abweicht.

Datierung:

Die Datierung des Tondos wurde bislang immer in die Zeit der Ägyptenreise der Familie des Septimius Severus in den Jahren 199/200 datiert. Möglich ist aber auch

⁷⁴⁷ Vgl. dazu auch die Inschrift auf dem Ehrenbogen des Septimius Severus auf dem Forum Romanum in Rom, das Relief des rechten Durchgangs des Argentarierbogens in Rom. Auch hier wurden Name und Bild des Geta eradiert.

⁷⁴⁸ FO: Antinoopolis; AO: Kairo, Ägyptisches Muzeum G 33267; Dm 61 cm, siehe dazu: K. Parlasca, Mumienporträts und verwandte Denkmäler (Wiesbaden 1966) 67, Nr. 7,131, Taf. 19,1; ders., Ritratti di mummie I. A. Adriani (Hrsg.), Repertorio d'arte dell'Egitto Greco-Romano Serie B (Palermo 1969) Nr. 166, Taf. 40: Datierung in hadrianische Zeit.

⁷⁴⁹ Heinen 1991 a.O. (Anm. 269) 263-298.

eine Entstehung in den Jahren zwischen 209 und 211⁷⁵⁰. Die stadtrömische Münzprägung sowie alle weiteren der Verf. bekannten klein- und großformatigen Familienbilder unterstützen diesen zweiten Datierungsvorschlag. Lediglich eine einzige Münze scheint für die Datierung in die Jahre 199/200 zu sprechen. Geprägt in der Münzstätte Alexandria, zeigt diese Bronzemünze auf der Vorderseite Julia Domna, auf der Rückseite die antithetischen Büsten der beiden Söhne mit Lorbeerkranz. Die Münze ist in das 9. Regierungsjahr des Severus, also in das Jahr 200-201 datiert⁷⁵¹. Damit existiert doch, anders als kürzlich von der Verf. dargelegt, eine Parallele, die den rangniedrigeren Geta mit Lorbeerkranz zeigt; eine weitere Parallele ist jedoch bislang nicht bekannt geworden. Vielleicht wäre dadurch der neue Datierungsvorschlag des Tondo in die Phase 209-211 wieder mit einem Fragezeichen zu versehen.

Dem gegenüber stehen aber das Tempelrelief in Latonpolis/Esna und einige in Ägypten gefundene Münzen, die eine eindeutige Rangunterscheidung vornehmen. Es ist weiterhin auf eine Tetradrachme für Geta⁷⁵² hinzuweisen, die auf der Vorderseite die drapierte Brustbüste des Geta nach rechts zeigt. Er ist barhäuptig, trägt also ganz sicher keinen Lorbeerkranz oder eine sonstige Insignie auf dem Kopf. Die Rückseite zeigt den reitenden Kaiser, der mit Militärtracht und wehendem Mantel bekleidet ist. Sein Pferd galoppiert nach rechts und reitet einen am Boden liegenden Feind nieder, der durch seine Tracht, vor allem der phrygischen Mütze, als Orientale, wohl als Parther, zu deuten ist. Der Kaiser hält in seiner erhobenen Rechten eine Lanze, mit der er den Parther attackiert. Die Münze ist datiert in das Jahr 9, also in das neunte Jahr der Kaiserherrschaft des Septimius Severus. Im Jahr 9, also im Zeitraum vom 200 bis 201, war Geta seit 197 Caesar, zum Augustus wurde er aber erst im September/Oktober 209 erhoben. Daher stand ihm noch keine kaiserliche Insignie wie der Lorbeerkranz zu, der auch auf diesem Münzbild eindeutig fehlt.

⁷⁵⁰ Ausführlich besprochen in: B. Weber, Ein aktualisiertes Familienbild? Überlegungen zur Datierung des Berliner Severertondos, RM 112, 2005/2006, 425-432.

⁷⁵¹ Vgl. dazu das Exemplar in London, British Museum, Literatur: BMC 1472. Vgl. außerdem zur Münzstätte Alexandria in severischer Zeit: E. Christiansen, The Roman Coins of Alexandria (Aarhus 1987) hier bes. 272; G. Dattari, Numi Augg. Alexandrini (Kairo 1901); J. Vogt, Die alexandrinischen Münzen. Grundlegung einer alexandrinischen Kaisergeschichte (Stuttgart 1924) bes. 165 mit Anm. 943.

⁷⁵² Alexandria, 200-201 n. Chr., Billon, 12,95 g, Dm 25 mm, AO: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinet, Acc. 1893/39, Inv. 18205973, Umschrift: VS: Π ΣΕΠΤΙΜΙΟC ΓΕΤΑC ΚΑΙCΑΡ, RS: Λ Θ, Literatur: A. Savio, Catalogo completo della collezione Dattari: numi augg. alexandrini (Triest 1999) Nr. 4079; ders., Numi Augg. Alexandrini. Catalogo della Collezione Dattari (Triest 2007); R. A. Bickford-Smith, The Imperial Mints in the East for Septimius Severus: It is Time to Begin a Thorough Reconsideration, RIN XCVI, 1994/1995, 53-71.

Auch spricht die überwältigende Zahl der severischen Familienbilder, die sehr genau den Rang der Söhne unterscheiden, eher für die Richtigkeit der vorgeschlagenen Datierung. H. Chantraine weist jedoch darauf hin, dass nach 136 „die Caesares nun durchgängig ohne Kopfschmuck dargestellt sind. Diese Regel wird durchgehalten, auch in den Wirren des 3. Jahrhunderts und auch im Gallischen Sonderreich.“⁷⁵³

Literatur:

H.P. L'Orange, Apotheosis in ancient portraiture (Oslo 1947) 141-142; L. Budde, Jugendbildnisse des Caracalla und Geta (Münster 1951) 5-7; K. Parlasca, Ritratti di mummie II. A. Adriani (Hrsg.), Repertorio d'arte dell'Egitto Greco-Romano Serie B (Rom 1977) 64-65, Nr. 390, Taf. 95,1; 96,1.2.4; H. Heinen, Herrscherkult im römischen Ägypten und damnatio memoriae Getas. Überlegungen zum Berliner Severertondo und zu Papyrus Oxyrhynchus XII 1449, RM 98, 1991, 263-298; M. Clauss, Kaiser und Gott, Herrscherkult im römischen Reich (Mainz 2001) 152-156; Alexandridis 2004, 207, Kat. 235, Taf. 61, 4; B. Weber, Ein aktualisiertes Familienbild? Überlegungen zur Datierung des Berliner Severertondos, RM 112, 2005/2006, 425-432 mit älterer Literatur.

Medaillons mit Rahmung:

Katalognummer 8.1.2b

Goldglas mit Familie

FO: unbekannt

AO: Vatikan, Museo Sacro Vaticano, Inv. N 715 (223)

Maße: Dm 10,7 cm

grünliches Glas mit Goldfolienauflage

⁷⁵³ Chantraine 1991 a.O. (Anm. 394) 24.

Beschreibung:

Rand abgearbeitet, untere rechte Ecke abgebrochen, Standing intakt bis zur Bruchstelle.

Das Medaillon wird von zwei dünnen goldenen Umfassungslinien umgeben.

Dargestellt sind die Brustbilder eines Mannes, einer Frau und zweier Kinder.

Alle vier Personen sind frontal ausgerichtet. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Mit seiner rechten Schulter überschneidet der Mann seine Frau. Vor jedem Elternteil ist ein Kind dargestellt, wobei auffällt, dass der größere Junge vor der Mutter erscheint, der kleinere vor dem Vater. Der größere Sohn ist aber weiter in die Mitte gerückt, so dass er mit seiner Schulter leicht, aber deutlich erkennbar, auch vor den Vater gestellt ist. Alle vier Personen blicken leicht zur Bildmitte hin.

Der Mann am rechten Bildrand ist mit einer *tunica* und einer *toga contabulata* bekleidet. Sein Haar trägt er kurz, das Gesicht ist unbärtig. Die Gesichtszüge sind grob in die Goldfolie geritzt, so dass der Mund verkniffen und klein erscheint, die Nase sehr dick und groß, die Augen nahezu rund.

Die Frau trägt einen auf der Brust übereinander geschlagenen Mantel mit einer reich mit Wellenmustern verzierten Borte. Um den Hals ist ein prachtvoll ornamentierter Kragen, eine Kette oder die Borte der *tunica* dargestellt. Die zwei Reihen von Kreisen könnten vielleicht als Perlen- oder Edelsteincollier gedeutet werden⁷⁵⁴.

Die über der Stirn ondulierten Haare trägt die Dame auf dem Kopf zu einer Turbanfrisur kombiniert. Möglicherweise sind die Haare auch mit einem Netz umgeben⁷⁵⁵.

In der vorderen Reihe sind zwei Kinder dargestellt, die beide gleich dem Vater eine langärmelige *tunica* und ein *pallium* oder eine *toga* mit Kontabulierung tragen. Die Haare sind bei beiden kappenartig, ungegliedert und kurz dargestellt. Aufgrund der

⁷⁵⁴ Vgl. hierzu Zanchi Roppo 1969, Nr. 196, die sich auch nicht festlegt, worum es sich hierbei handelt. Es sind große Halscolliers bekannt, die aus mehreren Segmenten bestehen; Vgl. dazu den Schatzfund aus Vrelo-Šarkamen (Serbien), siehe dazu: T. Cvjetičanin in: Demandt – Engemann 2007, Kat. I.5.14 a; siehe außerdem: I. Popović, Naissus (Niš) – Augusta Trevirorum (Trier) and the Reciprocal Relationships Between Late Antique Imperial Workshops, TrZ 69/70, 2006/2007, 191-200. Ketten aus großen runden Schmucksteinen zeigt z. B. die Deckenmalerei aus dem Wohnhaus unter dem Trierer Dom, heute im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier, vor allem die Bilder 2 und 8 Literatur: W. Weber, Constantinische Deckengemälde aus dem römischen Palast unter dem Dom. Museumsführer 1⁴ (Trier 2000); W. Weber in: Demandt - Engemann 2007, Kat. II.5.1. Aber auch Kleidung konnte am Halsausschnitt mit kostbaren Borten verziert werden, wie es beispielsweise die beiden Silberbüsten im Rheinischen Landesmuseum Trier erkennen lassen vgl. dazu: S. Faust in: Demandt - Engemann 2007, Kat. I.11.36.

⁷⁵⁵ Vgl. dazu die Frisur der Serena, hier Katalognummer 8.1.7.c, wenngleich diese Frisur viel sorgfältiger ausgearbeitet ist.

Kleidung scheint es sich hier um zwei Jungen zu handeln. Sie unterscheiden sich nur durch ihre Körpergröße und die Platzierung im Bild.

Der verbleibende Bildgrund zwischen und neben den Köpfen des Ehepaares ist mit einfachen Ornamenten aufgefüllt. Am rechten, linken und oberen Bildrand ist je ein großer goldener Punkt eingesetzt. Zwischen den Köpfen des Paares erscheint ein in der Mitte eingeschnürtes, waagrecht liegendes Rechteck, das vielleicht eine Schriftrolle darstellen könnte.

Zwischen den Umfassungslinien ist eine Inschrift zu lesen: AMADA E ABAS MARA GERMANVS VIVAS.

Kommentar:

In den großen Zügen entspricht die Bildaufteilung den beschriebenen Familienbildern. Die Anordnung des Ehepaares und der davor gezeigten Kinder wurde bereits mehrfach beschrieben. Eine Diskrepanz besteht hier allerdings zwischen der Darstellung und der Inschrift, die das Bild umgibt. Durch die doppelte Einfassungslinie, die Bild und Inschrift verbindet, scheint der Bezug zwischen beiden Elementen gegeben zu sein. Nun fällt aber auf, dass die Inschrift zwei weibliche und zwei männliche Namen nennt. Die erstgenannten Namen Amada und Abas können sich auf die Eltern beziehen, Mara und Germanus blieben dann für die Söhne. „Mara“ scheint auf der einen Seite als weiblicher Name bekannt zu sein. Wenn hier also eine Tochter dargestellt sein sollte, wäre sie im gleichen Togagewand dargestellt wie der Bruder⁷⁵⁶. Allerdings kann „Mara“ im hebräischen Raum auch ein männlicher Name sein. Als Beispiel ist hier Mara bar Sarapion zu nennen, dessen in syrischer Sprache geschriebener Privatbrief aus der Zeit zwischen 73 n. Chr. und dem frühen 3. Jahrhundert eines der ältesten, außerchristlichen Zeugnisse zu Jesus Christus darstellt⁷⁵⁷. Es sind also beide Interpretationen des Namens denkbar; allerdings deutet auch der aus dem griechischen Raum bekannte Name des Abas⁷⁵⁸ eher

⁷⁵⁶ Zur Bekleidung kleiner Mädchen mit Toga vgl. Sebesta – Bonfante a.O. (Anm. 300).

⁷⁵⁷ Siehe dazu: W. Cureton, *The Epistle of Mara, Son of Serapion*, *Spicilegium Syriacum* 1855, 43-48, 70-76, 101-102; F. Schulthess, *Der Brief des Mara bar Sarapion*. Ein Beitrag zur Geschichte der syrischen Literatur, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 51, 1897, 365-391; K.E. McVey, *A Fresh Look at the Letter of Mara Bar Sarapion*, in: R. Lavenant S.J. (Hrsg.), *V Symposium Syriacum* (Rom 1990) 257-272; A. Merz - T. Tieleman, *The Letter of Mara bar Sarapion. Some Comments on its Philosophical and Historical Context*, in: A. Houtman - A.F. De Jong - M. Misset-Van De Weg (Hrsg.) *Empsychoi Logoi. Religious Innovations in Antiquity. Studies in Honour of Pieter W. van der Horst* (Leiden 2008) 107-133.

⁷⁵⁸ Der Name ist aus der griechisch-römischen Mythologie bekannt, vgl.: RE I,1 (1893) 18-19 s.v. Abas (J. Toepffer).

darauf hin, dass die Familie aus dem östlichen Mittelmeergebiet stammt und somit die männliche Form des Namens „Mara“ nicht völlig von der Hand zu weisen ist.

Datierung:

Die Frisur der Frau scheint auf eine Datierung an das Ende des 4. - Anfang des 5. Jahrhunderts n. Chr. zu deuten.

Literatur:

Zanchi Roppo 1967, 168-169, Nr. 196; R. Garrucci, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma (Rom 1858), XXX, 2; H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser (Freiburg i.Br. 1899) 9, 12, 43, 81, Nr. 103; O. Jozzi, Vetri cimiteriali con figure in oro conservati nel Museo Sacro Vaticano (Rom 1902) Nr. 3, Taf. XV; DACL V,2 (1923) 1819-1859 hier bes. 1853 s.v. fonds de coupes, Nr. 447(H. Leclercq); Morey (1959) Nr. 59, Taf. IX.

Katalognummer 8.1.2c

Goldglas mit Familie

FO: Grab 45 (Grab eines 10-12 Jahre alten Mädchens) auf dem römischen Friedhof von Certissia (Strbinci, Kroatien) 2001

AO: Arheoloski Muzej u Zagrebu, Zagreb

Maße: Dm 6,5 cm

Glas mit Goldauflage

Beschreibung:

Das Medaillon wird durch eine schmale, runde Einfassungslinie begrenzt.

Dargestellt sind die Brustbilder eines Mannes, einer Frau und zweier Kinder.

Alle vier Personen sind frontal ausgerichtet. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Mit seiner rechten Schulter überschneidet der Mann seine Frau. Vor jedem Elternteil ist ein Kind dargestellt, wobei die Tochter, die vor dem Vater erscheint, mit ihrer Schulter den Bruder zu ihrer Rechten überschneidet.

Der Mann ist bekleidet mit einer *tunica* und einem *paludament*, das auf seiner rechten Schulter von einer großen Zwiebelknopffibel geschlossen wird. Sein kurzes

Haar liegt kappenartig um den Kopf. Sein Gesicht wird beherrscht von übergroßen Augen und einer langen Nase.

Die Dame neben ihm trägt ein reich verziertes Manteltuch, das über der Brust übereinandergelegt ist. Eine Borte entlang des Saumes ist mit Kreisornamenten verziert. Um den Hals trägt sie eine Kette aus runden Elementen. Ihre Haare sind zu einer voluminösen Frisur aufgetürmt. Diese Frisur ist in dieser Weise auch auf anderen Goldgläsern der Region dargestellt, leider aber nicht exakt zu beschreiben. Scheinbar besteht sie aus zwei Schichten. Um den Kopf herum sind die Haare aus der Stirn nach hinten frisiert und bedecken die Ohren. Darüber befindet sich ein dicker Wulst, in den Kreise eingearbeitet sind. Ob es sich hier um Haare oder eine Art *stephane* handelt, lässt sich nicht sicher entscheiden.

Das Mädchen trägt ebenfalls eine *tunica* und einen reich verzierten Mantel, der dem der Mutter gleicht. Ihre Haare jedoch sind zu einem Scheitelzopf frisiert, wie er in konstantinischer Zeit getragen wurde.

Der Junge trägt über der *tunica* mit Segment auf der Schulter ebenfalls ein *paludament*, das von einer runden Brosche gehalten wird. Sein Haar ist frisiert wie das des Mannes.

Entlang der Einfassungslinie verläuft eine Inschrift: VIVATIS FELICIS INDEO. Die ersten beiden Wörter werden durch Worttrenner in Vierpassform voneinander geschieden. Drei dieser Vierpässe erscheinen auch neben und über den Köpfen des Paares im Hintergrund.

Kommentar:

Die Inschrift auf diesem Goldglas legt es nahe, diese Familie dem christlichen Bekenntnis zuzuordnen. Den gängigen Segenswünschen wie *vivatis/vivas* wurden nicht nur in den Grabinschriften, sondern nun auch auf den Goldgläsern Zusätze wie *in deo* hinzugefügt⁷⁵⁹. Weitere Symbole, die diese Deutung als Darstellung einer christlichen Familie unterstützen würden, sind hier nicht beigegeben.

Datierung:

Die Funde und Befunde weisen den Friedhof ins 4. Jahrhundert n. Chr.

⁷⁵⁹ S. Diefenbach, Römische Erinnerungsräume. Heiligenmemoria und kollektive Identitäten in Rom des 3. bis 5. Jahrhunderts n. Chr. Millenium Studien zu Kultur und Geschichte des 1. Jahrtausends n. Chr. 11 (Berlin 2007) 46-48 mit Beispielen.

Literatur:

B. Migotti, Two Gold-Sandwich Glasses from Strbinci (Dakovo, Northern Croatia) (Zagreb 2002); D. Damjanovic in: RivAC 85, 2009, 242 Fig 3b.

Katalognummer 8.1.2d

Goldglasfragment mit Familiendarstellung

FO: Rom, Katakombe Sant'Agnese

AO: unbekannt

Maße: unbekannt

Glas mit Goldauflage

Beschreibung:

Das Goldglas ist zerbrochen, erhalten ist nur ein Fragment, das in Zeichnung vorliegt.

Das Medaillon ist eingefasst von einem Rahmen, der aus zwei Bändern mit halbkreisförmigen Einkerbungen besteht.

Das erhaltene Fragment zeigt zwei Brustbilder, die frontal ausgerichtet sind.

Am linken Bildrand befinden sich der Oberkörper und der Hals einer Person, die durch ihre Kleidung als Frau zu identifizieren ist. Vor ihr ist ein Kind dargestellt.

Die Frau ist bekleidet mit einer reich mit Borten verzierten *palla*, die über der Brust übereinander geschlagen ist. Um den Hals ist entweder eine aufwändige Halskette gelegt oder aber es handelt sich um eine Halsborte an der *tunica*. Dies lässt sich aus der Zeichnung nicht sicher entscheiden.

Der Junge, dessen Haare kurz geschnitten sind, trägt eine *tunica*, darüber ein *pallium* oder eine *toga* mit Kontabulierung.

Neben der rechten Schulter der Frau hat sich der Rest einer Umschrift erhalten. Möglicherweise sind hier die Buchstaben „...E ON...“ zu erkennen.

Kommentar:

Sehr wahrscheinlich ist neben der Frau ein Mann zu ergänzen. Dies würde jedenfalls der fehlende Bildgrund erlauben. Ob auch ein weiteres Kind vor dem Vater zu ergänzen wäre, kann weniger sicher entschieden werden. Zwar ist in den weitaus häufigeren Fällen ein einziges Kind eher vor dem Vater oder in der Bildmitte

angeordnet, doch ist gelegentlich das Einzelkind auch der Mutter zugeordnet. Trotzdem ist m. E. in Anbetracht dieser Sachlage hier eher ein zweites Kind zu ergänzen, das dann vor dem Vater rechts angeordnet wäre.

Datierung:

wohl auch 4. Jahrhundert n. Chr., aber auf Grund der fehlenden Abbildungen des Originals nicht zu verifizieren

Literatur:

M. Armellini, *Il Cimitero di S. Agnese* (Rom 1880) Taf. IX, 2; H. Vopel, *Die altchristlichen Goldgläser* (Freiburg i.Br. 1899) Nr. 141; *DACL* V,2 (1922) 1819-1859 hier bes. 1856 s.v. fonds de coupes, Nr. 485, Abb. 4551 (H. Leclercq).

Katalognummer 8.1.2e

Goldglasfragment mit Familiendarstellung

FO: aus einer Katakombe Roms?

AO: unbekannt

Maße: unbekannt

Glas mit Goldauflage

Beschreibung:

Das in mehrere Teile zerbrochene Goldglas liegt nur in einer Zeichnung vor. Das obere rechte Drittel fehlt.

Das Medaillon wird umgeben von einem doppelten Rahmen, der aus Halbkreisen und einem Band mit halbrunden Einkerbungen besteht.

Dargestellt sind fünf Brustbilder eines Mannes, einer Frau und dreier Kinder.

Alle fünf Personen sind frontal ausgerichtet. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Vor jedem Elternteil ist ein Kind dargestellt, in der Bildmitte erscheint ein drittes Kind, das von beiden Geschwistern mit den Schultern überschritten wird.

Der Mann ist mit *tunica* und *pallium* bekleidet. Offenbar ist er unbärtig, sein Haar ist kurz. Die obere Hälfte seines Kopfes ist verloren. Am linken Bildrand ist eine Frau dargestellt, die *tunica* und *palla* trägt. Ihr Haar ist zu einem Scheitelzopf frisiert.

In einer Reihe vor den Eltern ist in der Mitte ein Kind dargestellt, das aufgrund der Kleidung ein Mädchen sein könnte. Die Deutung muss aber hypothetisch bleiben. Im Vordergrund sind in einer Reihe zwei kleinere Kinder aufgestellt, die wohl ähnlich bekleidet sind wie der Mann und deswegen als Jungen gedeutet werden können. Eine Umschrift entlang des oberen Bildrandes ist nur im Bereich des Kopfes der Dame erhalten: „PIE“.

Kommentar:

Auch wenn hier nur anhand einer Zeichnung argumentiert werden kann, zeigt sich doch deutlich, dass auch die Darstellung auf diesem Goldglas dem Muster der bekannten Familienbilder folgt: Vater und Mutter werden als Paar in einer hinteren Reihe dargestellt, wobei die Frau zur Rechten des Mannes erscheint. Die Kinder werden als nächste Generation vor den Eltern angeordnet. Auch die Umschrift lässt sich ergänzen und lautete wohl: PIE ZESSES, ein Segenswunsch, der nicht nur auf Goldgläsern häufig erscheint.

Datierung:

wohl auch 4. Jahrhundert n. Chr., aber auf Grund der fehlenden Abbildungen des Originals nicht zu verifizieren

Literatur:

F. Buonarroti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi di vetro (Florenz 1716), Taf. XXIII, 1; DACL V,1 (1922) 1082-1102 hier bes.1099 s.v. famille Nr. 4267 (H. Leclercq).

Katalognummer 8.1.2f

Goldglas mit Familiendarstellung

FO: Rom, Cimitero di S. Castolo

AO: Vatikan, Museo Sacro Vaticano, Inv. N 787 (344)

Maße: Dm 16 cm

weißliches Glas mit Goldauflage

Beschreibung:

Das Goldglas ist in zahlreiche Fragmente zerbrochen.

Dargestellt sind die Brustbilder eines Mannes, einer Frau und von vier Kindern.

Alle sechs Personen sind frontal ausgerichtet. Mann und Frau sind nebeneinander aufgereiht, die Frau links, der Mann rechts. Vor dem Vater und zwischen den Eltern ist in einer etwas davor liegenden Bildebene eine Gruppe von zwei Mädchen angeordnet. In der vordersten Bildebene sind zwei weitere Kinder nebeneinander dargestellt.

Am linken Bildrand erscheint eine Frau, die in einen reich mit verzierten Borten besetzten Mantel gekleidet ist, der über der Brust übereinander gelegt ist. Über ihre Haartracht lässt sich wegen des Erhaltungszustandes keine sichere Aussage treffen. Der Mann am rechten Bildrand ist glatt rasiert, sein Haar ist kurz. Er scheint mit *tunica* und einer *toga* mit Kontabulierung bekleidet zu sein.

Beide Mädchen tragen ähnlich prachtvoll verzierte Gewänder wie ihre Mutter. Die Haare der Mädchen sind zu Zöpfen frisiert, die von der Stirn nach hinten über den Kopf gelegt sind. Im Scheitel befindet sich ein verzierter Strang, der auch auf anderen Goldgläsern zu sehen ist.

Die Kinder in der vorderen Reihe tragen glatte, silberne Gewänder. Die Haare sind nicht so kurz geschnitten wie die des Vaters. Möglicherweise sind hier zwei Söhne zu erkennen. Der Erhaltungszustand erschwert diese Entscheidung allerdings erheblich. Zwischen den Köpfen der Eltern befindet sich der Rest einer Beischrift:

M

BVSVE

STRIS

PZ

Kommentar:

Das stark beschädigte Familienbild erlaubt keine detaillierte Aussage. Trotzdem lässt sich feststellen, dass die Ehefrau zur rechten Seite des Mannes dargestellt ist und mit ihm eine Gruppe in der hinteren Bildebene bildet. Die Töchter, die gleich gewandet sind, erscheinen in einer mittleren Bildebene. Im Vordergrund erscheinen wohl zwei Söhne. Die Kinder sind jeweils so versetzt angeordnet, dass keine Person völlig überschritten wird. Trotzdem konzentriert sich die Anordnung der Kinder eher in der rechten Bildhälfte, also im Bereich des Vaters.

Der fragmentarisch erhaltene Segenswunsch P(IE) Z(ESES) bietet keinen Hinweis auf die Identität der Familie.

Datierung:

Die starke Beschädigung erschwert eine Datierung; wahrscheinlich ist das Goldglas aber ebenfalls in das fortgeschrittene 4. Jahrhundert n. Chr. einzuordnen.

Literatur:

O. Jozzi, Vetri cimiteriali con figure in oro conservati nel Museo Sacro Vaticano (Rom 1902) Taf. I Nr. 1; DACL V,2 (1923) 1819-1859 hier bes. 1856 s.v. fonds de coupes, Nr. 484 (H. Leclercq); Morey 1959, Nr. 97 mit älterer Literatur; F. Buonarroti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati nei cimiteri di Roma (Florenz 1716) Taf. XXVI; R. Garrucci, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma (Rom 1858) 200; ders., Storia dell'Arte Cristiana III (Prato 1881) 32, 3; H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser (Freiburg i.Br. 1899) Nr. 140, 12 ff, 42, 44, 80, 82; Zanchi Roppo 1967, 101, Nr. 111.

8.1.3 Oberkörperausschnitte, Eltern in Form der *capita opposita*, Kind im Zentrum frontal ausgerichtet:

Medaillon mit Rahmung:

Katalognummer 8.1.3a

Gussform mit Familienbild

FO: Dura-Europos, Marktplatz

AO: Yale

Maße: Dm 12 cm

Gips

Beschreibung:

Mit der runden Gipsform kann ein Medaillon hergestellt werden, das durch eine runde dünne Umrandungslinie begrenzt wird.

Dargestellt sind die Büsten eines Mannes, einer Frau und eines Kindes.

Das Ehepaar erscheint in Form der *capita opposita*, das Kind in der Bildmitte zwischen den Eltern frontal.

Die Frau, im Positivabguss am linken Bildrand, ist mit einem über der Brust übereinander geschlagenen Mantel bekleidet. Ihr Gesicht ist nur undeutlich zu erkennen. Ihr Haar scheint zu einer Frisur zusammengenommen zu sein, wie es bei den Kaiserinnen Otacilia Severa und Herennia Etruscilla modern war.

Der Mann am rechten Bildrand ist wohl mit *tunica* und *pallium* bekleidet. Sein Haar ist, wenn der Abdruck das richtige Bild vermittelt, sehr kurz geschnitten. Um seinen Kopf ist ein Lorbeerkranz befestigt, der zwar nicht in den Details, aber doch in den groben Umrissen zu erkennen ist.

Die Bekleidung und Haartracht des Kindes sind nicht im Detail zu erkennen.

Unter den Büsten befindet sich eine griechische Inschrift: „[EI]S AIQNA TO KPATOS TQN KYRIQN“, darunter befinden sich die Buchstaben „SC“.

Kommentar:

Der Lorbeerkranz um den Kopf des Mannes zeigt eindeutig, dass hier ein Kaiser mit seiner Frau und wohl dem Sohn dargestellt ist. Darauf deutet auch die griechische Formel hin, die auf die ewig dauernde Herrschaft des Kaisers verweist. Die Buchstaben „SC“ deuten wohl auf ein *senatus consultum* hin. Offensichtlich liegt hier ein offizielles Siegel vor.

Es befindet sich in der Gussform kein direkter Hinweis auf die Identität des Kaisers, da kein Name genannt wird. Allerdings weisen die Frisuren darauf hin, dass dieses Objekt im 3. Jahrhundert entstanden sein muss. Da die Stadt Dura-Europos am Euphrat 253 bzw. 256 n.Chr. von den Sassaniden erobert und zerstört wurde, muss das Siegel vor diesem Zeitpunkt entstanden sein. Daher kommen als mögliche Kaiser mit Ehefrau und Sohn nur zwei Männer in Frage, die zu diesem fraglichen

Zeitpunkt auf dem Thron saßen. Von 244-249 n. Chr. war Philippus Arabs Kaiser. Seine Gattin Otacilia Severa gebar ihm den Sohn M. Iulius Philippus. Es könnten aber auch Kaiser Decius (249-251) mit seiner Gattin Herennia Etruscilla und dem Sohn Herennius Decius dargestellt sein. Vielleicht käme auch noch Kaiser Gallienus (253-268) mit seiner Gattin Salonina und dem Sohn Saloninus in Frage⁷⁶⁰.

Für die Kaiserfamilie des Philippus Arabs lassen sich Vergleiche heranziehen, so eine Münze in Berlin, die unter der Umschrift CONCORDIA AVGVSTORVM Philippus mit Gattin und Sohn zeigt⁷⁶¹.

Datierung:

Wenn hier tatsächlich Philippus Arabs mit seiner Familie gezeigt ist, entstand diese Gipsform zwischen 244 und 249 n. Chr.. Als *terminus ante quem* müssen auf jeden Fall die Jahre 253/6 n. Chr. gelten.

Literatur:

M. Rostovzeff (Hrsg.), The excavations at Dura-Europos. Preliminary Report of Fifth Season of Work October 1931-March 1932 (Yale 1934) 89-90.

Ovaler Bildträger:

Katalognummer 8.1.3b

Gemme mit Familiendarstellung

FO: Geschenk des Papstes Pius VII. an Kaiser Franz I. (1821)

AO: Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IX A 38

Maße: 3,1 cm

horizontal geschichteter Sardonyx

⁷⁶⁰ Zu den Kaisern und ihrer Familie siehe: Kienast 1996 a.O. (Anm. 165) 198-238; zu Philippus Arabs siehe: H. Kloft in: M. Clauss (Hrsg.), Die römischen Kaiser. 55 historische Portraits von Caesar bis Justinian² (München 2001) 210-216; zu Gallienus siehe: H. Halfmann in: Clauss a.O. 229-235; zu Philippus Arabs und seiner Familie: C. Körner, Philippus Arabs. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 61 (Berlin 2002) bes. 32-67; zu den Kaiserinnen Otacilia Severa und Salonina siehe: B. Bleckmann, Die severische Familie und die Soldatenkaiser, in: Temporini - Gräfin Vitztum a.O. (Anm. 9) 265-339; B. Klein, Tranquillina, Otacilia, Etruscilla, Salonina. Vier Kaiserinnen des 3. Jhs. n. Chr. (Diss. Saarbrücken 1998); dies, Römische Kaiserinnen im 3. Jh. Furia Sabinia Tranquillina und Marcia Otacilia Severa. Ihr Beitrag zur Herrschaftsstabilisierung des Kaisers, in: Kunst - Riemer a.O. (Anm. 18) 87-97.

⁷⁶¹ Siehe dazu: Clauss a.O. (Anm. 206) 523-525; H. Dressel, Die römischen Medaillone des Münzkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin (Zürich 1973) 236, Nr. 135; vgl. hier Katalognummer 8.2.4.

Beschreibung:

Die ovale Gemme ist in einem neuzeitlichen Anhänger gefasst. Es sind keine auffälligen Beschädigungen festzustellen.

Dargestellt sind drei drapierte Büsten eines Mannes, einer Frau und eines Kindes.

Das Ehepaar erscheint in Form der *capita opposita*, der Mann am linken Bildrand im Profil nach rechts, die Frau am rechten Bildrand im Profil nach links. Das Kind erscheint frontal zwischen den Eltern, aber etwas in den Bildvordergrund gerückt.

Das Haar des Mannes lässt die Ohren frei, er trägt einen Vollbart. Das ondulierte und in der Mitte gescheitelte Haar der Frau ist im Nacken zu einem Zopf zusammengenommen und über den Scheitel bis zur Stirn geführt. Das Gesicht des Kindes ist sehr rundlich mit kindlichen Wangen, einer kleinen Nase und Mund. Sein Haar ist sehr kurz.

Am oberen Bildrand befindet sich eine griechische Inschrift: „EYTYXI ΠANXAPI META THC KYPIAC BACIΛICCHC KAI ΠAYΛINAC“. Hier wird also einem Pancharios und der Dame Basilissa und Paulina Glück gewünscht. Zwischen den Köpfen erscheint das Wort „ΖΟΗ“ (Leben), unterhalb der Darstellung „ΙC ΘΕ-ΟC“ (Ein Gott).

Kommentar:

Hier ist ein Familienvater mit seiner Frau und dem Kind dargestellt. Die Eltern sind deutlich als Paar gekennzeichnet, da sie sich anblicken und so eine Einheit bilden. Das Kind in der Mitte bildet die Verbindung zwischen beiden.

Die Inschrift bedeutet nach E. Zwierlein-Diehl: „Viel Glück Pancharis mit deiner Gemahlin Basilissa und Paulina! Leben (ist) der eine Gott“.

Es stellt sich die Frage, ob die Inschriften zum originalen Bestand gehören⁷⁶². Die Umschrift am oberen Rand verläuft in unregelmäßigem Abstand zur Außenlinie der Darstellung. Auch die beiden kurzen Inschriften erscheinen eher wie Fremdkörper. Außerdem würde man ohne die Inschrift das Kind eher als einen Jungen identifizieren wollen denn als Mädchen, das auf den Namen Paulina hören würde.

Wenn die Inschriften jedoch zum originalen Zustand gehören, dann müsste man aus der Verwendung der griechischen Sprache nicht zwingend den Schluss einer

⁷⁶² Auch J. Spier, Late Antique and Early Christian Gems. Spätantike-Frühes Christentum-Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend Reihe B: Studien und Perspektiven 20 (Wiesbaden 2007) 18, formuliert dies mit einiger Vorsicht.

Herkunft des Bildes und der Familie aus dem Osten ziehen, da Griechisch auch im Westen eine weit verbreitete Sprache war und viele griechischsprachige Menschen im Westen lebten.

Möglicherweise würde die Inschrift dann auf eine christliche Familie hindeuten. Auch wenn der Name Gottes nicht erwähnt wird, deuten doch die verwendeten Formulierungen und Worte darauf hin⁷⁶³. Das Familienbild als solches weist aber keine Abweichungen von den anderen, sicher nichtchristlichen Familienbildern auf.

Datierung:

Als Datierung dieser Gemme schlägt J. Spier die Mitte des letzten Drittels des 3. Jahrhunderts vor und möchte Inschriften und Darstellung als gleichzeitig ansehen⁷⁶⁴. Vor allem die Frisur der Dame weist auf eine Entstehung der Gemme im späteren 3. Jahrhundert n. Chr. hin.

Literatur:

P. Zazoff, Die antiken Gemmen. HdArch 4 (München 1983) 376, Taf. 124, 2; AG Wien III (1991) Nr. 1733; Zwierlein-Diehl 2007, 183 und 445, Taf. 150, Abb. 670; J. Spier, Late Antique and Early Christian Gems. Spätantike-Frühes Christentum-Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend Reihe B: Studien und Perspektiven 20 (Wiesbaden 2007) 18, Nr.1 (mit älterer Literatur).

Katalognummer 8.1.3c

Fingerring mit Familiendarstellung

FO: aus Konstantinopel. Franks Bequest, 1897

AO: London, British Museum, Inv. 273

Maße: Dm 1,9 cm

Beschreibung:

Das Relief der Ringplatte ist im Bereich der Köpfe stark eingedrückt.

⁷⁶³ Vgl. dazu: Spier a.O. (Anm. 717).

⁷⁶⁴ Spier a.O. (Anm. 717) 18.

Die ovale Ringplatte des Fingerrings ist umgeben von einem schmalen Rand mit Perlschnurdekor am äußeren Rand.

Dargestellt sind drei drapierte Büsten eines Mannes, einer Frau und eines Kindes.

Das Ehepaar erscheint in Form der *capita opposita*, der Mann am linken im Profil nach rechts, rechts die Büste der Frau im Profil nach links. Das Kind erscheint frontal zwischen den Eltern, aber etwas in den Bildvordergrund gerückt.

Über den Köpfen ist ein Symbol erkennbar, das vielleicht ein Stern oder eventuell auch ein Christogramm sein könnte⁷⁶⁵.

Kommentar:

Der Fingerring bietet leider nur ein verwaschenes Bild, so dass eine eindeutige Aussage über das Symbol am oberen Bildrand nicht möglich ist. Falls es ein Christogramm wäre, würde hier mit einiger Sicherheit ein Familienbild einer christlichen Familie vorliegen.

Datierung:

Der Zustand des Ringes erschwert die Datierung. Die Ringform deutet allerdings eher auf eine spätantike Entstehungszeit hin.

Literatur:

F.H. Marshall, Catalogue of the Finger Rings, Greek, Etruscan, and Roman, in the Department of Antiquities, British Museum (London 1907) Nr. 273.

Katalognummer 8.1.3d

Gemme mit Familiendarstellung?

FO: von Greville J. Chester in Ägypten erworben, dem Ashmolean Museum präsentiert 1892

AO: Oxford, Ashmolean Museum, 1892.1512

Maße: H (Rahmen) 2,1 cm, B 2,55 cm

Sardonyx, in modernem Rahmen

⁷⁶⁵ Auch F.H. Marshall, Catalogue of the Finger Rings, Greek, Etruscan, and Roman, in the Department of Antiquities, British Museum (London 1907), lässt diese Frage offen, da die etwas verbeulte Ringplatte hier keine eindeutige Entscheidung zulässt.

Beschreibung:

Der in einem modernen Rahmen gefasste Sardonyx zeigt drei Brustbüsten.

Die ovale, rahmenlose Gemme zeigt drei drapierte Büsten zweier Erwachsener und eines Kindes.

Die Erwachsenen erscheinen in Form der *capita opposita*. Das Kind ist frontal zwischen den Erwachsenen dargestellt, aber etwas in den Bildvordergrund gerückt.

Beide Erwachsenen sind in *capite velato* dargestellt. In der Mitte befindet sich eine kleine, frontal ausgerichtete Büste, die wohl ein Kind wiedergeben soll. Um den Kopf des Kindes ist ein Strahlenkranz dargestellt.

Kommentar:

Ob hier tatsächlich ein Familienbild vorliegt, muss fraglich bleiben. Zwar ist der Aufbau des Bildes mit Familiendarstellungen vergleichbar, allerdings sprechen die beiden verschleierte Personen und die kleine Figur mit Strahlenkranz eher gegen die Interpretation als Familie. Auch lässt sich nicht wirklich entscheiden, ob in den beiden größeren Büsten ein Mann und eine Frau zu sehen ist.

Datierung:

2.-3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Henig - A. MacGregor, Catalogue of the Engraved Gems and Finger-Rings in the Ashmolean Museum II. Roman. Studies in Gems and Jewellery III. BAR International Series 1332 (Oxford 2004) Nr. 5.63.

8.1.4 Oberkörperausschnitte, Eltern in Form der *capita opposita*, im Zentrum Kind im Profil**Medaillons mit Rahmung:**

Katalognummer 8.1.4a

Ringplatte mit Familienbild

FO: unbekannt

AO: Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. G 1232

Maße: 1,3 x 1,3 x 0,2 cm

Silber

Beschreibung:

Die kleine, runde Silberplatte ist ursprünglich wohl in einen Fingerring eingelegt gewesen und diente dort als Siegelplatte⁷⁶⁶.

Das Bildfeld wird von einer einfachen Linie eingefasst.

Dargestellt sind drei drapierte Büsten eines Mannes, einer Frau und eines Kindes. Mann und Frau sind in Form der *capita opposita* angeordnet, die Frau am linken Bildrand im Profil nach rechts, der Mann am rechten Bildrand im Profil nach links. Im Bildzentrum erscheint eine wesentlich kleiner dargestellte Büste eines Mädchens im Profil nach links, es blickt also zur Mutter hin.

Die Frau scheint mit einer *palla* bekleidet zu sein. Ihr glatt nach hinten gekämmtes Haar ist zu einem dünnen Scheitelzopf gefasst.

Die Kleidung des Mannes ist nicht eindeutig zu identifizieren, es dürfte sich aber um *tunica* und Mantel handeln. Seine Haare umrahmen die Stirn und reichen bis in den Nacken.⁷⁶⁷ Auch das Mädchen trägt ihre Haare bis in den Nacken. Über den Köpfen des Ehepaares sind zwei Tauben dargestellt, die einen Kranz mit Bändern im Schnabel halten.

Eine Umschrift ist entlang der Einfassungslinie angeordnet: MAXSENTIV IVAS TVISF. Dies ist aufzulösen als „*Maxenti vivas cum tuis felix*“ (Maxentius, du mögest mit den Deinen glücklich leben!) Die spiegelverkehrte Inschrift weist darauf hin, dass die Silberplatte als Siegel verwendet wurde.

Kommentar:

Auch dieses kleine, sehr einfache Familienbild diente wohl als Siegelbild, vielleicht als Siegel eines der Familienmitglieder. Aufgrund des Namens Maxentius ist es wahrscheinlich, dass dieser Siegelring dem Familienvater gehörte. Die

⁷⁶⁶ Dies vermutete bereits 1846 W. Chassot von Florencourt in: BJB 8, 1846, 102-105. Hier wurde nicht etwa ein Ring abgearbeitet, sondern die Metall"gemme", wie A. Krug, Römische Gemmen im Rheinischen Landesmuseum Trier (Trier 1995) 65, sie bezeichnet, löste sich aus der Fassung, die dann verloren ging. Zu dieser Technik vgl. die zahlreichen Ringe der Slg. Schmidt, München. Eine Auswahl ist in Demandt - Engemann 2007 beschrieben und abgebildet.

⁷⁶⁷ Diese Frisur ist vergleichbar mit der des Magnentius; Vgl. Maiorina des Magnentius im Bischöfl. Dom- und Diözesanmuseum Trier, Inv. N 223: Bronze, Trier, 352 n. Chr.: Auf der Vorderseite Büste des Usurpators Magnentius in militärischer Tracht, dahinter Beizeichen A. Umschrift: D(ominus) N(oster) MAGNENTIVS P(ius) F(elix) AVG(ustus). Vgl. dazu: W. Weber in: Demandt - Engemann 2007, Kat. II.1.105; zum Typ: RIC VIII (Trier), 163, Nr. 312.

spiegelverkehrte Inschrift belegt die Nutzung als Siegelbild. Allerdings ist dann zu bedenken, dass auch das Bild genau andersherum im Abdruck erscheint. Dabei wird die Ehefrau und Mutter an den rechten Bildrand verschoben. Es stellt sich aber die Frage, ob der Siegelschneider dies bei der Herstellung der Metallplatte bedacht hat. Es muss demnach die Frage offen bleiben, ob diese Vertauschung der eigentlich üblichen Plätze im Bild Absicht war oder ob ein Versehen vorliegt.

Das Kind der Familie ist wiederum im Zentrum der Darstellung wiedergegeben und erscheint damit zwischen den Eltern. So wie der Kranz mit den Bändern die Tauben verbindet, so stellt das gemeinsame Kind eine weitere Verknüpfung zwischen dem Ehepaar her. Durch die Blickrichtung des Kindes wird dessen Verbindung zur Mutter noch einmal besonders hervorgehoben. Wie zahlreiche kaiserliche Ehepaarbilder belegen, sind die einander zugewandten Köpfe der Eltern ein Zeichen für die *concordia* oder *homonoia* der Eheleute⁷⁶⁸.

Datierung:

Anfang 4. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

W. Chassot von Florencourt, *Monumente*. 2. Maxsenti, vivas tuis! Feliciter! Miniaturglyphe aus der spätern [sic!] Kaiserzeit, *BJb* 8, 1846, 102-105; A. Krug, *Römische Gemmen im Rheinischen Landesmuseum Trier*. Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier 10 (Trier 1995) 65, Nr. 63, Taf. 53 (mit älterer Literatur).

Katalognummer 8.1.4b

Ringplatte mit Familienbild

FO: Möhn, Tempelbezirk

AO: Privatbesitz

Maße: Dm 12 mm

Silber

Beschreibung:

⁷⁶⁸ Vgl. dazu: Krug a.O. (Anm. 721) 65.

Die silberne, runde Platte war ursprünglich wohl auch in eine Ringfassung eingelassen und diente als Siegelring. Nur die silberne Platte blieb erhalten.

Das Bildfeld wird von einer einfachen Linie eingefasst.

Dargestellt sind drei drapierte Büsten eines Mannes, einer Frau und eines Kindes. Mann und Frau sind in Form der *capita opposita* angeordnet, die Frau am linken Bildrand im Profil nach rechts, der Mann am rechten Bildrand im Profil nach links. Im Bildzentrum erscheint eine wesentlich kleiner dargestellte Büste eines Jungen im Profil nach links; er blickt also zur Mutter hin.

Die Frau scheint mit *tunica* und *palla* bekleidet zu sein. Ihr Haar ist zu einer Scheitelzopffrisur zusammengefasst; der Zopf wird bis an die Stirn geführt, so wie die Frisur ab dem späten 3. bis ins 4. Jahrhundert getragen wurde.

Der Mann trägt wohl eine *tunica*. Seine Haare reichen bis in den Nacken und ähneln der Haartracht der konstantinischen Zeit.

Der Mann nimmt so viel Raum in der Darstellung ein, wie die Frau und das Kind in der Mitte gemeinsam beanspruchen.

Um die Darstellung herum befindet sich eine Inschrift, die spiegelverkehrt angebracht ist: ADIVTIA VIVAS.

Kommentar:

Auch dieser Siegelring zeigt eine Familie, deren Zentrum der gemeinsame Sohn ist. Durch die antithetische Aufstellung und das Kind in der Mitte sind Mann und Frau als Ehe- und Elternpaar eindeutig charakterisiert. Das Familienbild ist wieder mit einem Segenswunsch kombiniert. Leider ist es meist nicht möglich, den Anlass für ein solches Bild zu bestimmen. Es wurden Ehejubiläen als ein solcher Anlass vorgeschlagen⁷⁶⁹. Möglicherweise ist aber auch kein konkreter Anlass nötig. Durch das Siegelbild konnte jederzeit die Familie repräsentiert und in der Öffentlichkeit vorgestellt werden.

Datierung:

Anfang 4. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

TrZ 65, 2002, 307.

⁷⁶⁹ Krug a.O. (Anm. 721) 65; Florencourt a.O. (Anm. 721) 102-105.

Katalognummer 8.1.4c

Silberne Platte eines Fingerrings

FO: unbekannt

AO: München, Slg. C.S.

Maße: Dm 1,3 cm

Silber

Beschreibung:

Die runde Ringplatte zeigt ein Familienbild, das spiegelverkehrt wiedergegeben ist. Sie hat demnach wohl als Siegelring gedient.

Das Bildfeld wird von einer einfachen Linie eingefasst.

Dargestellt sind drei drapierte Büsten eines Mannes, einer Frau und eines Kindes. Mann und Frau sind in Form der *capita opposita* angeordnet, die Frau am linken Bildrand im Profil nach rechts, der Mann am rechten Bildrand im Profil nach links. Im Bildzentrum erscheint eine wesentlich kleiner dargestellte Büste eines Mädchens im Profil nach rechts, es blickt also zum Vater hin.

Der Mann trägt eine *tunica* mit *pallium*. Seine Haare sind über den Kopf bis in den Nacken zurückgekämmt; die Ohren werden hierbei freigelassen.

Die Dame trägt ihr Haar über der Stirn gescheitelt und onduliert. Im Nacken ist es zu einer stilisierten Schlaufe zusammengenommen und scheinbar als Haarkranz um den Kopf gelegt. Bekleidet ist sie mit einer um die Schultern gelegten *palla*.

Die mit der Mutter identische Haartracht und Bekleidung weisen das Kind als Mädchen aus.

Zwischen, hinter und unter den Büsten ist eine zum Teil spiegelverkehrte Inschrift eingefügt, die nur in einem Teil deutlich zu entziffern ist: Hinter dem Kopf des Mannes erscheinen die Buchstaben VI (seitenrichtig); zwischen den Köpfen in zwei Zeilen aufgeteilt VATIS (spiegelverkehrt), hinter dem Kopf der Frau IN (seitenrichtig), unter den Büsten sind zwei weitere Zeichen sichtbar, die aber nicht eindeutig zu lesen sind. Die Inschrift könnte lauten: VIVATIS IN XP (?) oder VIVATIS IN DEO(?).

Datierung:

Die Haartracht des Mannes erinnert an die Darstellungen des Magnentius und seines Caesars Decentius (seit 351) auf den Trierer Prägungen der Jahre 350-353⁷⁷⁰.

Literatur:

Ch. Schmidt in: Demandt - Engemann 2007, Kat. II.1.53.

Katalognummer 8.1.4d

Silberne Ringplatte mit Familiendarstellung

FO: unklar, möglicherweise ehemaliges Jugoslawien

AO: Privatsammlung

Maße: Dm der Ringplatte 2,7 cm

Silber und Eisen (Ring)

Beschreibung:

Ob das Bildfeld eine Rahmung aufwies, lässt sich aufgrund des Erhaltungszustandes nicht entscheiden. Darstellung und Umschrift erscheinen spiegelverkehrt. Die Ringplatte hat demnach wohl als Siegelring gedient.

Dargestellt sind drei drapierte Büsten eines Mannes, einer Frau und eines Kindes. Mann und Frau sind in Form der *capita opposita* angeordnet, die Frau am rechten Bildrand im Profil nach links, der Mann am linken Bildrand im Profil nach rechts. Im Bildzentrum erscheint eine wesentlich kleiner dargestellte Büste eines Mädchens im Profil nach rechts, es blickt also zur Mutter hin.

Die silberne Ringplatte zeigt drei Brustbüsten im Profil. Am linken Bildrand erscheint ein Mann, der mit *tunica* und Mantel bekleidet ist. Seine kurzen Haare reichen bis in den Nacken. Er ist im Profil nach rechts dargestellt. Am rechten Bildrand ist eine Frau im Profil nach links dargestellt, die eine *tunica* mit *palla* trägt. Um den Hals trägt sie eine Perlenkette. Das Haar ist zu einer Modefrisur frisiert, einer Zopfkranzfrisur. Im Nacken sind die Haare zu einer Nackentolle zusammengenommen und dann oberhalb der Stirn um den Kopf gewunden.

Mann und Frau sind gleich groß dargestellt und nehmen gemeinsam fast den gesamten Bildgrund ein. Zwischen den Oberkörpern der beiden erscheint die Brustbüste eines kleinen Kindes, das im Profil nach links, also zur Mutter gewendet,

⁷⁷⁰ Vgl.: W. Weber in: Engemann - Demandt 2007, Kat. II.1.107, 108, 109.

erscheint. Die Haare des Kindes sind kurz; auch seine Kleidung deutet darauf hin, dass hier ein Junge dargestellt ist.

Um die Darstellung herum ist eine spiegelverkehrte Inschrift angebracht: DO –M-VICT-CAEN.

Kommentar:

Dieser Ring diente offensichtlich als Siegelring mit der erst im Abdruck seitenrichtig zu lesenden Inschrift. Der einfache Siegelring wird durch die Verwendung des Materials Silber für die Ringplatte aufgewertet. Die Darstellung lässt an sich aber keinen Schluss über den Rang der Familie zu.

Datierung:

Die Kleidung und die Form des Ringes deuten auf eine Entstehungszeit im 4. Jahrhundert n. Chr. hin.

Literatur:

J. Spier, Late Antique and Early Christian Gems. Spätantike-Frühes Christentum-Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend Reihe B: Studien und Perspektiven 20 (Wiesbaden 2007) 22, Nr. 39.

Ovaler Bildträger ohne Rahmung:

Katalognummer 8.1.4e

Bronzeplakette mit Kaiserfamilie

FO: aus Smyrna, aus dem Besitz von H.F. Borrell

AO: London, British Museum, Inv. GR 1866.8-4.2

Maße: ca. 3,1 x 2,3 cm

Bronze

Beschreibung:

Die ovale Bronzeplakette weist keine Rahmung des Bildfeldes auf.

Die Umschrift ist spiegelverkehrt wiedergegeben, demnach hat die Platte wohl als Siegelring gedient.

Dargestellt sind drei Büsten eines älteren und eines jüngeren Mannes sowie einer Frau und eine Sitzfigur einer Gottheit.

Im Bildzentrum erscheinen die zwei Büsten der Männer in Form der *capita opposita*, wobei der Mann auf der linken Seite etwas größer erscheint und den zweiten Mann leicht überragt. Am rechten Bildrand erscheint die Büste einer Frau im Profil nach links, sie blickt also zur Bildmitte.

Der Mann im Profil nach rechts ist bekleidet mit Brustpanzer und *paludament*, das auf seiner rechten Schulter durch eine Fibel gehalten ist. Sein Haar ist kurz und reicht nicht bis in den Nacken. Sein Kinn ist bärtig. Um den Kopf trägt er einen Lorbeerkranz.

Der Mann im Profil nach links ist ebenfalls militärisch gekleidet. In seinem kurzen Haar trägt auch er einen Lorbeerkranz. Dieser Mann scheint jünger zu sein als der Bärtige.

Die Frau ist mit einer *tunica* und einer *palla* bekleidet. Ihr Haar ist stark onduliert und in der Mitte gescheitelt. Im Nacken sind die Haare zu einem Zopf zusammengenommen und in den Scheitel zurückgeführt. Die Ohren sind von der Frisur freigelassen. Diese Form der Scheitelzopffrisur ist charakteristisch für die Mitte des 3. Jahrhunderts, als man den Zopf nur bis in die Mitte des Scheitels führte⁷⁷¹.

Am linken Bildrand erscheint eine kleine sitzende Figur, die wohl als Serapis zu identifizieren ist. Die Göttergestalt sitzt auf einem Falthocker und stützt sich mit der rechten Hand auf ein langes, gedrehtes Zepter. Hinter dem Hocker scheint ein ovaler Schild zu stehen. Bekleidet ist Serapis mit *chiton* und Hüftmantel. Auch seine linke Hand scheint er auf einem nicht zu identifizierenden Objekt abzustützen⁷⁷². Der bärtige Gott scheint lange Haare zu haben und einen *kalathos* auf dem Kopf zu tragen.

⁷⁷¹ Zu den Formen der Scheitelzopffrisur im 3. Jahrhundert siehe: Ziegler 2000, hier besonders Taf. 4. Ähnliche Frisuren sind auf Münzen für Furia Sabina Tranquillina und Herennia Etruscilla, etwas abgewandelt mit kürzerem Scheitelzopf auch für Otacilia Severa nachgewiesen. Dazu vgl. auch Fittschen-Zanker III, Nr. 36 und 37.

⁷⁷² D. Stutzinger vermutet, dass hier ein Cerberus dargestellt sein könnte. Da dieses Wesen aber hinter dem sitzenden Gott stünde und von dessen erhobenen Knie weitgehend verdeckt wäre, ist kaum zu entscheiden, welches Lebewesen oder Objekt hier dargestellt ist; siehe: Beck – Bol a.O. (Anm. 228) 523-524, Abb. 131.

Über- und unterhalb der Darstellung befindet sich eine spiegelverkehrte griechische Inschrift: ΜΥΣΤΩΝ ΠΡΟ ΠΡΟΛΕΩΣ ΒΡΕΙΣΕΩΝ⁷⁷³.

Kommentar:

Die Lorbeerkränze auf den Häuption der beiden Männer weisen dieses Bild eindeutig dem Kaiserhaus zu. Da keine Namensbeischriften eingefügt und die Gestalten ohne eindeutige physiognomische Besonderheiten dargestellt sind, die eine Benennung zuließen, kann eine Einordnung nur über die Konstellation der Personen und die Haartracht der Dame versucht werden. Diesen Weg wählte auch D. Stutzinger, die das Bild der Familie des Kaisers Philippus Arabs (244-249) zuwies. In der Dame erkannte sie demnach Otacilia Severa, in dem jungen Mann den gemeinsamen Sohn Philippus II. Es sind in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts aber auch noch andere Kaiserfamilien denkbar, die hier dargestellt sein könnten. Die sog. Soldatenkaiser neigten dazu, ihre Gattinnen zu Augustae zu ernennen und die Söhne zu Caesares oder gar zu Augusti zu erheben, um so eine neue Dynastie mit gesicherter Nachfolge zu begründen. Damit sollte dem Heer, aber auch der Bevölkerung bewiesen werden, dass der neue Kaiser in der Lage war, für Sicherheit, Stabilität und Kontinuität zu sorgen. Den Söhnen sollte dadurch die Gelegenheit gegeben werden, sich als Mitregenten zu beweisen und eine Anhängerschaft zu gewinnen. Die Frauen der Kaiser gewannen also in der prekären Lage des 3. Jahrhunderts an Bedeutung, da sie nun auch als Mütter der Nachfolger von noch größerer Wichtigkeit waren. Da den Kaisern jegliche Legitimation fehlte, musste für die nächste Generation eine Legitimation geschaffen werden. Dazu diente auf der einen Seite der kaiserliche Vater, auf der anderen Seite aber auch die Kaiserin als Mutter des Thronfolgers. Oft wurde den Kaiserinnen auch der Ehrentitel der *mater castrorum* verliehen⁷⁷⁴.

Dieses kleine Familienbild zeigt eben jene Absicht. Der Sohn, bereits zum Mitregenten erhoben, wie es der Lorbeerkranz belegt, erscheint im Zentrum der Darstellung zwischen Vater und Mutter. Da diese Bronzeplakette wohl als Siegel diente und dadurch seitenverkehrt angeordnet ist⁷⁷⁵, erscheint die Ehefrau und Mutter im Abdruck auf der linken Bildseite, der Ehemann und Vater am rechten Bildrand. Beide Ehepartner blicken also zur Bildmitte und bilden dadurch eine Einheit, eine Art

⁷⁷³ D. Stutzinger schreibt fälschlicherweise „BPEICΩN“.

⁷⁷⁴ Siehe dazu B. Klein, Die römischen Kaiserinnen im 3. Jh.: Furia Sabinia Tranquilina und Marcia Otacilia Severa, in: Kunst – Riemer a.O. (Anm. 18) 87-97.

⁷⁷⁵ Dies belegt eindeutig die griechische Inschrift.

Rahmen um den Sohn, der jedoch zu seinem Vater blickt, mit dem er durch die gemeinsame Kaiserwürde noch enger verbunden ist.

Ob hier wirklich Philippus Arabs mit seiner Familie erscheint oder einer seiner Vorgänger mit Frau und Sohn, ist indessen schwer zu entscheiden. Die Frisur der Dame spricht eher für Tranquillina oder Etruscilla als für Otacilia Severa, deren Scheitelzopf nicht so weit auf den Kopf reichte wie derjenige der anderen Damen.

Die Inschrift liefert keine Hinweise zu den Namen. Sie nennt nur Mysten des Briseus, mit dem wohl der Kult des Dionysos Briseus in Smyrna gemeint ist. Ob die kaiserliche Familie in Smyrna unter dem besonderen Schutz des Gottes stand, ist durchaus möglich. In welchem Zusammenhang und von wem dieses Siegel genutzt wurde, ist nicht bekannt. Es muss aber eine hoch stehende Person gewesen sein, die sowohl mit dem Kaiser als auch dem Kult in Smyrna in Verbindung stand.

Datierung:

3. Jahrhundert n. Chr., zwischen 238 und 251 (Regierungsdauer des Gordian III. bis Decius.)

Literatur:

D. Stutzinger in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Spätantike und frühes Christentum. Ausstellungskatalog Frankfurt (Frankfurt 1983) 523-524, Nr. 131 mit älterer Literatur.

Ovaler Bildträger mit Rahmung:

Katalognummer 8.1.4f

Gemme mit Familienbild (?)

FO: aus der Sloane Collection

AO: London, British Museum, Inv. 2056

Maße: 13 x 20 mm

roter Hämatit

Beschreibung:

Eine einfache Einfassungslinie umgibt die ovale Darstellung.

Dargestellt sind drei Büsten eines älteren und eines jüngeren Mannes sowie einer Frau.

Die Büsten des Mannes am linken Bildrand sowie die Büste der Frau erscheinen in Form der *capita opposita*, die Frau am rechten Bildrand im Profil nach links, der Mann links im Profil nach rechts. Im Zentrum erscheint die Büste eines zweiten Mannes im Profil nach links, aber in einem sehr viel kleineren Maßstab. Sie ist an den oberen Rand der Darstellung gerückt.

Der Mann am linken Bildrand ist bekleidet mit einem Mantel, der auf seiner rechten Schulter zusammengekommen ist. Sein fülliges Haar ist lockig und hängt bis in den Nacken. Er trägt einen ebenfalls lockigen Vollbart.

Die Dame trägt *tunica* und *palla*. Ihre Haare sind in einer Stirnkranzfrisur zusammengefasst und im Nacken zu einem großen Knoten gebunden.

Die kleine Büste im Zentrum ist ähnlich gestaltet wie der Mann am Bildrand, offensichtlich soll hier kein Kind, sondern ein erwachsener Mann gezeigt werden.

Es finden sich griechische Inschriften (Unter der Büste des Mannes steht der Name „Anteros“, unter der Frau „Felicitas“. Unter der kleinen männlichen Büste ist zu lesen: „Hieron“. Um die Büsten herum verteilt befindet sich eine weitere griechische Inschrift:

O N O M N

I O

K M

Laut H.B. Walters ist dies aufzulösen als “Oik(o)nou<m>on”.

Kommentar:

Ob hier wirklich ein Familienbild gezeigt ist, muss fraglich bleiben. Allerdings wurden sehr wohl auch erwachsene Kinder mit ihren Eltern gezeigt.

Datierung:

Evtl. 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

H.B. Walters, Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman, in the British Museum (London 1926).

Bildträger ohne Einfassung:

Katalognummer 8.1.4g

Bronzeblech mit Kaiserfamilie

FO: unbekannt

AO: Rom, Museo Nazionale delle Terme, Inv. 1129

Maße: unbekannt

Bronze

Beschreibung:

Das dünne, zerknickte und am linken Rand beschädigte Blech zeigt drei Büsten, die in das Blech eingepreßt sind. Offensichtlich sind hierzu drei einzelne, eventuell runde Matrizen verwendet worden, denn jede der Figuren weist noch einen Teil des runden Randes auf. Eine die gesamte Darstellung einfassende Rahmung liegt nicht vor.

Kleine Löcher im Blech außerhalb der Darstellung weisen darauf hin, dass das Blech ursprünglich auf einem Gegenstand befestigt war.

Dargestellt sind drei Büsten eines Mannes, einer Frau und eines Jungen im Profil. Der Mann erscheint am linken Bildrand im Profil nach rechts, die Frau am rechten Bildrand im Profil nach links. Der Junge in der Bildmitte erscheint im Profil nach links, er wendet sich also zur Frau. Die Büste des Jungen ist in einem deutlich größeren Maßstab als die Erwachsenen dargestellt.

Der Mann trägt einen Brustpanzer mit *paludament*. Sein Haar ist sehr kurz geschnitten. Auf dem Kopf trägt er einen Lorbeerkranz, dessen Bänder ihm in den Nacken hängen. Sein Gesicht wird von einer großen Adlernase beherrscht, um den Mund herum ist die Haut stark gefurcht. Sein Kinn ist bärtig.

Der junge Mann im Zentrum der Darstellung erscheint fast noch als Kind. Der Kopf ist nahezu rundlich mit kindlichen Zügen, also runden Wangen, kurzer Nase und einem runden Hinterkopf. Der Junge, als den man ihn eher bezeichnen sollte, trägt sein Haar ganz kurz geschoren. Bekleidet ist er mit militärischer Tracht.

Die Dame trägt *tunica* und *palla*. Ihr Haar ist sorgfältig gescheitelt und onduliert, im Nacken zu einem Zopf zusammengenommen und auf den Kopf zurückgeführt. Sie trägt eine *stephane* über der Stirn.

Kommentar:

Durch den Lorbeerkranz des älteren Mannes ist auch hier wieder eindeutig die Zuordnung zum kaiserlichen Bereich gegeben. Die *stephane* der Dame ist zwar nicht als Insignie zu werten⁷⁷⁶, stützt aber diese Interpretation zusätzlich. Der Junge im Zentrum der Darstellung ist durch die rahmende Anordnung des Ehepaares als gemeinsamer Sohn charakterisiert. Er scheint aber noch nicht offiziell zum Nachfolger erhoben zu sein, da er noch ohne Insignie erscheint.

Auf dem vorliegenden Bild fehlt jede Namensbeischrift. Die Frisur der Dame weist das Bild der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts zu. Möglicherweise ist hier Kaiser Traianus Decius mit seiner Gattin Herrenia Etruscilla und dem gemeinsamen Sohn Herennius dargestellt.

Der Verwendungszweck des Bleches ist unklar. Man fertigte figürliche Bronzebleche mit unterschiedlichen Mustern und Bildfeldern, aber auch mit kleinen Medaillons, indem man die Bilder mittels Matrizen aus dem Blech heraustrieb. Diese Bleche wurden zur Gestaltung von Kästchen und anderen Objekten verwendet⁷⁷⁷. Sie waren aber völlig anders gestaltet als das vorliegende Bronzeblech, auf dem ohne jegliche Rahmung oder Bildzusammenhang nur die Büsten erscheinen, die zwar nebeneinander gesetzt sind, aber nicht untereinander verbunden wurden⁷⁷⁸.

Datierung:

1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

F. Staehlin, Bronzeblech mit Münzporträten im Kircherianum, RM 21, 1906, 83-86;
M. Wegner, Gordianus III. bis Carinus. Herrscherbild III 3 (Berlin 1979) 39; 61 (mit älterer Literatur).

⁷⁷⁶ A.M. Stout, Jewelry as a Symbol of Status in the Roman Empire, in: Sebesta – Bonfante a.O. (Anm. 291) 77-100.

⁷⁷⁷ Siehe dazu: H. Buschhausen, Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare I. Katalog. Wiener Byzantinische Studien 9 (Wien 1971).

⁷⁷⁸ Zur Frage nach der Verwendung: F. Staehlin, Bronzeblech mit Münzporträten im Kircherianum, RM 21, 1906, 83-86: „Das Blechstück ist mehrfach von Nagellöchern durchbrochen, zeigt aber sonst keine Spuren einer Verwendung.“

8.1.5 Oberkörperausschnitt, Eltern in Form der *capita opposita*, Kinder im Vordergrund rechts und links antithetisch, im Zentrum ein drittes Kind frontal; Variante von Typ 3 und 4

Medaillon ohne Rahmung:

Katalognummer 8.1.5a

Medaillon mit Familiendarstellung

FO: im August 1922 bei Ausschachtungsarbeiten in der Loire

AO: Nantes, Musée Dobrée

Maße: Dm 5,80 cm

Bronze, vergoldet

Beschreibung:

Rückseitig sind Teile einer Gewandnadel angelötet. Korrosionsspuren und größere Fehlstellen sind vor allem im Randbereich oben sowie rechts und links unten festzustellen.

Eine Einfassung des Bildfeldes ist nicht erkennbar.

Dargestellt sind fünf Büsten eines Mannes, einer Frau und dreier Kinder. Der Mann und die Frau sind in einer hinteren Bildebene in Form der *capita opposita* dargestellt. Der Mann erscheint links im Profil nach rechts, die Frau rechts im Profil nach links. In der vorderen, unteren Bildebene sind drei Kinder dargestellt. In der Mitte erscheint ein Kind in Frontalansicht und leicht erhöht positioniert; die beiden anderen sind in Form der *capita opposita* angeordnet.

Der Mann trägt militärische Tracht: Über dem Oberarm sind die *pteryges* seines Brustpanzers deutlich sichtbar; auf der Schulter ist eine Fibel dargestellt, die wohl das *paludament* zusammenhält. Das Gesicht wird beherrscht von den großen Augen und einem ausgeprägten, rundlichen Kinn. Nase und Mund sind klein. Die Stirnhaare sind über und hinter den Ohren in deutlich abgetrennten Strähnen angegeben. Die Haare der Kalotte sind nicht ausgebildet. Es ist keinerlei Bedeckung oder Bekränzung des Kopfes zu bemerken.

Die Frau trägt eine mit Punktlinien verzierte *palla* über den Schultern. In die aufwändig frisierten Haare, die im Nacken zu einem Zopf zusammengenommen und

über der Stirn melonenartig zu Zöpfen gelegt sind, ist ein Haarband oder eine *stephane* integriert, mit Zickzackmuster und kreisförmigen Ornamenten verziert.

Das Kind in der Mitte hat die kurzen Haare in Strähnen über der Stirn frisiert und trägt einen auf seiner rechten Schulter befestigten Mantel. Die Kleidung weist ihn als Jungen aus.

Rechts ist ein weiterer Junge in identischer Kleidung und Frisur dargestellt; hier ist zusätzlich deutlich zu erkennen, dass die Haare die Ohren freilassen.

Links, auf dem Platz neben dem Mann, ist ein Mädchen dargestellt, dessen Haare nach Autopsie eindeutig als Zopfkrantz frisiert sind. Das Stirnhaar ist zu dicken Strähnen zusammengenommen, darum ist ein dicker Strang aus Haaren gelegt. Die Frisur bedeckt eindeutig die Ohren. Auch ihre Kleidung unterscheidet sich von derjenigen der Jungen. Sie trägt eine *tunica*, über den Schultern einen Mantel. Um den Hals ist ein reifähnliches Objekt zu erkennen, das wohl einen Halsschmuck andeutet.

Am oberen Bildrand ist zwischen den Köpfen des Mannes und der Frau ein Chirho-Monogramm dargestellt.

Kommentar:

Bislang wird die Darstellung als konstantinische Kaiserfamilie gedeutet. Konstantin sei aber nicht seiner Gattin Fausta gegenübergestellt, sondern in ganz außergewöhnlicher Weise seiner Mutter, der Augusta Helena. Die dargestellten Kinder werden gedeutet als Konstantin II., Constantius II. und als eine weitere weibliche Person des Kaiserhauses, entweder als Halbschwester des Kaisers, Constantia, oder als seine Tochter Constantina.

Keine Personenkonstellation der Zeit vor 326 würde das Bild erklären: Ab 324/5 sind Fausta und Helena als Augustae ranggleich. Seit 317 gibt es zwei Caesares, Crispus und Konstantin II., seit 324 ist Constantius II. der dritte Caesar; der jüngste Sohn der Fausta, Constans, wird 324 geboren.

Es ist nicht zu erklären, weshalb eine zweite weibliche Gestalt dargestellt worden sein soll. Zwar ist Constantia die Gattin des Licinius und Mutter des ursprünglichen Caesars des Ostens, Licinius II., darüber hinaus die Schwester des Konstantin; nach dem Tod ihres Gatten und Sohnes kehrt sie wohl zu ihrem Bruder zurück, taucht dort aber nicht in der Familienpropaganda auf. Da Konstantin seinen Schwager und seinen Neffen besiegt hat und trotz der Fürsprache seiner Schwester keine Gnade

walten ließ, ist es undenkbar, dass die Witwe des Besiegten in der Propaganda des Siegers als Familienmitglied in Erscheinung tritt.

Es ist ebenfalls unmöglich, in der Dame die Kaisermutter Helena erkennen zu wollen, die vor der Erhebung zur Augusta der Kaisergattin Fausta noch untergeordnet war. Die in sich geschlossene Gruppe von drei Personen ist als Gruppe von Kindern zu deuten, die vor ihren Eltern angeordnet sind, so wie dies auf zahlreichen Objekten wiedergegeben ist. Eine solche Vermischung der Generationen ohne Kennzeichnung wäre einzigartig und auch nicht im Rahmen der römischen Familienstruktur zu erklären. Dies würde auch der versuchten Aufwertung der Helena als *mater et avia* widersprechen.

Ebenso undenkbar ist die Darstellung einer Tochter des Konstantin. Über die Geburtsdaten der Töchter Constantina und Helena schweigen sich die Quellen aus. Es ist nicht vorstellbar, dass statt des jüngsten Sohnes Constans eine Tochter dargestellt wurde. Selbst wenn Constans erst 333, also nach dem Tod der Kaisermutter Helena zum Caesar erhoben wurde, galt er auch ohne offiziellen Rang als Thronfolger in der Familie mehr als seine Schwestern.

Die Darstellung der zweiten weiblichen Person lässt sich also nicht erklären, wenn man an der bisherigen Deutung als Familienbild des konstantinischen Kaiserhauses festhalten will. Gegen eine solche Interpretation sprechen aber auch weitere Indizien. Weder der Mann, noch die Jungen sind mit kaiserlichen Insignien ausgestattet. Das Militärkostüm ist in der Spätantike ein Dienstkostüm von Militärangehörigen; auch Kinder werden bereits im *paludament* dargestellt. Auch das völlige Fehlen eines Diadems oder Lorbeerkranzes lässt die Deutung als Kaiserbild fraglich erscheinen.

Die Tracht der Dame findet zahlreiche Parallelen, so sind die Damen auf den Goldgläsern in ähnlich prachtvoll verzierte Mäntel gekleidet. Der Münzvergleich, der eine Identifizierung der Gesichtszüge des Konstantin und der Helena nahe legen soll, kann bei dem mäßigen Erhaltungszustand des Objektes nicht allein gültig sein. Es kann hier vielmehr ein an das Kaiserporträt angeglichenes Privatporträt dargestellt sein.

Ohne Umschrift liegt auch keine direkte Benennung als kaiserliche Familie vor. Absolut einmalig wäre auch die Kombination der konstantinischen Familie mit dem Christusmonogramm.

Da weitere vergleichbare Familienbilder vorliegen, die Söhne und Töchter zeigen, scheint es hier wahrscheinlicher, dass eine bereits christliche, aber anonym

bleibende Familie ihr Bild auf einer Gewandspange darstellen ließ. Eine Einordnung in die Kaiserfamilie der konstantinischen Dynastie ist hingegen nicht möglich.

Datierung:

1. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

J. Lafaurie, *Medaillon constantinien*, RNum ser. 5, 1955, 227-250; R. Calza, *Iconografia romana imperiale. Da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)* (Rom 1972) 239-240, Nr. 151; M.-H. Santrot in: *Demandt - Engemann 2007*, Kat. I.9.7.

8.1.6 Oberkörperausschnitte, Elternpaar und Kinderpaar jeweils im Profil in Form der capita iugata, zur Bildmitte gewendet

Ovaler Bildträger mit Rahmung:

Katalognummer 8.1.6a

Kameo mit der severischen Kaiserfamilie

FO: unbekannt, 1674 erworben

AO: Paris, Bibliothèque Nationale de France, Inv. 300

Maße: 7,5 x 11,2 cm

Sardonyx

Beschreibung:

Der ovale Kameo ist so aus den Schichten des Sardonyx herausgeschnitten, dass das dunkelbraune Bildfeld von drei weißen, mittel- und dunkelbraunen Linien umfasst wird.

Dargestellt sind vier Büsten, die jeweils in Zweiergruppen in Form der capita iugata angeordnet sind. Am linken Bildrand sind ein Mann und eine Frau dargestellt, die im Profil nach rechts erscheinen. Der Mann ist vor der Frau positioniert, die zur Hälfte von ihm überschritten wird. Am rechten Bildrand sind zwei junge Männer im Profil nach links dargestellt; auch hier überschneidet die in der vorderen Bildebene angeordnete die hinten dargestellte Person. Die beiden in der vorderen Bildebene gezeigten Männer sind in Rückansicht gezeigt, der Kopf erscheint jedoch im Profil.

Die beiden Gruppen sind also in Form der *capita opposita* aufgestellt. Der Bildaufbau ist sehr symmetrisch. In beiden Gruppen, die je die Hälfte der Bildfläche einnehmen, sind die Personen hintereinander gestaffelt. Dies gibt bereits einen Hinweis auf die Gewichtung der einzelnen Familienmitglieder.

Die linke Gruppe besteht aus einem Mann und einer Frau. Der Mann, an seiner Haar- und Barttracht eindeutig als Septimius Severus zu identifizieren, ist mit Brustpanzer und Feldherrenmantel bekleidet. Sein Haar ist lockig. Er trägt einen Vollbart, der ebenfalls lockig ist und in gedrehten, spitz zulaufenden Strähnen endet. Auf dem Kopf trägt er eine Strahlenkrone, die von Bändern im Nacken zusammengehalten wird⁷⁷⁹.

Hinter ihm erscheint seine Gattin Julia Domna. Sie ist mit einer *palla* bekleidet, die sie über den Hinterkopf gezogen trägt⁷⁸⁰. Ihr dichtes Haar ist in der typischen, perückenartigen Frisur in der Mitte gescheitelt und in den Nacken geführt. Auf dem Kopf trägt sie eine *stephane*. Offensichtlich war die Büste der Julia Domna ursprünglich auf einer Mondsichel dargestellt, die wahrscheinlich neuzeitlich abgearbeitet wurde. Zwischen der Büste und dem *paludament* des Severus sind jedoch noch Reste der Sichel erhalten.

Auf der rechten Bildhälfte sind die beiden Söhne des Kaiserpaares dargestellt. Im Vordergrund erscheint Caracalla, der ältere Sohn. Er scheint keine *tunica* zu tragen, sondern nur einen Schwertgurt über der rechten Schulter. Über der linken Schulter trägt er die *Aegis* mit dem *Gorgoneion* und den Schlangen. Ob er ursprünglich eine Lanze hielt, die abgearbeitet wurde, muss offen bleiben. Die heutige Darstellung gibt darüber keinen Hinweis. Auf dem Kopf trägt Caracalla einen Lorbeerkranz.

In der zweiten Bildebene ist der jüngere Sohn Geta dargestellt, der nicht mit Insignien ausgestattet ist.

Kommentar:

Der Kameo zeigt das Kaiserpaar und die gemeinsamen Söhne und präsumptiven Nachfolger je als antithetisch angeordnete Paare. Vor allem Septimius Severus und seine Gattin Julia Domna werden durch die ihnen beigegebenen Insignien und Attribute in eine göttliche Sphäre erhoben. So wird Septimius Severus mit der *Aegis* ausgestattet, ein seit der Kaiserzeit dem Kaiser vorbehaltenes Element⁷⁸¹. Die

⁷⁷⁹ Siehe dazu: Bergmann 1998 a.O. (Anm. 205) 271; Clauss a.O. (Anm. 206).

⁷⁸⁰ So zumindest Megow 1987, 239-240; Bergmann 1998 a.O. (Anm. 205) 271: Haar abgearbeitet bis auf die weiße Schicht.

⁷⁸¹ Alföldi 1970 a.O. (Anm. 508) 239-240.

Mondsichel und der Strahlenkranz verweisen auf die solare, kosmische Symbolik, die in der Bildnisrepräsentation, vor allem auch in der Münzprägung eine bedeutende Rolle spielt. Die Einbindung der Julia Domna in diese Symbolik verweist auf eine dezidiert dynastische Bedeutung des Bildes. Das einträchtige Ehepaar hat gemeinsame Söhne, die die Herrschaft der Familie gewährleisteten. Die kosmische Symbolik unterstreicht die ewigwährende Dynastie der Severer und die *concordia aeterna* der Familie⁷⁸².

Datierung:

zwischen 198 und 209 n. Chr., da nur Caracalla, nicht jedoch Geta als Augustus ausgewiesen ist.

Literatur:

Megow 1987, 239-240, A143. Taf. 48,11 mit älterer Literatur; M. Bergmann, Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1998); B. Weber, Ein aktualisiertes Familienbild? Überlegungen zur Datierung des Berliner Severertondos, RM 112, 2005/2006, 425–432.

Katalognummer 8.1.6b

Glaspaste nach Gemme der severischen Kaiserfamilie

FO: unbekannt

AO: Gemme verschollen, nach einer Glaspaste in Würzburg

Maße: 2,25 cm

Karneol (verschollene Gemme)

Beschreibung:

Der ovale Glasabdruck einer Gemme zeigt die Darstellung innerhalb einer dünnen Umfassungslinie.

Dargestellt sind im Abdruck vier Büsten, die jeweils in Zweiergruppen in Form der *capita iugata* angeordnet sind. Am linken Bildrand sind ein Mann und eine Frau

⁷⁸² S. Berrens, Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I (193–337 n. Chr.) Historia Einzelschriften 185 (Stuttgart 2004) 39-47.

dargestellt, die im Profil nach rechts erscheinen. Der Mann ist vor der Frau positioniert, die zur Hälfte von ihm überschritten wird. Am rechten Bildrand sind zwei junge Männer im Profil nach links dargestellt; auch hier überschneidet die in der vorderen Bildebene angeordnete die hinten dargestellte Person. Die beiden in der vorderen Bildebene gezeigten Männer sind in Rückansicht gezeigt, der Kopf erscheint jedoch im Profil.

Die Personen sind eindeutig als Mitglieder der severischen Kaiserfamilie zu erkennen.

Der Kaiser ist bärtig, sein Haar ist lockig. Bekleidet ist er mit einem Brustpanzer und *paludament*.

Julia Domna trägt eine *stephane* über der Stirn, ihre Büste ist drapiert.

Am rechten Bildrand sind Caracalla und Geta hintereinander gestaffelt im Profil nach links dargestellt. Caracalla ist bärtig, beide Brüder tragen das *paludament*.

Kommentar:

Alle drei Männer tragen, soweit es der Abdruck sicher erkennen lässt, keine Insignien. Dies deutet auf Gleichrangigkeit hin. Der Porträttyp des Caracalla legt ebenso die Datierung in die letzten gemeinsamen Regierungsjahre des Septimius Severus nahe.

Datierung:

208 – 211 n. Chr.

Literatur:

Zwierlein-Diehl 2007, 182-183 und 444, Abb. 666, Taf. 149 mit älterer Literatur.

8.1.7. Ganzfigurige Darstellungen

Katalognummer 8.1.7.a

2 Textilfragmente mit Familie als Oranten

FO: angeblich in Akhmim/Panopolis

AO: Riggisberg (Schweiz), Abegg-Stiftung, Inv. 8 a,b

Maße: Fragment 8 a: H 69 cm, B 102 cm

Fragment 8 b: H 82,5 cm, B 103 cm

Leinen und Wolle⁷⁸³

Beschreibung:

Die beiden seit 1963 in der Abegg-Stiftung konservierten Stofffragmente stammen nach Textiluntersuchungen vom selben Behang, stoßen aber nicht aneinander. Für die Untersuchung des Familienbildes ist Fragment 8a von Interesse. Das zweite Fragment (8b) zeigt ausschließlich Ornamente und Tiere.

Fragment 8a wird auf der rechten Seite begrenzt von einem breiten, in den Farben gelb, rot und blau angelegten Flechtband, das senkrecht zur Darstellung verläuft. Ein daran anschließendes, horizontal verlaufendes Flechtband dient vier Personen als Standlinie.

Die vier Personen sind als frontal ausgerichtete Ganzfiguren dargestellt, die vor einem weißen Hintergrund erscheinen, der mit kleinen roten und blauen Linien aufgefüllt ist. Die vier Personen sind nebeneinander aufgestellt.

Da der linke Bildrand fehlt, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob noch weitere Personen zu dieser Gruppe gehörten. Diese Tatsache ist als erste Relativierung der Interpretationsmöglichkeit zu verstehen, da hier nicht der gesamte Bildzusammenhang vorliegt. Die weitere Deutung ist demnach mit aller Vorsicht zu verstehen.

Am linken Bildrand steht ein Mann im Orantengestus mit erhobenen Armen⁷⁸⁴. Er trägt eine weiße *tunica* mit schmalen, schwarzen *clavi*. Um die Schultern ist ein breites, dunkelblaues Tuch geschlungen, das von einem roten, dünnen Rand gesäumt wird. Dieser schmale Saum erlaubt das Nachvollziehen des Anlegens des Tuches. Das mit Fransen und einem kleinen roten Ornament verzierte Ende⁷⁸⁵ wurde über die linke Schulter auf die Brust gelegt. Das Tuch wurde danach hinten um den Hals geführt, über die rechte Schulter des Mannes zurück auf die Brust gezogen, dort in einem Halbkreis um den Hals und das gefranste Ende wieder über die linke Schulter geführt, so dass das Tuch über der linken Schulter auf den Rücken hing⁷⁸⁶.

An den Füßen trägt der Mann schwarze, geschlossene Schuhe. Sein dunkles Haar liegt dicht und ungegliedert am Kopf an. Das Gesicht weist große, runde Augen,

⁷⁸³ Zu Technik und Material vgl.: S. Schrenk, Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit (Riggisberg 2004) 51-55.

⁷⁸⁴ Zum antiken Betgestus siehe z.B.: DACL XII,2 (1936) 2291–2322 s.v. orant, orante (H. Leclercq); W. Telesko, Moses – Joseph – Christus – Benedikt. Beiträge zu einer Typologie im Zeichen des Orantengestus, Römische Historische Mitteilungen 45, 2003, 373-398.

⁷⁸⁵ Dieses rote Ornament scheint ein kleines griechisches Kreuz zu sein.

⁷⁸⁶ Zur Deutung des Tuches siehe unten.

schwarze, halbkreisförmige Augenbrauen, eine lange, schmale Nase und einen kleinen Mund auf.

Zu seiner Linken erscheint ein Kind, das durch die Kleidung als Junge identifiziert werden kann. Der Junge ist ebenfalls als Orant wiedergegeben. Er trägt wie der Mann eine lange, ungegürtete *tunica manicata*. Die *tunica* des Jungen ist ockerrot und mit *clavi* und *orbiculi* auf den Schultern ausgestattet⁷⁸⁷. Um den Hals des Jungen ist eine dünne, blaue Linie dargestellt. Es ist jedoch nicht mehr zu entscheiden, ob hier eine Verzierung im Stoff dargestellt ist, oder ob hier ein Halsband zu erkennen ist, an dem vielleicht ein Anhänger wie eine *bulla* zu ergänzen wäre. Offensichtlich ist das blaue Band über die *orbiculi* auf den Schultern geführt. Haare, Gesicht und Schuhwerk sind wie bei dem Mann gestaltet.

Rechts daneben erscheint eine Frau als Orantin, die mit einer grünblauen, gegürteten *tunica manicata* bekleidet ist. Rote *clavi* zieren ihr Gewand. Über der *tunica* trägt sie ein rotes *maphorion*, das auch ihren Kopf bedeckt. Ob ihre Haare nur zusammengenommen und kappenartig um den Kopf befestigt sind, oder ob sie tatsächlich eine Haube trägt, lässt sich nicht sicher entscheiden. Vergleichsbeispiele zeigen jedoch oft eine Haube unter dem *maphorion*⁷⁸⁸. Lange, ockerfarbene Ohrringe sind zu erkennen. Daneben befindet sich eine zweite Frau, ebenfalls als Orantin, mit einer ockerfarbenen *tunica manicata* mit purpurfarbenen *clavi* und einem blauen Gürtel gekleidet. Ihr *maphorion* ist dunkelblau, sie scheint sicher eine mittelblaue Haube zu tragen und besitzt ebenfalls Ohrringe.

Der Junge scheint in einer vorderen Bildebene zu stehen, denn er überschneidet mit seinen erhobenen Armen den Mann und die Frau zu seiner Linken. Leider befindet sich zwischen den beiden Frauen eine Fehlstelle, so dass man nicht erkennen kann, ob diese beiden sich ebenfalls berührten oder überschnitten.

Kommentar:

Die Deutung dieses Stoffes wird bereits durch den fragmentarischen Zustand erschwert. Es steht nicht fest, ob hier tatsächlich die gesamte Darstellung erhalten ist; daher muss die Deutung unsicher bleiben.

S. Schrenk bezeichnet die hier dargestellte Personengruppe als Familie, vielleicht die Stifter des Behanges⁷⁸⁹. Wenn hier tatsächlich eine Familie zu erkennen ist, könnte

⁷⁸⁷ Zahlreiche Tuniken dieser Art befinden sich heute u.a. in der Abegg-Stiftung in Riggisberg, Schweiz. Siehe hierzu Schrenk a.O. (Anm. 738) Nr. 51-63.

⁷⁸⁸ So z. B. die weiblichen Heiligen in der Cappella arcivescovile in Ravenna.

⁷⁸⁹ Schrenk a.O. (Anm. 738) 53.

man in dem Kind und den daneben stehenden Personen die Kernfamilie aus Eltern und gemeinsamen Kind sehen. Durch die Überschneidung der Eltern durch die Arme des Kindes wird sowohl die Zusammengehörigkeit zwischen den beiden Generationen, als auch – durch den gemeinsamen Sohn – die Eintracht der Eltern gezeigt.

Dann stellt sich aber die Frage nach der Identität der zweiten Frau. Auch sie muss dann zur Familie gehören. Sie trägt die gleiche Art Kleidung wie die Mutter und Ehefrau, muss also von der gesellschaftlichen Stellung ähnlich bewertet werden. Da leider nichts über die Identität der Familie bekannt ist⁷⁹⁰, und über weitere, hier vielleicht dargestellte Personen im linken Bildbereich nur spekuliert werden kann, muss die Frage offen bleiben. Die Art des Materials verbietet die Postulierung von individuellen Gesichtszügen, aus denen man eventuell blutsverwandtschaftliche Beziehungen vermuten könnte. Da in der zweiten Dame ebenfalls eine Matrone zu erkennen sein müsste, könnte es sich hier um eine verheiratete oder verwitwete Verwandte des Mannes oder der Frau handeln, vielleicht die Mutter oder Schwester. Damit wäre auch hier eine „erweiterte Familie“ zu erkennen, vergleichbar mit dem Trierer Ada-Kameo.

Ein weiteres Problem stellt ein Bestandteil der Tracht des Mannes dar. Über seiner *tunica* trägt er das oben beschriebene schmale Tuch, das S. Schrenk als Schal⁷⁹¹ oder Stola⁷⁹² bezeichnet. Meines Erachtens muss die Funktion dieses Tuches diskutiert werden. Die Art des Tragens, vor allem aber auch die Fransen und das kleine Kreuz deuten darauf hin, dass hier ein *omophorion*⁷⁹³ zu erkennen ist. Dieses spätantike Würdenzeichen der Kleriker, vor allem der Bischöfe, erscheint beispielsweise auf dem Theodoramosaik in San Vitale in Ravenna, wo Bischof Maximian ein *omophorion* in der gleichen Art trägt⁷⁹⁴. Welche Schlüsse wären nun hieraus zu ziehen? Wenn in dem Tuch ein *omophorion* zu erkennen sein sollte, müsste hier also ein geistlicher Würdenträger dargestellt sein. Dann stellt sich die Frage, ob hier wirklich eine Familie erscheint oder ob nicht Gläubige aller Altersklassen und jeden Geschlechtes mit ihrem Bischof dargestellt wurden. Da die

⁷⁹⁰ Die über dem Kopf des Mannes zu lesenden Buchstaben „AN“ werden wahrscheinlich zu einer die Personen benennenden Inschrift gehören, sagen in diesem fragmentarischen Zustand aber nichts aus. Siehe dazu: Schrenk a.O. (Anm. 738) 53 und Abbildung.

⁷⁹¹ Schrenk a.O. (Anm. 738) 52.

⁷⁹² Dies., Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst. JbAC Erg. 21 (Münster 1995) 140.

⁷⁹³ Zum *omophorion* siehe: DACL XV, 2 (1953) 2989-3007, bes. 3005 s.v. vêtement (H. Leclercq).

⁷⁹⁴ Vgl. dazu auch die Elfenbeintafel im Trierer Domschatz (W. Weber, Die Reliquienprozession auf der Elfenbeintafel des Trierer Domschatzes und das kaiserliche Hofzeremoniell. In: TrZ 42, 1979, 135-151).

linke Bildhälfte jedoch fehlt, muss diese Frage unbeantwortet bleiben. Möglicherweise ist hier aber auch die Familie eines Klerikers dargestellt.

Datierung:

Die Stoffe wurden mit der C¹⁴-Methode untersucht, die eine zeitliche Einordnung in die Jahre zwischen 333 und 545 ergab. Wenn der Mann nun tatsächlich ein *omophorion* tragen sollte, wäre auch aus ikonografischer Sicht eine Einordnung in das 5. oder frühe 6. Jahrhundert n. Chr. denkbar.

Literatur:

S. Schrenk, Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit (Riggisberg 2004) 51-53 mit älterer Literatur.

Katalognummer 8.1.7.b

Goldglas mit Familiendarstellung

FO: unbekannt, aus der Sammlung Kircher and Morgan Collection, erworben 1917

AO: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 17.190.493

Maße: Dm 10 cm

grünes Glas mit Goldauflage

Beschreibung:

Aus drei Fragmenten zusammengesetzt; entlang der Bruchkanten Fehlstellen in der Darstellung.

In einem quadratischen Bildfeld, das von einer einfachen goldenen Einfassungslinie gerahmt wird, sind drei Personen dargestellt. Die rechte Bildhälfte wird von einem frontal zum Betrachter ausgerichteten, auf einem *faldistorium* sitzenden Mann eingenommen. Er ist mit einer langen *tunica* und einem *pallium* bekleidet; an seinen

Füßen, die auf einem *suppedaneum* stehen, trägt er Schuhe. In seiner linken Hand hält er einen *rotulus*, die rechte Hand scheint er erhoben zu halten. Neben ihm steht eine kleine Gestalt, deren Kopf verloren ist. Diese Gestalt trägt eine lange *tunica* und ein Übergewand. Durch die Schrittstellung nach rechts ist deutlich angezeigt, dass sich die Gestalt zum sitzenden Mann wendet. Am linken Bildrand ist eine weitere, stehende Person dargestellt. Obwohl der Oberkörper und der Kopf fehlen, sind die Körpermaße denen des Mannes ähnlich. Die Person hat ihren rechten Fuß leicht aufgestützt. Durch die relativ schmale Gestalt und die geschwungene Körperhaltung scheint es sicher zu sein, dass hier eine Frau dargestellt ist. Am oberen Bildrand sind geraffte Vorhänge angebracht.

Außerhalb der Einfassungslinie befindet sich die Umschrift „BVCVLVS OMOBONE BENEROSA PIEZESSES“.

Kommentar:

Die Umschrift und der Bildaufbau scheinen darauf hinzudeuten, dass hier ebenfalls eine Familie dargestellt ist. Zwar sind die Namen den Personen nicht richtig zugeordnet. So erscheint der weibliche Name BENEROSA (wohl Venerosa) neben dem Mann. Da ein weiblicher und zwei männliche Namen erscheinen, können die Namen den dargestellten Personen zugeordnet werden. Offensichtlich sollte das gängige Darstellungsschema: „Frau links - Mann rechts“ eingehalten werden und gleichzeitig die Namen in der Leserichtung erscheinen, so dass der Mann zuerst genannt wird.

Der Familienvater scheint ein höheres, ziviles Amt inne zu haben, was durch die Position des Sitzens auf dem Amtssessel mit Fußbank angezeigt wird.

Das Kind, wohl ein Sohn, steht zwar wiederum in der Mitte, ist aber durch die Körperhaltung dem Vater zugeordnet. Über die Gestalt der Frau lässt sich wegen des Erhaltungszustandes leider nichts weiter sagen.

Datierung:

4. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser (Freiburg i.Br. 1899) Nr. 105; Morey 1959, Nr. 451 mit älterer Literatur

Katalognummer: 8.1.7.c

Sog. Stilicho-Diptychon

FO: im Domschatz

AO: Monza, Domschatz von S. Giovanni Battista

Maße: je 32,2 x 16,2 cm

Elfenbein

Beschreibung:

Das Diptychon aus Elfenbein⁷⁹⁵, das in der älteren Literatur häufig nicht dem ursprünglichen Kompositionsschema entsprechend angeordnet abgebildet wurde⁷⁹⁶, weist nur leichte Beschädigungen auf. Die linke Platte ist in der rechten oberen Ecke gerissen, beide Platten weisen an jeweils beiden Rändern Bohrungen auf. Die Oberfläche ist leicht abgegriffen, was aber keinen Verlust in der Darstellung bedeutet. Die linke Platte weist an der rechten Seite eine leichte, auf die Biegung des Elefantenzahnes zurückzuführende, konvexe Krümmung auf; die rechte Platte ist an ihrem linken Rand gebogen.

Laut R. Delbrueck und K. Shelton waren die Platten farbig gefasst, Farbspuren sollen noch erkennbar sein⁷⁹⁷.

Beide Platten sind von einem Rand aus Wulst und Kehle gerahmt. Der Bildgrund wird ausgefüllt von einer Architektur, bestehend aus zwei schlanken, korinthischen Säulen mit Kapitell; darüber erhebt sich ein Dreiecksgiebel, der von einem Zahnschnitt und einem Eierstab eingefasst ist. In den oberen Ecken befinden sich über dem Giebel Spiralsäulchen mit Kapitell. Die auf den beiden Platten dargestellten Personen scheinen auf dem Rahmen oder in Nischen zu stehen. An einigen Stellen wird der Rahmen überschritten. So entsteht der Eindruck, als ob sie vor der Platte stehen. Die Figuren nehmen fast die ganze Bildfläche ein.

⁷⁹⁵ Daher auch *libri elephantini* (Elefantenbücher) genannt.

⁷⁹⁶ Hier soll in der Bezeichnung so verfahren werden, dass die linke Tafel die „Stilicho-Platte“, die rechte die „Serena-Platte“ bezeichnet. Falsch abgebildet z.B. bei R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2* (Berlin 1929) 242, Taf. 63, Nr. 63; Volbach 1976 a.O. (Anm. 551) Taf. 35, Nr. 63 mit älterer Literatur; Volbach 1958 a.O. (Anm. 341) Nr. 62 und 63. Zur richtigen Anordnung siehe: J. Engemann, *Zur Anordnung von Inschriften und Bildern bei westlichen und östlichen Elfenbeindiptychen des vierten bis sechsten Jahrhunderts*, in: *Chartulae. Festschrift für Wolfgang Speyer*. *JbAC Erg.* 28 (Münster 1998) 109-130; ders., *Das spätantike Consulardiptychon in Halberstadt: westlich oder östlich?* *JbAC* 42, 1999, 158-168; Shelton a.O. (Anm. 331) 132-171, hier bes. 144-145.

⁷⁹⁷ Shelton a.O. (Anm. 331) 147.

Auf der linken Platte ist ein Mann in militärischer Tracht dargestellt. Er steht frontal ausgerichtet in der Mitte des Bildfeldes. Rechtes Stand- und linkes Spielbein sind deutlich zu unterscheiden. Bekleidet ist er mit einer kurzen *tunica manicata*, die mit dem *cingulum* gegürtet ist. Die *tunica* ist am Saum und an der Armen mit Borten versehen, der Gewandstoff ist mit Medaillons besetzt. Auf der rechten Schulter des Mannes ist ein *segmentum* eingesetzt. Darüber trägt er ein reich mit Medaillons verziertes *paludament*, das auf seiner rechten Schulter von einer großen, detailliert ausgeführten Zwiebelknopffibel gehalten wird. Auf seiner linken Seite ist der Soldatenmantel in der Armbeuge zurückgeschlagen, so dass der Unterarm und die Hand frei gelassen sind. Der Mantel hängt am Rücken bis zu den Füßen des Mannes herab. Dazu trägt er *bracae* und *campagi*. Am *cingulum* ist mit einem quer zu seiner rechten Hüfte hochlaufendem Riemen ein Langschwert in einer verzierten Scheide befestigt. In der erhobenen rechten Hand hält er einen langen Speer. Der linke Arm ist gesenkt und liegt auf einem großen Schild auf, der neben ihm auf dem Boden steht. Der Schild mit spitzen Schildenden ist geschuppt, in der oberen Hälfte ist ein Medaillon mit zwei unterschiedlich großen, kaiserlichen Porträtbüsten angebracht. Die Haare des Mannes fallen in einfachen Strähnen auf die Stirn; er trägt einen kurzen Vollbart. Der Mann blickt zu seiner linken Seite hin aus dem Bild heraus⁷⁹⁸.

Auf der rechten Platte sind zwei Personen dargestellt, die nebeneinander und ohne gegenseitige Überschneidungen vor der Architektur stehen. Der größte Teil der Platte wird von einer Frau eingenommen, die vom Betrachter aus gesehen auf der rechten Seite steht. Wesentlich kleiner ist ein Junge dargestellt, der links zu sehen ist. Beide Personen sind frontal ausgerichtet; der Junge blickt geradeaus, die Frau leicht in Richtung des Sohnes.

Die Dame ist bekleidet mit einer *tunica manicata*, die an der Armen eng anliegt, darüber trägt sie eine faltenreiche, bodenlange *dalmatica*, die unter der Brust gegürtet ist. Über ihrer linken Schulter liegt ein Manteltuch, das um die rechte Hüfte geschlungen ist und in ihrer linken Armbeuge gehalten wird. Auch dieses Kleidungsstück fällt sehr faltenreich. An den Füßen trägt sie spitze, geschlossene Schuhe. Ihre Haare sind zu einer hohen Frisur nach oben genommen, wohl mit Bändern gehalten und von einem Kopfputz im oberen Teil bedeckt.

⁷⁹⁸ Zur Tracht des Stilicho vgl.: M. P. LaVizzari Pedrazzini (Hrsg.), *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.* Ausstellungskatalog Mailand (Mailand 1990) 46.

Die Dame ist reich geschmückt mit einer doppelten Perlenkette, die vielleicht schon die Juwelenkragen der Ariadne und Theodora vorwegnimmt⁷⁹⁹. Sie trägt lange Perlenohrringe, ihr Gürtel ist ebenfalls reich mit Juwelen verziert. In ihrer gesenkten linken Hand hält sie ein Gesichtstuch, das sogenannte *orarium* oder *faciola*⁸⁰⁰. In ihrer erhobenen rechten Hand hält sie mit Daumen und Zeigefinger eine Blüte, die höchstwahrscheinlich eine Rose darstellt. Die anderen Finger der Hand hält die Dame graziös abgespreizt.

Neben der Dame steht ein Junge, der aber gekleidet ist wie ein Erwachsener. Über einer kurzen *tunica manicata* mit Bortenbesatz und *segmenta* trägt er ein bodenlanges *paludament*, das von einer großen Zwiebelknopffibel auf seiner rechten Schulter gehalten wird. Auch er trägt *bracae* und Schuhe. Sein *paludament* lässt nur seine linke Hand, den rechten Arm und sein rechtes Bein frei. In seiner linken Hand hält er ein *diptychon* oder einen *codex*, seine rechte Hand hat er im Redegestus erhoben. Seine Haare fallen in einfachen Strähnen in die Stirn.

Alle drei Personen weisen das gleiche Kompositionsschema auf: Ihr rechtes Bein ist das Standbein, ihre linke Hand ist gesenkt, die rechte Hand hingegen ist erhoben. Alle drei Figuren sind frontal ausgerichtet, blicken den Betrachter aber nicht an.

Kommentar:

Dem Kommentar vorangestellt wird die Feststellung, dass die Zuweisung des Diptychons zu den hier definierten Familienbildern mit einigen Anmerkungen versehen werden muss. Wie eine Durchsicht der Arbeiten von R. Delbrück und F.W. Volbach zu den spätantiken Elfenbeinobjekten zeigt, haben sich häufig nur Teile der Diptychen erhalten, so dass oftmals eine Aussage zum vollständigen Bildkontext nicht möglich ist. Glücklicherweise ist das Diptychon in Monza vollständig überliefert, so dass das komplette Familienbild vorliegt und interpretiert werden kann. Wäre jedoch nur eine Tafel erhalten geblieben, wäre das Diptychon entweder gar nicht in diese Arbeit aufgenommen worden, wenn beispielsweise nur die „Stilicho-Platte“ vorliegen würde. Die „Serena-Platte“ als Einzelstück wäre jedoch als ‚ausschnitthaftes Familienbild‘ zu verstehen gewesen.

⁷⁹⁹ Vgl. dazu das Theodoramosaik in S. Vitale in Ravenna (Volbach 1958 a.O. [Anm. 445] Taf. 167) und die Ariadnediptychen in Wien, Kunsthistorisches Museum, und Florenz, Bargello (Volbach 1976 a.O. [Anm. 551] Taf. 27, Nr. 51. 52). Zum Schmuck als Statussymbol vgl.: A. M. Stout, Jewelry as a Symbol of Status in the Roman Empire, in: Sebesta – Bonfante a.O. (Anm. 291) 77-100.

⁸⁰⁰ R. Warland, Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht, RM 101, 1994, 175-202, hier bes. 194.

Die Identifizierung der dargestellten Familie wird erschwert durch das Fehlen einer erklärenden Beischrift. Das verwendete Material – Elfenbein – die dargestellte Kleidung, die Insignien und Attribute deuten jedoch auf eine aristokratische Familie hin. Elfenbein war sehr kostbar und teuer, so dass es nur in den höchsten Gesellschaftsschichten Verwendung fand. Dies belegt das kaiserliche Edikt von 384 (Cod. Theod. 15,9,1), welches neben dem Kaiser nur noch den Consules erlaubt, Elfenbeindiptychen zu verschenken⁸⁰¹. So muss also auch der Vorstand der hier dargestellten Familie das Amt eines Konsuls inne gehabt haben, wie es für Stilicho in den Jahren 400 und 405 belegt ist⁸⁰². Flavius Stilicho wurde von Kaiser Theodosius I. zum Vormund seiner jungen Söhne und Nachfolger Honorius und Arkadius eingesetzt. Zur Festigung dieser Position wurde der Heermeister halbbarbarischer Herkunft um das Jahr 384 mit der Nichte des Kaisers, Serena⁸⁰³, verheiratet. Die herausragende Stellung des Stilicho wird auch daran deutlich, dass nur ihm Standbilder an der Rostra auf dem Forum Romanum zugestanden wurden, dort, wo in der Spätantike sonst nur Kaiserstandbilder errichtet wurden⁸⁰⁴.

Für eine Datierung des Diptychons in theodosianische Zeit sprechen zahlreiche stilistische Merkmale: Die klassizistischen Elemente der Gewandgestaltung, der leicht bewegten Körper und der feinen Zeichnung der Gesichter sind Zeichen für diesen Stil. Datierbare Diptychen, wie das Probianus-Diptychon in Berlin, stützen diese Aussage⁸⁰⁵.

Auf der linken Hauptseite des Diptychons ist Stilicho dargestellt, der als Konsul der einzige Berechtigte der Familie ist, ein Elfenbeindiptychon anfertigen zu lassen. Das Ehrenamt seines Sohnes Eucherius als *tribunus et notarius*, das dieser seit circa 395 inne hatte, ist hierzu nicht bedeutend genug⁸⁰⁶. Allerdings erscheint Stilicho nicht im Amtssornat eines Konsuls, sondern in militärischer Tracht. Dies ist dadurch zu erklären, dass seine Macht wohl vorrangig auf seiner militärischen Führungsposition als *magister peditum praesentalis* beruhte⁸⁰⁷.

⁸⁰¹ Dazu vgl.: Volbach 1976 a.O. (Anm. 551) 28.

⁸⁰² Demandt 2007 a.O. (Anm. 365) 139.

⁸⁰³ Zu Serena siehe A. Magnani, Serena. L'ultima romana. Donne d'oriente e d'occidente 12 (Mailand 2002).

⁸⁰⁴ Inschrift der Statuenbasis: CIL VI 1731; vgl. dazu F.A. Bauer, Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos (Mainz 1996) 73.

⁸⁰⁵ Volbach 1976 a.O. (Anm. 551) Taf. 34, Nr. 62.

⁸⁰⁶ B. Kiilerich – H. Torp, Hic est: hic Stilicho. The Date and Interpretation of a Notable Diptych, RM 104 (1989) 351-352; Warland a.O. (Anm. 755) 177-178.

⁸⁰⁷ Vgl. dazu Demandt a.O. (Anm. 365) 139.

Aus der Ehe mit Serena, der am Kaiserhof erzogenen Nichte des Kaisers Theodosius I.⁸⁰⁸, gingen drei Kinder hervor. Schon sehr bald wurden für die drei Kinder – Maria, Thermantia und Eucherius – Verlobungen mit den Mitgliedern des Kaiserhauses geschlossen. 398 heirateten Maria und Honorius⁸⁰⁹; nach deren Tod ehelichte Honorius die zweite Tochter, Thermantia, im Jahr 408. Eucherius wurde mit Galla Placidia verlobt. Die weibliche Linie spielte in der Familie des Stilicho die dominierende Rolle, da er selbst keine einflussreiche Familie aufweisen konnte. Dies wird bereits daran deutlich, dass die gemeinsamen Kinder Namen der theodosianischen Familie tragen. Ohne seine Ehefrau Serena und die gemeinsamen Kinder, die Großnichten und -neffen des Theodosius I. waren, wäre sein Aufstieg in dem Maße wohl nicht möglich gewesen⁸¹⁰.

Besonders deutlich wird diese große Bedeutung der Familie des Stilicho und besonders der Frauen an der Inschrift eines kleinen Kettenanhängers aus dem Grab der Maria. Auch diese Inschriften führen deutlich vor Augen, dass die Verbindung zum Kaiserhaus nur über Serena und die gemeinsamen Kinder gegeben war.

Unter der Prämisse, dass die Identifizierung der Familie auf dem Diptychon als Serena, Stilicho und Eucherius korrekt ist, ist zu konstatieren, dass Serena als einzige Frau, die nicht den Rang einer Augusta bekleidete, auf einem Diptychon dargestellt wurde⁸¹¹. Sogar Augustae wurden meist nur in einem kleinen Medaillon dargestellt⁸¹², nur für Ariadne sind die Mitteltafeln von fünfteiligen Diptychen erhalten, die jeweils die thronende oder stehende Augusta in vollem Ornat unter einem Baldachin zeigen⁸¹³.

Serena wurde mit einem eigenen Panegyrikus des Hofdichters Claudius Claudianus⁸¹⁴ bedacht, dem *laus Serenae*⁸¹⁵. Wohl um 404 entstanden⁸¹⁶, beschreibt die Lobrede das Leben und die Herkunft der Serena. Außer Serena sind nur wenige

⁸⁰⁸ Magnani a.O. (Anm. 758) 22-23.

⁸⁰⁹ Vgl. dazu die Gedichte des Claudian.

⁸¹⁰ Dies zeigt sich auch an der Wahl der Namen für die gemeinsamen Töchter, die die Namen der weiblichen Verwandten der Serena tragen. So hießen die Großmutter (die Gattin des Theodosius und Mutter des Kaisers Theodosius I.) und die Schwester der Serena Thermantia, die Mutter der Serena trug den Namen Maria. Siehe dazu: DNP VII (1999) 887, s.v. Maria (K. Groß-Albenhausen); DNP XII/1 (2002), 413 s.v. Thermantia (K. Groß-Albenhausen) mit Literatur.

⁸¹¹ Shelton a.O. (Anm. 331) 133.

⁸¹² Z. B. Halberstadt, Galla Placidia, siehe dazu: Engemann 1999 a.O. (Anm. 751) 158-168.

⁸¹³ Florenz, Bargello, um 500, siehe dazu: Volbach 1976 a.O. (Anm. 551) 49-50, Nr. 51 mit älterer Literatur; Wien Kunsthistorisches Museum, um 500, siehe dazu: Volbach 1976 a.O. (Anm. 551) 50, Nr. 52 mit älterer Literatur. Kürzlich beide Diptychen bei Schade 2003, 244, Nr. III 4, III 5.

⁸¹⁴ RAC III (1957) 152-167 s.v. Claudianus I (W. Schmid).

⁸¹⁵ Claud. carm. min. 30.

⁸¹⁶ W.E. Heus, Claudius Claudianus, Laus Serenae (carm. min. 30): inleiding en commentaar (Utrecht 1982) 9-14.

kaiserliche Frauen mit einer Lobrede geehrt worden, so zum Beispiel Eusebia durch Kaiser Julian⁸¹⁷ und Kaiserin Aelia Flaccilla, für die Gregor von Nyssa eine Grabrede hielt⁸¹⁸. Das *laus Serenae* bricht leider unvermittelt bei Vers 236 ab; dennoch ist zu erkennen, dass der Autor viel Wert auf die Herkunft der Serena, ihre enge Beziehung zu Theodosius I. und ihre Erziehung am kaiserlichen Hof legt. Ihre Tugend und ihr vorbildhaftes Verhalten als *matrona* werden hervorgehoben⁸¹⁹.

Einige, auf dem Diptychon dargestellte Details und Attribute betonen die zentralen Aussageabsichten der Elfenbeintafeln. So bemerkte schon K. Shelton, dass die Dame ihre als Rose identifizierte Blume ungewöhnlich hoch hält⁸²⁰. Schon Gori bezeichnete die Rose als Zeichen dafür, dass Serena hier als *spes* dargestellt ist. Auch Shelton betrachtet das Rosenmotiv als Zeichen der *spes*, die häufig mit dem dynastischen Gedanken und Nachfolgeregelungen verbunden ist⁸²¹. Für die Autorin ist nicht nur die Rose, sondern auch das in der linken Hand von Serena gehaltene Stück Tuch ein deutlicher Hinweis auf *spes*: „Where traditional *Spes* imagery is characterized by highly stylized postures, gestures, and garments reflecting an archaic figural type, the woman of the diptych represents a translation of these features into contemporary visual language”⁸²². *Spes* kommt laut Shelton nicht nur im Zusammenhang mit militärischen Unternehmungen und jungen militärischen Führern vor, sondern erscheint auch zur Geburt der Thronfolger in einer kaiserlichen Familie und als Ehrung der Augustae zur Geburt eines Kindes. Als erstes Beispiel dieser Art wird die Geburt des Britannicus, Sohn des Claudius, im Jahr 41 n. Chr. angeführt. Antoninus Pius, Marc Aurel und Septimius Severus lassen für ihre Ehefrauen zur Geburt der Erben oder zu Hochzeiten eben solche *Spes*-Münzen prägen⁸²³. Auch in konstantinischer Zeit erscheint *spes* auf den Münzen (Appendixnummer IIIA 17). Hier bezieht sie sich erstmals direkt auf die Augusta Fausta, die als Mutter des Thronfolgers wohl als *spes* bezeichnet wurde⁸²⁴. Diese Herleitung dient Shelton zur Identifizierung der Dame in Monza als *spes*, die ihren Sohn fördern will⁸²⁵. Zwar meint

⁸¹⁷ Vgl. Dazu K. Vatsend, Die Rede Julians auf Kaiserin Eusebia: Abfassungszeit, Gattungszugehörigkeit, panegyrische Topoi und Vergleiche, Zweck (Oslo 2000).

⁸¹⁸ K.G. Holm, Theodosian Empresses. Women and Imperial Dominion in Late Antiquity (London 1982) 23-25. Eine Auflistung aller erhaltenen, auf Frauen des kaiserlichen Hauses gehaltenen Reden, ob Leichenreden, Erwähnungen in Lobreden auf die Kaiser oder als Lobrede auf lebende Frauen liefert Vatsend a.O. (Anm. 772) 46-47.

⁸¹⁹ Magnani a.O. (Anm. 758) 82-84.

⁸²⁰ Shelton a.O. (Anm. 331) 133.

⁸²¹ Shelton a.O. (Anm. 331) 133.

⁸²² Shelton a.O. (Anm. 331) 164.

⁸²³ Schmidt-Dick a.O. (Anm. 41).

⁸²⁴ Shelton a.O. (Anm. 331) 165.

⁸²⁵ Shelton a.O. (Anm. 331) 166.

Baumann, dass man den auf Münzen häufig vorkommenden Figurentyp der *spes augusta* nicht ohne weiteres mit dem Diptychon in Monza in Verbindung bringen dürfte⁸²⁶. Es ist aber doch festzuhalten, dass Darstellungen wie die der *spes* auf Münzen einen weiten Verbreitungs- und Bekanntheitsgrad aufwiesen. Es ist meines Erachtens nicht auszuschließen, dass der Auftraggeber des Diptychons beim Betrachter das Bild der *spes* in Erinnerung rufen wollte. Wie kaiserliche Erben mit der blumentragenden *spes* ausgezeichnet wurden, so kann hier der relativ versteckte Hinweis auf die Hoffnungen und Wünsche der Eltern des Eucherius gemeint sein.

R. Warland sieht in der Rose das Attribut einer aristokratischen Frau. Hier soll das Frauenlob gemeint sein; die Rose soll weibliche Schönheit und Tugenden repräsentieren. Eher als *spes* will Warland hier die Rose als Symbol der Venus verstanden wissen⁸²⁷. Als Beispiele hierfür werden Silberarbeiten in Wien⁸²⁸ und Paris genannt, auf denen Mars und Venus, bzw. Venus und Adonis sich gegenüberstehen⁸²⁹. Tatsächlich sind die Haltungsmotive sehr ähnlich. Hier wird die Rose also als Zeichen für Liebe und Schönheit gewertet. Warland nennt noch einige Beispiele, so zum Beispiel die Grabmalereien im Hypogäum von Silistra, wo die Rose als Attribut der Dame erscheint⁸³⁰. Schon R. Delbrueck hatte das Rosenmotiv aus S. Vitale als Vergleich herangezogen. Auch Kiilerich und Torp sehen in der Rose eine Anspielung auf Venus und Mars. Die Rose ist die Pflanze der Venus und steht in diesem Zusammenhang für Liebe, Schönheit und Anmut⁸³¹. Auch in der Spätantike war dies bekannt; so wird im Kalender von 354 Venus mit einer Rose in der Hand dargestellt⁸³². In der Spätantike sind die heidnischen Götter weiterhin beliebt, wenn sie auch nur noch als Symbole für die von ihnen vertretenen Tugenden und Eigenschaften stehen. Serena wird demnach hier als schöne, anmutige Frau dargestellt, die in Liebe mit ihrem Mann verbunden ist. Claudian bezeichnet Stilicho in seinen Lobreden einige Male als dem Gott Mars ähnlich oder aber als Mitstreiter des Kriegsgottes⁸³³; dieser Aspekt könnte auch auf dem Diptychon gemeint sein, wo

⁸²⁶ P. Baumann, Spätantike Stifter im Heiligen Land. Darstellungen und Inschriften auf Bodenmosaiken in Kirchen, Synagogen und Privathäusern. Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven 5 (Wiesbaden 1999) 211, Anm. 99.

⁸²⁷ Warland a.O. (Anm. 755) 190.

⁸²⁸ K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century. Ausstellungskatalog New York (New York 1979) 140, Nr. 118.

⁸²⁹ Vgl. dazu z.B. auch: A. Gonosová - C. Kondoleon, Art of Late Rome and Byzantium in the Virginia Museum of Fine Arts (Richmond 1994) Nr. 57, 69.

⁸³⁰ Warland a.O. (Anm. 755) 189-190.

⁸³¹ Baumann a.O. (Anm. 781) 211.

⁸³² H. Stern, Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations (Paris 1953) Taf. 20,4.

⁸³³ Kiilerich – Torp a.O. (Anm. 761) 362.

er in militärischer Tracht erscheint. Die Angleichung des Paares Stilicho und Serena an Venus und Mars hätte sich auf Vorbilder berufen können, wie zum Beispiel auf eine Statuengruppe, die Marc Aurel und Faustina d. J. als Mars und Venus in den Kapitolinischen Museen in Rom zeigt⁸³⁴.

Plausibel wird die Angleichung von Stilicho und Serena an Mars und Venus dadurch, dass sich auch formale Vergleichsbeispiele finden lassen. Der Silberteller des 6. Jahrhunderts n. Chr. in Paris mit Darstellung von Aphrodite und Adonis, die von Eros begleitet werden, greift die formalen Elemente des Diptychons auf⁸³⁵. Adonis stützt sich auf seine Lanze, Aphrodite hält eine Blüte in der erhobenen Hand, während sie mit der anderen Hand einen Zipfel ihres Manteltuches ergreift. Eros erscheint als Kind zwischen dem Paar. Auch die schon genannte Situla⁸³⁶ aus dem 7. Jahrhundert n. Chr. in Wien stimmt in Vielem mit dem Diptychon überein: Der Kriegsgott steht links; er hält eine Lanze und einen Schild. Venus steht rechts und hält eine Rose in ihrer erhobenen Rechten. Allerdings ist die Tracht verschieden; auch fehlt das Kind zwischen den beiden Personen. Deswegen soll nicht behauptet werden, dass die auch zeitlich unterschiedlich datierten Objekte – Situla, Lanx und Diptychon – direkt voneinander abhängen. Aber es scheint doch ein ihnen gemeinsames Bildmotiv gegeben zu haben.

Die Darstellung kaiserlicher und privater Personen in Gestalt von Göttern oder Personifikationen ist schon in der ganzen Kaiserzeit bekannt⁸³⁷. Scheinbar wird diese Praxis in der Spätantike weitgehend aufgegeben. So ist Helena wohl die letzte Kaiserin, die als Venus in statuarischer Form⁸³⁸ dargestellt wird. Doch zeigt das Diptychon in Monza noch einen späten Reflex dieser Götterangleichung.

K. Schade hat kürzlich in der Rose wieder ein Zeichen der Venus, also ein Symbol für Schönheit, Liebe und Standesrepräsentation gesehen⁸³⁹. Th. Klauser zählt einige weitere Deutungsansätze auf, so z.B. das Romanfragment des Klearchos von Soloi. Klearchos stellt die Frage, warum man Rosen oder auch Äpfel in der Hand hält und schlägt folgende Antworten vor: Sinn für Schönheit, Anknüpfung einer Beziehung, Sehnsucht nach dem Geliebten, Steigerung der eigenen Anmut, Liebe zum Schönen oder ganz einfach, Liebe zu Blumen. „Die Rose, die Serena auf dem Stilicho-

⁸³⁴ H. von Heintze in: Helbig 4II (Tübingen 1966) 199, Nr. 1394; Alexandridis 2004, 194, Nr. 203, Taf. 44,3 mit älterer Literatur.

⁸³⁵ M. Mango in: Byzanz. Pracht und Alltag. Ausstellungskatalog Bonn (Bonn 2010) 196, Nr. 113.

⁸³⁶ K. Weitzman (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Ausstellungskatalog New York (New York 1979) 140, Nr. 118.

⁸³⁷ Siehe z. B. Wrede 1981 a.O. (Anm. 393); Mikocki a.O. (Anm. 270).

⁸³⁸ Kapitolinische Museen, Sitzstatue im Typus der Aphrodite/Olympias.

⁸³⁹ Schade 2003, 115-116.

Diptychon graziös in der Rechten hält, ist wohl nicht allein Hinweis auf die hohe Würde der Dame (Rose als kaiserliche Blume), sondern zugleich modisches Zubehör im Sinne des (...) Klearchostextes.⁸⁴⁰ Serena wurde nie zur Augusta erhoben, da weder ihr Gatte noch ihr Sohn zum Kaiser avancieren konnten. Daher standen ihr auch keinerlei Insignien einer Kaiserin zu, sondern sie konnte nur als Aristokratin erscheinen⁸⁴¹. Durch ihre Herkunft als Nichte des Kaisers ist sie eine „Prinzessin“; Claudian nennt sie sogar *Regina*, Hieronymus bezeichnet sie als *Basilissa*⁸⁴². Selbst wenn sie die eigentliche Macht in Händen hielt, war sie doch nur die Ehefrau des Vormundes der Kaiserkinder. Vornehm, gebildet und wohl auch schön war sie laut Claudian ohne Zweifel. Daher ist die Rose als Würdenzeichen einer Aristokratin durchaus gerechtfertigt. Die Rose als Zeichen für die aristokratische Frau war sehr weit verbreitet und ist ein wichtiges und gängiges Element des Frauenlobs. Als Beispiel ist das sog. Dominus Julius Mosaik im Bardomuseum, Tunis, heranzuziehen⁸⁴³. Neben der Villa und dem *Dominus* ist hier auch die *Domina* inmitten ihrer Dienerinnen dargestellt. Diese bringen Körbe voller Blüten; hinter der *Domina* sind blühende Rosenbüsche dargestellt⁸⁴⁴. Die *Domina* ist Herrin über den Haushalt, aber auch ihre Qualitäten als schöne Frau werden gepriesen. Die Dame in der Grabkammer in Silistra hält ebenfalls eine Blüte in der erhobenen Hand. Auch hier sollen ihre Qualitäten als Frau verdeutlicht werden⁸⁴⁵.

Des Weiteren kann sich die Blume auch auf das direkt darunter stehende Kind beziehen. Clemens von Alexandria bezeichnet die Kinder als „Blume der Ehe“⁸⁴⁶. Es wäre eine Überinterpretation, wenn man diesen Text auf das Diptychon anwenden wollte. Aber es scheint mir der Erwähnung wert, da in der speziellen Situation der Serena und des Stilicho die gemeinsamen Kinder tatsächlich eine derart wichtige Rolle spielen. Leider lassen sich kaum Parallelen, weder bildliche noch literarische, zur Äußerung des Clemens finden, die Kinder in einen direkten Zusammenhang mit Blumen bringen.

⁸⁴⁰ RAC II (1954) 458 s.v. Blume (T. Klauser).

⁸⁴¹ Dagegen: Shelton a.O. (Anm. 331) 162-163.

⁸⁴² Vgl. Schade 2003, 46, Anm. 343: überliefert für Serena, Constantia, die Halbschwester des Konstantin I. und Domnica, die Ehefrau des Valens. Zu Serena vgl. Ger. v. Mel. 12.

⁸⁴³ K. Dunbabin, Roman Mosaics in North Africa. Studies in Iconography and Patronage (Oxford 1978) 178-180, Abb. 122 mit älterer Literatur.

⁸⁴⁴ Schneider a.O. (Anm. 346) 68-84, bes. 72-73.

⁸⁴⁵ Dazu: Schneider a.O. (Anm. 346) 50. 191, Anm. 8, 194-195, Anm. 42-47.

⁸⁴⁶ „Wir müssen die Auffassung haben, daß der Kranz des Weibes der Mann, der des Mannes die Ehe ist, und daß die Blumen der Ehe die Kinder beider sind, die der göttliche Gärtner von den Fluren des Fleisches pflückt. „Die Krone der Alten sind die Kindeskinde, und Ruhm für Kinder sind ihre Väter“, so steht geschrieben; unser Ruhm aber ist der Vater des Weltalls, und die Krone der ganzen Kirche ist Christus.“ *Sprichw. 17,6“, Clem. Alex., Paed. 2,71,1-2.

Eine mögliche Parallele scheint mir aber ein Ring zu sein, der in dem schon erwähnten Grab der Maria, Tochter des Stilicho und der Serena, in St. Peter in Rom gefunden wurde. Dieses Schmuckstück aus Gold trägt einen Smaragd mit der Inschrift *MARIA NOSTRA FLORENTISSIMA*⁸⁴⁷. Hier wird also die älteste Tochter indirekt mit einer Blume in Verbindung gebracht, indem sie als „die Blühendste“ bezeichnet wird. Es ist wohl nicht zu entscheiden, ob dieser Ring schon zu Lebzeiten der Maria, oder aber erst zur Grabausstattung hergestellt wurde. Es ist aber zu bemerken, dass Maria, wie ihre Mutter Serena, bei Claudian zu Lebzeiten mit einer Rose verglichen wurde. So schreibt er im Jahr 398 im *Epithalamium de Nuptiis Honorii Augusti* über Serena und Maria: „nunc ora puellae, nunc flavo niveam miratur vertice matrem. Haec modo crescenti, plenae par altera lunae: adsurgit ceu forte minor sub matre virenti laurus et ingentes ramos olimque futuras promittit iam parva comas; vel flore sub uno ceu geminae Paestana rosae per iugera regnant: haec largo matura die saturataque vernis roribus indulget spatio; latet altera nodo nec teneris audet foliis admittere soles.“⁸⁴⁸ Venus selbst staunt in diesem Gedicht über die Schönheit von Mutter und Tochter. Das Bild der Rose ist häufig mit Serena verknüpft⁸⁴⁹. Wenn dieses Bild nicht nur mit Serena selbst vorkommt, sondern auch mit ihrer Tochter, so scheint es mir durchaus möglich, dass die Rose auf dem Diptychon in Monza auch auf den Sohn der Serena bezogen werden kann.

Die Rose, die demonstrativ von Serena über Eucherius in die Höhe gehalten wird, weist also auf die für Stilicho fundamental wichtige Rolle seiner Familie hin. Seine eigene Herkunft bot ihm keine *auctoritas*, die seine Position bei Hofe festigen konnte. Zwar sichert ihm seine militärische Leistung und seine Treue zum Kaiserhaus, symbolisiert durch die Kaiserporträts auf seiner Tracht, einen hohen Rang und Ehre, aber eine wirkliche Führungsrolle war nur über die Familie möglich. Seine einträchtige Ehe mit Serena, der Frau von kaiserlicher Herkunft, die gemeinsamen Nachkommen und sein Rang als Militärführer des Kaisers sind also die Standbeine seiner Machtposition.

Für die gemeinsamen Kinder wurden in römischer Tradition Eheallianzen mit dem Kaiserhaus im Westteil des Reiches geplant. Diese Allianzen waren jedoch nicht von

⁸⁴⁷ Magnani a.O. (Anm. 758) 96.

⁸⁴⁸ Claud. epithal. dictum Honorio 241-250, dazu R. Bertini Conidi, Claudio Claudiano. Per le nozze di Onorio e Maria. Introduzione, testo, traduzione e note (Rom 1988) 90-91.

⁸⁴⁹ Bertini Conidi a.O. (Anm. 309) 91: „Il paragone più bello è quello delle rose in cui, oltre alla perfetta tecnica di Claudiano, che qui risente molto del descrittivismo e del colorismo presente nel Pervigilium Veneris e nel De Rosis Nascentibus, si osserva il valore simbolico della descrizione poiché la rosa, fiore sacra a Venere, è sempre presente nelle raffigurazioni di Serena.“

Dauer, da Honorius weder mit Maria noch mit Thermantia Kinder zeugte; die Ehe zwischen Galla Placidia und Eucherius wurde nie geschlossen. Die Absicht des Stilicho geht auch aus den Schriften Claudians hervor, der in seinen *laudes Stiliconis* schreibt: „Dieses Haus strebt nach der Herrschaft durch beide Geschlechter (d.h. durch seine weiblichen und männlichen Angehörigen) und bringt Königinnen und Ehemänner von Königinnen zur Welt.“⁸⁵⁰

Die zentralen Aussagen des Diptychons, das sicher als Geschenk für einen speziellen Empfängerkreis angefertigt wurde, sind die Familienpropaganda und die Legitimationsbestrebungen des Stilicho.

Datierung:

wahrscheinlich anlässlich des Konsulats des Stilicho 400 oder 405 gefertigt

Literatur:

A. F. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum tum eiusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus illustratus ac in tres tomos divisus*, 3 vols, hg. G.B. Passeri (Florenz 1759); R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 2 (Berlin 1929) 242, Taf. 63, Nr. 63; R. Delbrück, *Zu spätrömischen Elfenbeinen des Westreiches*, BJB 152, 1952, 165-189, Tafel 27-36; W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* ³(Mainz 1976) Taf. 35, Nr. 63 mit älterer Literatur; W.F. Volbach, *Frühchristliche Kunst: die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom* (München 1958) Nr. 62 und 63; K. Shelton, *The Diptych of the Young Office Holder*, JbAC 25, 1982, 132-171; B. Kiilerich – H. Torp, *Hic est: hic Stilicho. The Date and Interpretation of a Notable Diptych*, RM 104, 1989, 351-352; R. Warland, *Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht*, RM 101, 1994, 175-202; Schade 2003, 105-106, 244; M. Abbatepaolo, *Il Dittico di Stilicone nel Duomo di Monza*, *Invigilata lucernis* 27, 2005, 11-23; A. Rottloff, *Serena – ein Opfer des römischen Senats in turbulenten Zeiten*, in: A. Rottloff, *Lebensbilder römischer Frauen* (Mainz 2006) 86-88; 11-23; J. Fings (Hrsg.) *Rom und die Barbaren. Europa zur Zeit der Völkerwanderung. Ausstellungskatalog Bonn* (München 2008); S. Brather, *Kleidung, Grab und Identität in Spätantike und Frühmittelalter*, in: G. M.

⁸⁵⁰ Claud. *De consulatu Stilichonis* 2,360-361: (*Laudes Stiliconis*); Vgl.: C. J. Classen, *Virtutes und Vitia in Claudians Gedichten*, in: *Humana sapit – Mélanges en l'honneur de Lellia Craco Ruggini* (Turnhout 2002) 157-167; S. Döpp, *Zeitgeschichte in Dichtungen Claudians* (Wiesbaden 1980).

Berndt - R. Steinacher (Hrsg.), Das Reich der Vandalen und seine (Vor-) Geschichten. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 13. Denkschriften der phil.-hist. Klasse 366 (Wien 2008) 283-294; R. Warland, Ein Bildnis Stilichos? Das Diptychon von Monza, in: C. Hattler (Hrsg.), Das Königreich der Vandalen. Erben des Imperiums in Nordafrika, Ausstellungskatalog Karlsruhe (Darmstadt 2009) 98; zu Stilicho: T. Janßen, Stilicho. Das weströmische Reich vom Tode des Theodosius bis zur Ermordung Stilichos (395-408) (Marburg 2004).

Katalognummer 8.1.7.d

Schliffglas mit Familiendarstellung

FO: Rom?

AO: verschollen, ehemals Rom; Umzeichnung im Cod. Vat. 9136, fol 217 a

Maße: unbekannt

Schliffglas

Beschreibung:

Das nur noch in Umzeichnung erhaltene Schliffglas⁸⁵¹ zeigt in zwei übereinander angeordneten Registern figürliche Szenen. Im oberen, größeren Register, das durch einen mit Ornamenten verzierten Fries vom unteren Feld getrennt ist, sind im Zentrum ein Mann und eine Frau dargestellt, wobei der Mann links, die Frau rechts erscheint⁸⁵². Beide sind frontal und aufrecht stehend gezeigt. Die Frau hat ihre rechte Hand auf die linke Schulter des Mannes gelegt. Der Mann hat seine rechte Hand vor dem Körper im Redegestus erhoben. Er ist bekleidet mit einer langen *tunica manicata*, die mit verzierten *clavi* besetzt ist. Darüber trägt er eine lange *paenula*, an den Füßen Schuhe. Die Frau ist mit einer bodenlangen *tunica manicata* bekleidet, darüber trägt sie eine *dalmatica* mit weiten Ärmeln, die mit verzierten *clavi* und einem bestickten Saum am Halsausschnitt und an den Ärmeln besetzt ist. Darüber trägt sie eine *palla*. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und am Hinterkopf

⁸⁵¹ Da das Original nicht mehr erhalten ist, muss die Beschreibung mit aller Vorsicht und Einschränkung vorgenommen werden. Dies hat auch Konsequenzen für die Gültigkeit der Deutung. Allerdings ist die Darstellung des Familienbildes im Wesentlichen deutlich zu erkennen. Für die hier gestellten Fragen sind die Details in diesem Fall nicht von zentraler Bedeutung.

⁸⁵² Es ist allerdings nicht klar, von welcher Seite aus das Schliffglas wiedergegeben ist. Allerdings sprechen die im Folgenden zu benennenden Gesten dafür, dass die Ansichtseite wiedergegeben ist.

zusammengenommen. In der linken erhobenen Hand hält sie ein Tuch⁸⁵³. Neben dem Mann ist ein Junge dargestellt, neben der Frau ein Mädchen. Der Junge trägt ebenfalls eine *tunica manicata* mit verzierten *clavi* und runden *orbiculi*, darüber auch eine *paenula*. Seine rechte Hand hat er im Redegestus erhoben, in seiner linken Hand hält er ein aufgeschlagenes Diptychon oder eine Schreibtafel. Das Mädchen am rechten Bildrand trägt ebenfalls eine lange, mit *clavi* verzierte *tunica manicata*. Im Gegensatz zur Mutter trägt sie keine *palla* und wohl auch keine *dalmatica*. Sie steht auf dem rechten Standbein, die rechte Hüfte wölbt sich nach außen, so dass ihr Körper leicht S-förmig gebildet ist. Ihren linken Ellbogen hat sie auf der rechten Hand aufgestützt, die linke Hand hält sie unter ihr Kinn.

Zu beiden Seiten der Kinder sind die Personifikationen der vier Jahreszeiten dargestellt. Links erscheint der Winter, dann der Herbst, dann der Sommer, rechts der Frühling⁸⁵⁴. Über den Köpfen des Ehepaares sind zwei fliegende Eroten mit Blumengirlanden dargestellt.

Im unteren Register sind Szenen zu sehen, die wohl landwirtschaftliche Arbeiten zeigen. Am linken Bildrand verbindet ein Haus beide Register miteinander.

Kommentar:

Offensichtlich ist hier eine Familie dargestellt, die zu einer begüterten, gebildeten und gesellschaftlich höher stehenden Schicht auf dem Land gehört. Die Ehefrau und Mutter ist durch Kleidung und Körperhaltung als Dame gekennzeichnet. Ihre Tracht ist vergleichbar mit derjenigen der Serena, der Gattin Stilichos, wobei auf dem Schilffglas wohl keine Dame aus kaiserlichem Haus dargestellt ist. Das Ehepaar ist in ehelicher Eintracht verbunden, was durch die Hand auf der Schulter und die beiden Eroten angezeigt wird. Die Kinder zeigen die wichtigsten Tugenden ihres jeweiligen Geschlechtes und damit die für sie vorgesehenen Rollen in der Zukunft. Der Sohn weist auf seine Bildung und Fähigkeiten durch Redegestus und Diptychon hin, andererseits aber auch auf zukünftige Ämter. Das Mädchen, zwar noch unverheiratet, wird aber bereits als anmutige Frau dargestellt, die es einmal sein wird und dadurch auch für eine standesgemäße Heirat in Frage kommt.

⁸⁵³ Zur Tracht der Frau vergleiche die Kleidung der Serena auf dem Diptychon in Monza, Katalognummer 8.1.7.c.

⁸⁵⁴ Zu den Jahreszeiten siehe z.B.: H. Stern, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations* (Paris 1953); zu den Jahreszeitendarstellungen auf Sarkophagen: F. Matz, *Ein römisches Meisterwerk. Der Jahreszeitensarkophag Badminton-New York*. 19. *Ergh. Jdl* (1958); G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*. *Dumbarton Oaks Studies* 2 (Cambridge USA 1951); P. Kranz, *Die Jahreszeitensarkophage, Entwicklung und Ikonographie des Motivs der Vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln*. *ASR V* 4 (Berlin 1984).

Die Jahreszeiten können einerseits auf die Landwirtschaft verweisen, andererseits aber auch auf die Fruchtbarkeit des Ehepaars.

Datierung:

spätes 4. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

DAcL I,2 (1907) 2274-2276 s.v. *annone* (H. Leclercq); R. Warland, Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht, RM 101, 1994, 175-202, hier bes. 179-180, Abb. 2; Schade 2003, 247-248, Kat. III 21, Taf. 16,4 mit älterer Literatur.

8.2 Münzprägung

Katalognummer 8.2.1

Aureus des Caracalla

Rom, 201 n. Chr.

Gold, 7,23 g

Umschrift:

VS: ANTONINVS AVGVSTVS

RS: CONCORDIAE AETERNAE

Beschreibung:

Die Vorderseite der Münze zeigt die drapierte Brustbüste des Caracalla nach rechts. Er ist bekleidet mit einem Brustpanzer, auf dem Kopf trägt er einen Lorbeerkranz.

Die Rückseite zeigt die Büsten des Septimius Severus und der Julia Domna in Form der *capita iugata* nach rechts. Julia Domna sitzt hinter ihrem Ehegatten. Septimius Severus mit Bart trägt ein *paludament* und eine Strahlenkrone. Julia Domna mit onduliertem Haar und einem Diadem ist auf einer Mondsichel dargestellt.

Kommentar:

Die Rückseite der sehr fein gearbeiteten Münze zeigt das Ehepaar in einem solaren Zusammenhang. Septimius Severus erscheint als Sol, Julia Domna als Luna⁸⁵⁵. Die Umschrift *Concordiae Aeternae* bekräftigt den Anspruch auf Ewigkeit der Dynastie⁸⁵⁶. Die Vorderseite zeigt den ältesten Sohn, Caracalla, der bis 209 der einzige Augustus neben Septimius Severus bleibt. Daher ist auch nur er gezeigt; sein jüngerer Bruder Geta ist zum Prägedatum nur Caesar. Die Münze präsentiert Caracalla als Garant der ewig währenden Dynastie der Severer. Dieser Anspruch auf eine stabile und von den Göttern begünstigte Kaiserfamilie wird durch die kosmologischen Elemente in der Darstellung des Kaiserpaares deutlich. Die Dauerhaftigkeit der Dynastie ist durch die Nachfolge garantiert. Die solare und kosmische Ikonographie verweist auf eine „vom Schicksal vorherbestimmte Dynastie“⁸⁵⁷.

Literatur:

M. Bergmann, Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1998) 269-274, Taf. 52,4.

Katalognummer 8.2.2

Aureus des Septimius Severus

Rom, 202 n. Chr.

Gold, 7,11 g, Dm 20 mm

FO: Karnak/Ägypten

AO: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, Acc. 1902/653, Inv. 18203776

Umschrift:

VS: SEVERVS PIVS - AVG P M TR P X

RS: FELICITAS / SAECVLI

Beschreibung:

⁸⁵⁵ Vgl. dazu die extrem seltene Münze, wahrscheinlich existiert nur noch ein weiteres Exemplar in der O'Hagan Sammlung. Biaggi 1163/4 var. BMC 204 note to 260, referring to O'Hagan 528 = Calicò 2849a. Hill 512 var. RIC IV,1, 220, Nr. 52 var., Auktionskatalog Auktion LHS 100. Münzen und Medaillen 23./24. April 2007, Zürich 2007, 113, Nr. 524.

⁸⁵⁶ Bergmann 1998 a.O. (Anm. 205) 269-274. Auf der Taf. 52,4 wird in der Bildlegende fälschlich auf der Vorderseite Geta genannt. Laut Umschrift „ANTONINVS AVGVSTVS“ muss es sich aber um Caracalla handeln. Berrens a.O. (Anm. 737) 39-47.

⁸⁵⁷ Berrens a.O. (Anm. 737) 45.

Die Vorderseite zeigt die drapierte Brustbüste des Septimius Severus nach rechts. Der Kopf ist in Profilansicht, der Oberkörper in Rückansicht dargestellt. Der Kaiser trägt einen Brustpanzer mit *pteryges* und eine *chlamys* mit runder Fibel auf der rechten Schulter. Sein Haar ist lockig, der Bart mit den drei Spitzen gibt den Serapis-Typus⁸⁵⁸ wieder. Der Lorbeerkranz weist auf seinen Rang als Augustus hin.

Die Rückseite zeigt in der Mitte die drapierte, frontal ausgerichtete Brustbüste der Julia Domna. Ihr Haar ist in der typischen perückenartigen Frisur angeordnet. Zu ihrer Rechten, also am linken Bildrand, erscheint die Brustbüste des Caracalla im Profil nach rechts, zur Linken der Kaiserin, also am rechten Bildrand, der jüngere Sohn Geta ebenfalls als Brustbüste im Profil nach links. Beide Söhne sind mit einer *chlamys* bekleidet. Nur Caracalla trägt einen Lorbeerkranz im Haar, Geta ist barhäuptig.

Kommentar:

In sehr seltenen Fällen wird die gesamte Kaiserfamilie auf einer Münze dargestellt. Hier wird die hohe Bedeutung der Kontinuität der neuen Dynastie durch die Darstellung der kaiserlichen Gemahlin und Mutter mit ihren Söhnen auf der Rückseite evident. Die Umschrift *felicitas saeculi* verkündigt ein glückliches, friedliches, sicheres Zeitalter unter der gefestigten Herrschaft, die das Kaiserpaar durch die Geburt der gemeinsamen Söhne ermöglicht. Die Rangabstufung unter den Söhnen wird nicht nur durch die Kaiserinsignie, den Lorbeerkranz, gezeigt, sondern auch durch die Position im Bild verdeutlicht. So erscheint der höherrangige Sohn Caracalla zur Rechten der Mutter, also auf dem ihm zustehenden Ehrenplatz.

Literatur:

A. von Sallet - K. Regling, Die antiken Münzen (Berlin ³1929) 122 mit Abb. (dieses Stück); K. Regling, Römische Aurei aus dem Funde von Karnak, in: Festschrift zu Otto Hirschfelds sechzigstem Geburtstage (Berlin 1903) 286-298, 290 Nr. 22 (dieses Stück); RIC IV,1, 155, Nr. 181 b.

⁸⁵⁸ J. Raeder, Herrscherbildnis und Münzpropaganda. Zur Deutung des Serapistypus des Septimius Severus, Jdl 107,1992, 175-196.

Katalognummer 8.2.3

Aureus für Julia Domna

Rom, 196-211

Umschrift:

VS: IVLIA AVGVSTA

RS: AETERNIT IMPERI

Beschreibung:

Die Vorderseite zeigt die Büste der Julia Domna nach rechts. Die Rückseite des Denars zeigt die Büsten der Augusti Septimius Severus und Caracalla in Form der *capita opposita*. Beide sind mit einem Lorbeerkranz ausgestattet.

Kommentar:

Die Münze ehrt Julia Domna als Mutter und Ehefrau der beiden Augusti.

Literatur:

RIC IV 539a

Katalognummer 8.2.4

Medaillon des Philippus Arabs

Rom, 248 n. Chr.

Bronze, 57,58 g, Dm 42 mm

AO: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinet, Acc. 1873/403; Inv. 18203431

Umschrift:

VS.: CONCORDIA AVGVSTORVM

RS.: SAECVLARES AVGG

Beschreibung:

Die Vorderseite zeigt die drapierte Panzerbüste des Philippus Arabs mit Lorbeerkranz und die drapierte Büste der Otacilia Severa mit Diadem in Form der *capita iugata* nach rechts. Antithetisch zu den Eltern erscheint die drapierte

Panzerbüste des Philippus II. mit Lorbeerkranz. Die Rückseite zeigt ein Wagenrennen im Circus Maximus.

Kommentar:

Im Jahr 248 n. Chr. feierte der Kaiser Philippus Arabs in Rom die 1000-Jahr-Feier zur Gründung der Stadt, worauf die Münzrückseite verweist. Die Vorderseite zeigt die gesamte Kaiserfamilie in einer für die Münzprägung ausgesprochen seltenen Form. Die Augusta und *mater castrorum et senatus et patriae* Marcia Otacilia Severa wird mit ihrem Ehemann Philippus Arabs als kaiserliches Ehepaar präsentiert; dessen gemeinsamer Sohn und designierter Nachfolger erscheint dem einträchtigen Ehe- und Elternpaar gegenüber. Interessanterweise lassen sich für diese Ikonographie Parallelen im Sassanidenreich finden. Die Münze des Königs der Könige der Iranier Wahram II. (276-293 n. Chr.) zeigt den Herrscher mit seiner Gattin, deren Namen unbekannt ist, im Profil nach rechts in Form der *capita iugata*; antithetisch erscheint eine kleinere Büste im Profil nach links⁸⁵⁹. Hier ist wahrscheinlich der Sohn und Nachfolger Wahram III. wiedergegeben, da auch die Sassaniden Wert auf den Fortbestand der Dynastie und die Herrschaftssicherung legten.

Literatur:

H. Dressel, Die römischen Medaillone des Münzkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin (Dublin 1972) 236-240, Nr. 135; M. Clauss, Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich (Darmstadt 2001) 523-525. Vgl. dazu: Medaillon mit antithetischen Büsten des Gallienus und der Salonina CONCORDIA AVGVSTORVM Boston, Museum of Fine Arts Acc.Nr. 34.1387; K.S. Freyberger, Die Bauten und Bildwerke von Philippopolis. Zeugnisse imperialer und orientalischer Selbstdarstellung der Familie des Kaisers Philippus Arabs, DaM 6, 1992, 293-311.

Katalognummer 8.2.5

Medaillon des Gallienus

Rom, wohl 257 n. Chr.

Silber

⁸⁵⁹ R. Göbl, Sassanidische Numismatik (Braunschweig 1968) Typ VII/2.; J. K. Choksy, A Sassanian Monarch, His Queen, Crown Prince, and Deities: the Coinage of Wahram II, AJN, 2nd Series 1, 1989, 117-35. Hemidrachme, Silber 1,99g, AO: Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 18204229; Acc. 1876 Guthrie.

Umschrift:

VS.: PIETAS AVGVSTORVM

RS.: CONCORDIA AVGVSTORVM

Beschreibung:

Die Vorderseite zeigt die drapierte, barhäuptige Büste des Saloninus im Profil rechts, die lorbeerbekränzte und gepanzerte Büste des Valerian II. ihm antithetisch gegenüber im Profil. Die Rückseite zeigt die drapierte Büste der Salonina mit Diadem rechts im Profil, antithetisch gegenüber die gepanzerte und lorbeerbekränzte Büste des Gallienus im Profil.

Kommentar:

Auch für die Familie des Gallienus werden Silbermedaillons geprägt, die den Kaiser mit seiner Gattin Salonina auf dem Revers und die beiden Söhne auf dem Avers zeigen⁸⁶⁰.

Die beiden Caesares erscheinen unter der Legende PIETAS AVGVSTORVM, die Eltern jedoch unter der Legende CONCORDIA AVGVSTORVM⁸⁶¹.

Literatur:

RIC V,1, 63, Nr. 1.

8.3 Appendixkatalog: Sepulkralkunst**8.3.1 Medaillon mit der Darstellung mit drei Personen****Katalognummer 8.3.1.a****Grabstele mit Familie**

FO: Micia (Vetel, Kreis Hunedoara, Rumänien)

AO: Deva Museum, Rumänien

⁸⁶⁰ P. Licinius Cornelius Egnatius Valerianus, zum Caesar erhoben 255, seit 257 Augustus, Ende 257 gestorben; P. Cornelius Saloninus Gallienus 258 n. Chr. zum Caesar erhoben, im Herbst 260 zum Augustus erhoben und kurz darauf gestorben; .Kienast a. O. (Anm. 165) 220-221.

⁸⁶¹ Der jüngere Sohn Saloninus war wohl Caesar, sein älterer Bruder bereits Augustus.

Maße: H 290 cm; B 90 cm; T 26 cm

Augit-Andesit

Beschreibung:

Die fragmentarische Stele zeigt in der oberen Zone eine Attika mit Medusenbüste und zwei Eroten, die einen Vogel bzw. eine Mohnkapsel halten. Darunter befindet sich das Medaillon, das von einem Blätterkranz umgeben wird. Das Bildfeld zeigt drei frontal ausgerichtete Büsten, die in zwei Reihen voreinander aufgereiht sind. Hinten links erscheint eine Frau, hinten rechts ein Mann und in der Mitte vor dem Paar ein Kind.

Unter dem Medaillon befindet sich ein leeres Inschriftfeld.

Kommentar:

Die Reliefs der Stele zeigen in der römischen Sepulkralplastik geläufige Symbole und Bilder.

Datierung:

3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 265, Kat.Nr. G 176.

Katalognummer 8.3.1.b

Grabmedaillon mit Familie

FO: Sidirokastro, Nomos Serres

AO: Serres, Arch. Mus. Inv. A 98

Maße: Dm 63 cm; T 10 cm

weißer Marmor

Beschreibung:

Das runde Bildfeld wird gerahmt von einem einfachen, unreliefierten Band auf der Vorderseite.

Das eingetiefte Relieffeld zeigt die Büsten dreier Personen, die frontal ausgerichtet und in zwei hintereinander liegenden Reihen angeordnet sind.

Die hintere Reihe zeigt links die Büste einer Frau, rechts die Büste eines Mannes. In der Mitte vor dem Paar erscheint die kleine Büste eines Jungen.

Die Frau trägt wohl über einem Untergewand einen Mantel, der über den Kopf gezogen ist und somit den größten Teil des in der Mitte gescheitelten, leicht gewellten Haares bedeckt. Der Mann hat kurzes Haar und einen kurzen Vollbart, bekleidet ist er mit *chiton* und Mantel. Der Junge hat kurzes, kappenartig geschnittenes Haar, das in Strähnen über der Stirn aufliegt. Bekleidet ist er mit *chiton* und Mantel.

Kommentar:

Die Figurenanordnung weicht hier von der Norm ab, denn die Frauen erscheinen meist rechts, die Männer links.

Datierung:

frühantoninische Zeit

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 99 Nr. 124, Taf. 56.

Katalognummer 8.3.1.c

Grabmedaillon mit Familie

FO: Palatiano/Kilkis, Griechenland, 1960 gefunden

AO: Kilkis, Museum Inv. Nr. 6; Basis Inv. Nr. 7

Maße: Dm 59,5-60 cm; T 12 cm

thasischer Marmor

Beschreibung:

Das runde, ehemals freistehend aufgerichtete Medaillon ist mitsamt Basis erhalten, in der es mit Hilfe eines Einlasszapfens befestigt war.

Das runde Bildfeld wird gerahmt von einem einfachen, unreliefierten Band auf der Vorderseite. Der äußere Rand des Reliefs wird von einem Lorbeerkranz geziert.

Das eingetiefte Relieffeld zeigt die Büsten dreier Personen, die frontal ausgerichtet und in zwei hintereinander liegenden Reihen angeordnet sind.

Die hintere Reihe zeigt rechts die Büste einer Frau, links die Büste eines Mannes. In der Mitte vor dem Paar erscheint die Büste eines Jungen.

Die Frau trägt wohl über einem Untergewand einen Mantel, der über den Kopf gezogen ist und somit den größten Teil des in der Mitte gescheitelten, leicht gewellten Haares bedeckt. Der Mann hat lockiges Haar und einen kurzen Vollbart, bekleidet ist er mit *chiton* und Mantel. Der Junge hat kurzes, kappenartig geschnittenes Haar, das in Strähnen über der Stirn aufliegt. Bekleidet ist er mit *chiton* und Mantel.

Kommentar:

Die Grabmedaillons mit Familiendarstellungen, die zwischen drei und neun Personen zeigen, sind in der Zeit vom 1.-3. Jahrhundert n. Chr. recht häufig und stammen hauptsächlich aus Thessaloniki, der direkten Umgebung sowie aus dem mittleren Strumatal in Bulgarien.

Die Frauen sind auf diesen Grabsteinen fast immer rechts, die Männer links dargestellt, während die Nachkommen meist in ein oder zwei Reihen vor dem Elternpaar erscheinen.

Datierung:

130-150 n. Chr., späthadrian./frühantonin. Zeit

Literatur:

C. Ioakimidou, Ein makedonisches Grabmedaillon aus Palatiano/Kilkis, H. v. Steuben (Hrsg.), Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze (1999), 203-214; M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 96 Nr. 119, Taf. 53.

Katalognummer 8.3.1.d

Grabmedaillon mit Familie

FO: Apulum (Alba Iulia) auf dem römischen Friedhof, Rumänien

AO: Alba Iulia Museum, Rumänien

Maße: Dm 60 cm, H 120 cm

Sandstein

Beschreibung:

Die Grabstele besteht aus einem auf zwei gelagerten Löwen aufgestellten Medaillon mit Pinienzapfenbekrönung; unter den Pranken der Löwen befinden sich die Köpfe eines Pferdes und eines Kalbes.

Das Medaillon wird von einer Rahmung in Gestalt eines Blattkranzes mit *taenia* umgeben.

Dargestellt sind die frontal ausgerichteten Brustbüsten von drei in zwei Reihen hintereinander angeordneten Personen.

In der hinteren, oberen Reihe ist rechts ein Mann mit Vollbart dargestellt, der mit *tunica* und Mantel bekleidet ist. Die Frau links hat in der Mitte gescheiteltes Haar und trägt *tunica* und *palla*. In der vorderen Bildreihe ist in der Mitte vor dem Paar ein Junge dargestellt, der ebenfalls *tunica* und Mantel trägt.

Kommentar:

Die aufwändig gestaltete Stele weist eventuell auf eine etwas wohlhabendere Familie hin.

Datierung:

3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 261: Kat.Nr. G 163; N. Gudea – T. Lobüscher, Dacia. Eine römische Provinz zwischen Karpaten und Schwarzem Meer (Mainz 2006) 87, Abb. 73.

Katalognummer 8.3.1.e

Grabmedaillon mit Familie

FO: Aiud (Kreis Alba, Rumänien)

AO: Aiud Museum, Rumänien

Maße der gesamten Grabstele: H 100 cm; B 119 cm; T 80 cm

Kalkstein

Beschreibung:

Das runde Grabmedaillon ist auf einem Sockel angebracht, der aus zwei gelagerten Löwen und einem Medusenhaupt in der Mitte besteht. Die Löwen halten eine Pferde- bzw. Bockskopf unter den Vorderpranken. Das gesamte Grabdenkmal mit Akroter auf dem Medaillon ist aus einem Steinblock gearbeitet.

Das Medaillon zeigt in einer Muschel zwei frontal ausgerichtete, nebeneinander angeordnete Halbfiguren einer Frau links und eines Mannes rechts sowie die frontal ausgerichtete Brustbüste eines Kindes vor dem Paar in der Mitte.

Die Frau ist bekleidet mit einer *tunica*, darüber trägt sie einen Mantel, auf dem Kopf eine Haube. Ihren linken Arm hat sie um die Schultern des Mannes gelegt. Der Mann hat kurzes Haar, über der *tunica* trägt er ein Übergewand mit v-förmigem Ausschnitt auf der Brust. Seinen rechten Arm hat er um die Schultern der Frau gelegt. Der Junge im Vordergrund ist frisiert und gekleidet wie der Vater.

Kommentar:

Das Ehepaar wird durch den Gestus des Umarmens als einträchtiges Paar gezeigt. Das Grabdenkmal zeigt wohl eine wohlhabendere einheimische Familie.

Datierung:

3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 261: Kat.Nr. G 164; D. Bercu, *Daco-Romania* (München 1978) 119, Abb. 99.

Katalognummer 8.3.1.f

Grabstele mit Familie

FO: Cristesti (Kreis Mures, Rumänien)

AO: Tirgu Mures Museum, Rumänien

Maße: H 110 cm; B 75 cm; T 22 cm

Kalkstein

Beschreibung:

Die fragmentierte Grabstele zeigt ein Medaillon mit Muschelgrund. Dargestellt sind drei frontal ausgerichtete Büsten, die in zwei Reihen voreinander angeordnet sind. In der hinteren Reihe erscheinen ein Mann und eine Frau, im Vordergrund vor dem Paar in der Mitte ein Junge.

Die Frau trägt wohl einen Schleier über dem Kopf, der Mann und der Junge sind mit *tunica* und Mantel bekleidet.

Kommentar:

Die Inschrift ist bis auf die Buchstaben D M verloren. Daher ist keine Aussage dazu möglich, ob eventuell nur die verschleierte Frau bereits verstorben war. .

Datierung:

2. - 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 263-264, Kat.Nr. G 172.

Katalognummer 8.3.1.g

Grabmedaillon mit Familie

FO: Napoca (Cluj), Pavlovstraße (Rumänien)

AO: Cluj, Muzeul de Istoria Transilvaniei, Rumänien

Maße: H 77,5 cm; B 71 cm; T 22 cm

Kalkstein

Beschreibung:

Von der Grabstele hat sich nur das von einem Lorbeerkranz mit *taenia* gefasste runde Grabmedaillon erhalten.

Das Medaillon zeigt drei frontal ausgerichtete Büsten einer Frau links, eines Mannes rechts etwas nach hinten versetzt sowie eines Kindes vor dem Paar in der Mitte.

Die Frau trägt eine *tunica*, ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt. Der Mann hat lockiges Haar und einen Vollbart, die *tunica* ist auf der rechten Schulter mit einer Fibel ausgestattet. Der Junge im Vordergrund trägt ebenfalls eine *tunica*.

Kommentar:

Das Medaillon folgt dem bekannten Schema der Familiendarstellungen.

Datierung:

2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 264, Kat.Nr. G 174.

Katalognummer 8.3.1h

Familiengrabmedaillon in Muschelform

FO: Kosmaj

AO: Belgrad, Nationalmuseum, Inv. 2987/III

Maße: H 80 cm, Dm 69 cm

Marmor

Beschreibung:

In einem muschelförmigen Rahmen sind die frontal ausgerichteten Büsten einer dreiköpfigen Familie dargestellt.

In einer hinteren Reihe ist links eine Frau, rechts ein Mann dargestellt, der die Frau mit der Schulter überschneidet. Vor dem Mann ist in einer vorderen Reihe ein Junge dargestellt.

Der Mann trägt eine *tunica* und einen Mantel, der scheinbar auf seiner rechten Schulter von einer Fibel gehalten wird. Das kurze Haupthaar mit stark

zurückweichendem Haaransatz und ein kurzer Vollbart umgeben das Gesicht, das von großen Augen und Nase sowie tiefen Nasolabialfalten und großen, abstehenden Ohren beherrscht wird.

Die Frau trägt eine *tunica* und *palla* sowie eine Perlenkette. Ihr Haar ist gescheitelt und zu einem breiten Scheitelzopf frisiert.

Der Sohn trägt ebenfalls eine *tunica*, darüber eine *chlamys*, die auf seiner rechten Schulter von einer runden Fibel gehalten wird. Sein Haar ist kurz, ein leichter Bartansatz bezeichnet ihn als Heranwachsenden.

Kommentar:

In Oberitalien und den nordöstlichen Provinzen sind runde Medaillons mit Familiendarstellungen seit dem späteren 2. Jahrhundert n. Chr. relativ häufig.

Datierung:

2. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

I. Popovic, Antike Porträts aus Jugoslawien. Ausstellungskatalog Frankfurt/Main (Frankfurt/Main 1988) 179-180, Kat. 205.

Katalognummer 8.3.1i

Grabmedaillon mit Familie

FO: Linz, aus dem Hartwagnerr-Haus (Hauptplatz Nr. 35; heute Nr. 10)

AO: Oberösterreichisches Landesmuseum Linz Inv. B 1703

Maße: äußerer Dm 60 cm

„Im Nasenbereich der beiden Köpfe mittelkörniger Granit, sonst größtenteils ein mittel- bis grobkörniges, pegmatoides Gestein; Herkunft nördlich der Donau (Katzbach?)“⁸⁶²

Beschreibung:

⁸⁶² L. Eckhart, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Ovilava. CSIR Österreich III,3 (Wien 1981) 54-55.

Das schlecht erhaltene und grob gearbeitete Rundmedaillon zeigt in einem eingetieften Bildfeld drei frontal ausgerichtete, in zwei Reihen hintereinander aufgereihete Halbfiguren bzw. Büsten eines Mannes rechts hinten, einer Frau links hinten und eines Jungen vorne in der Mitte.

Die Frau mit gescheiteltem Haar trägt wohl über einem Untergewand einen Mantel, dessen Falten über ihrer rechten Schulter erkennbar sind. Die Frau hat ihre rechte Hand um das Kind vor ihr gelegt.

Der Mann trägt möglicherweise einen Vollbart, bekleidet ist er mit *tunica* und Mantel (?). Er ist wie der Sohn als Büstenausschnitt gezeigt.

Das Kind hat kappenartiges Haar, es scheint auch einen Mantel über einem Untergewand zu tragen.

Kommentar:

Der schlechte Erhaltungszustand erschwert die Aussagen zu diesem Grabmedaillon. Zumindest die Frau zeigt ihre Bindung zum Nachkommen durch das Halten mit der Hand deutlich an. Weitere verbindende Gesten lassen sich leider nicht sicher erkennen.

Datierung:

2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

L. Eckhart, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Ovilava. CSIR Österreich III,3 (Wien 1981) 54-55, Nr. 70, Taf. 40.

Katalognummer 8.3.1j

Rundmedaillon ohne Giebelbekrönung mit Familie

FO: Zollfeld-Virunum; vor 1870

AO: Gasthof Zollfeld, Zollfeld, Gemeinde Maria Saal, BH Klagenfurt-Land; in der vorderen Hausfassade eingemauert

Maße: Dm 85 cm

gelber, feinkörniger, einheimischer Marmor

Beschreibung:

Das Rundmedaillon mit Wulstprofilrahmung (ein Astragal lässt sich auf Abbildung nicht verifizieren⁸⁶³) zeigt in einer flachen Rundnische die Halbfiguren von drei Personen, einer Frau links, einem Mann rechts und in der Mitte vor dem Paar die Halbfigur eines Kindes. Alle drei Personen sind frontal ausgerichtet.

Der Mann ist mit *tunica* und *toga* römisch gekleidet, er trägt kurzes Haar und einen Bart. In seiner Linken hält er einen *rotulus*, die Rechte liegt auf der rechten Schulter des Kindes.

Die Frau trägt einheimische Tracht mit Umhang, norischer Haube und reichem Halsschmuck. Ihre linke Hand liegt auf der linken Schulter des Mannes, in der vor dem Körper gehaltenen Hand hält sie ein rundes Objekt, das Piccottini als Granatapfel deutet⁸⁶⁴. Das Kind ist wohl ein Mädchen, es trägt lange Locken. Bekleidet ist es mit einer *tunica*, in den Händen hält es einen Vogel.

Kommentar:

Der Mann besitzt, wenn man die Kleidung beurteilt, im Gegensatz zu seiner einheimischen Ehefrau das Bürgerrecht.

Datierung:

Mitte 2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

G. Piccottini, Die Rundmedaillons und Nischenporträts des Stadtgebietes von Virunum. CSIR Österreich II,2 (Wien 1972)15, Nr.115, Taf. 8.

Katalognummer 8.3.1k**Rundmedaillon ohne Giebelbekrönung mit Familie****FO: unbekannt, vor 1936****AO: Meiselding, Gemeinde Meiselding, BH St. Veit/Glan, eingemauert in der Südmauer der Kirche****Maße: Dm 75 cm**

⁸⁶³ G. Piccottini, Die Rundmedaillons und Nischenporträts des Stadtgebietes von Virunum. CSIR Österreich II, 2 (Wien 1972) 15, Nr. 115.

⁸⁶⁴ Piccottini a.O. (Anm. 863) 15.

gelber, grobkörniger, einheimischer Marmor

Beschreibung:

Das Rundmedaillon mit Lorbeerkranz- und Astragalrahmung zeigt die Büsten von drei Personen, einer Frau links, einem Mann rechts und in der Mitte vor dem Paar die Büste eines Kindes.

Der Mann ist bärtig, das Haar lockig. Von seinem Gewand sind nur wenige, angedeutete Falten erkennbar. Die Frau trägt einheimische Tracht mit Mantel und norischer Haube. Das Kind könnte wiederum ein Mädchen mit halblangen Locken sein, sein Gewand ist jedoch auch nur angedeutet.

Kommentar:

Der Zustand des Denkmals erlaubt keine detaillierte Aussage über den Status der Familie. Die Frau scheint auf jeden Fall einheimisch zu sein.

Datierung:

2. Hälfte 2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

G. Piccottini, Die Rundmedaillons und Nischenporträts des Stadtgebietes von Virunum. CSIR Österreich II,2 (Wien 1972) 15-16, Nr. 116, Taf. 6.

Katalognummer 8.3.11

Stelenaufsatz mit Medaillon mit Familie

FO: unbekannt, wohl Zollfeld – Virunum , vor 1870

AO: St. Veit/Glan, Gemeinde St. Veit/Glan, BH St. Veit/Glan; an der Straßenfassade des Hauses Hauptplatz Nr. 24

Maße: H 0,70 m; B, 1,10m, Dm Medaillon: 0,75 m

gelblicher, feinkörniger, einheimischer Marmor

Beschreibung:

Das Medaillon stammt von einer Grabstele und war ursprünglich im Zwischenbild zwischen zwei, nach Piccottini modern überarbeiteten⁸⁶⁵ Genien eingeschrieben. Eine schmale Rundleiste umgibt das Medaillon, das drei Büsten einer Frau links, eines Mannes rechts und eines Kindes vor dem Paar in der Mitte zeigt. Alle drei Büsten sind frontal ausgerichtet.

Die Frau trägt einheimische Tracht mit einer Modiusmütze. Der Mann trägt *tunica* und einem Umhang, er ist unbärtig. Das Kind trägt lockiges, längeres Haar und scheint ein Mädchen zu sein.

Kommentar:

Das Geschlecht der Kinder ist auf den einfach gearbeiteten Denkmälern nicht immer sicher bestimmbar. Offensichtlich handelt es sich im vorliegenden Fall um eine einheimische Familie.

Datierung:

Um 100 n. Chr.

Literatur:

G. Piccottini, Die Rundmedaillons und Nischenporträts des Stadtgebietes von Virunum. CSIR Österreich II,2 (Wien 1972) 23, Nr. 125, Taf. 11.

8.3.2 Medaillondarstellung mit vier Personen

Katalognummer 8.3.2.a

Grabstele mit Familie

FO: Apulum (Alba Iulia, Rumänien)

AO: Alba Iulia Museum, Rumänien

Maße: H 217 cm; B: 112 cm; T: 30 cm

Kalkstein

Inschrift:

D(is) M(anibus) / Ulp(iae) Maximile [sic] p(osuit) Artorius Victor coniugi bene.

⁸⁶⁵ Piccottini a.O. (Anm. 863) 23.

Beschreibung:

Die Rechteckstele zeigt im Zentrum ein von einem Rundbogen eingefasstes Medaillon. Zwei mit Weinranken verzierte Säulen tragen auf Kompositkapitellen den Bogen. Unter dem Medaillon sind zwei stehende Klageweiber mit gelösten Haaren und in die Hand gestützten Köpfen gezeigt, in der Mitte erscheint ein gehörntes Medusenhaupt. Über dem Bogen befindet sich ein querrrechteckiges Relieffeld mit zwei stehenden Eroten, die eine Girlande halten. Oberhalb der Girlande ist ein Adler, unterhalb ein Gorgonenhaupt dargestellt, gerahmt von vier Blütenornamenten.

Das von einem Lorbeerkranz gerahmte Muschelmedaillon zeigt vier frontal ausgerichtete, in zwei Reihen voreinander angeordnete Brustbüsten einer Frau hinten links, eines Mannes hinten rechts und zweier Jungen in der vorderen Reihe jeweils direkt vor einem Elternteil.

Die Frau trägt einheimische Tracht, die aus einer *tunica*, einem Übergewand und einem Mantel besteht sowie einer Haube auf dem Kopf. Mann trägt *tunica* und *sagum*. Der kleinere Junge links vor der Mutter trägt *tunica* und Mantel, der größere Junge vor dem Vater *tunica* und einen vor der Brust verschlossenen Umhang.

Kommentar:

Die Stele zeigt zahlreiche römische Elemente wie den Adler und die Eroten, die Tracht weist die Familie jedoch als einheimisch aus.

Datierung:

2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 264-265, Kat.Nr. G 175, Taf. 94.

Katalognummer 8.3.2b**Grabmedaillon mit Familie**

FO: Thessaloniki

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 203

Maße: Urspr. Dm ca. 88 cm

feinkörniger weißer Marmor

Beschreibung:

Das stark fragmentierte Medaillon lässt sich recht gut ergänzen. Umgeben wurde das runde Bildfeld von einem Eierstab.

Ursprünglich zeigte das Medaillon wohl vier frontal ausgerichtete Schulterbüsten, die in zwei Reihen hintereinander angeordnet waren.

Im rechten oberen Abschnitt ist eine Frau dargestellt, deren leicht zur Bildmitte gewendete Kopf erhalten ist. Die Frau trägt onduliertes, in der Mitte gescheiteltes Haar, das nach hinten frisiert ist.

Neben der Frau erschien links wohl ursprünglich ein Mann in *chiton* und Mantel. Nur von der Kleidung haben sich Reste erhalten.

Links vorne, also vor dem Mann angeordnet, ist ein Junge dargestellt, der mit *chiton* und Mantel bekleidet ist. Sein leicht gewelltes Haar fällt in kurzen Strähnen auf die Stirn.

Geringe Reste eines Halses und eines runden Gewandausschnittes deuten darauf hin, dass vor der Frau angeordnet rechts vorne ein Mädchen dargestellt war.

Kommentar:

Laut M. Lagogianni-Georgakarakos handelt es sich bei diesem fragmentierten Stück um das älteste bekannte runde Grabrelief Makedoniens.

Datierung:

2. Viertel 1. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 61, Nr. 58, Taf. 28-29.

Katalognummer 8.3.2.c

Grabmedaillon mit Familie

FO: Siebenbürgen

AO: Deva Museum, Rumänien

Maße: Dm 85 cm, H 112 cm

Sandstein

Beschreibung:

Das Medaillon wurde von einer Rahmung in Gestalt eines Lorbeerkranzes mit *taenia* umgeben.

Dargestellt sind die frontal ausgerichteten Halbfiguren von vier in zwei Reihen hintereinander angeordneten Personen.

In der hinteren, oberen Reihe ist rechts ein Mann mit Vollbart dargestellt, der in seiner Linken eine Buchrolle hält. Die Frau scheint eine Haube zu tragen, bekleidet ist sie mit *tunica* und einem Mantel. In ihrer Rechten hält sie einen Apfel. Das Ehepaar hält sich mit dem jeweils freien Arm an den Schultern umfasst.

In der vorderen Bildreihe sind vor einer niedrigen Brüstung zwei Jungen nebeneinander aufgereiht, der Junge rechts ist deutlich größer. Beide haben kurzes Haar und tragen eine *tunica*. Der Junge links hält einen Vogel in Händen, der Junge rechts einen Griffel und einen rechteckigen Gegenstand, eventuell eine Schreibtafel.

Kommentar:

Das Ehepaar wird durch den Gestus des Umarmens als einträchtiges Paar gezeigt, der Mann zusätzlich durch die Buchrolle als gebildeter Mann, die Frau durch den Apfel, das Symbol der Venus, als schön gekennzeichnet. Die Kinder sind unterschieden in Kleinkind mit Haustier links und Kind im Schulalter durch die Schreibutensilien rechts.

Datierung:

3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 260-261: Kat.Nr. G 162; D. Bercu, Daco-Romania (München 1978) 137, Abb. 113.

8.3.3 Medaillondarstellung mit fünf Personen

Katalognummer 8.3.3.a

Familiengrabstele mit Medaillon

FO: Micia (Vetel, Kreis Hunedoara), Rumänien

AO: Cluj, Muzeul de Istoria Transilvaniei, Rumänien

Maße: H 140 cm; B 62 cm; T 18,5 cm

Kalkstein

Inschrift:

D(is) M(anibus)/ Aur(elius) Maurus vet/eranus cohor(tis)/ Com(m)agenorum/ vix(it)
an(nis) L. Aur(elius) Prima(nus) vix(it) an(nis) XVIII Aur(elius)/ Surus milis N(umeri)
M(aurorum)/ M(iciensium) vix(it) an(nis) XX Aur(elia) Eus/tina vix(it) an(nis) b(ona?)
s(alute?) XVII Aurel/ia Surilla mater p(ro) p(ietate) f(ecit)/ b(ene) m(erentibus).

Beschreibung:

Die rechteckige Stele zeigt im oberen Drittel ein Medaillon, das von einer Rahmung aus Wulst und Kehle umgeben wird. Diese Rahmung umschließt auch das rechteckige Inschriftfeld im unteren Bereich der Stele.

In den oberen Zwickeln sind Rosetten dargestellt.

Das runde Medaillon zeigt fünf Büsten, alle frontal ausgerichtet. Die Büsten sind in zwei übereinander liegenden Reihen angeordnet. In der oberen Reihe erscheinen drei Büsten, in der unteren zwei Büsten, die die oberen leicht überschneiden und im Übergangsbereich zum Inschriftenfeld angeordnet sind.

In der oberen Reihe ist in der Mitte eine Frau dargestellt, die eine turbanartige Frisur hat und einen faltenreichen Überwurf trägt.

Zu ihrer Linken, am rechten Bildrand, erscheint ein Mann mit kurzem Haar und Mantel.

Am linken Bildrand ist eine Person dargestellt, deren Geschlecht nicht eindeutig zu bestimmen ist⁸⁶⁶.

In der vorderen Reihe ist rechts ein bärtiger Mann mit kurzem Haar und *cucullus* dargestellt. Links erscheint eine kleine Büste, die ein Kind darstellt.

⁸⁶⁶ Im Katalog zur Kölner Ausstellung (Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 138) wird die Person zwar als Mann bezeichnet, aber die hoch aufgetürmte Frisur ähnelt der Haartracht der Frau in der Mitte, außerdem gleichen sich die Gewänder.

Kommentar:

Sollte die Inschrift exakt die dargestellten Personen benennen, so erscheint in der Mitte die noch lebende Ehefrau und Mutter, die für die verstorbene Familie den Grabstein errichtet hat.

Der Ehemann, ein Veteran der *Cohors Commagenorum*, wird der Mann zu ihrer Linken sein. Die beiden Söhne waren bereits erwachsen, wobei nur einer laut Inschrift Soldat war. Dieser ist vielleicht in der bärtigen Gestalt am unteren Bildrand zu erkennen. Ob die Tochter größer als der zweite Sohn neben der Mutter erscheint und der jüngere Sohn fast wie ein kleines Kind neben seinem älteren Bruder, lässt sich aufgrund des Zustandes nicht entscheiden.

Datierung:

2.-3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

CIL III 6267; Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 138: Kat.Nr. D 65 mit älterer Literatur; N. Gudea – T. Lobüscher, Dacia. Eine römische Provinz zwischen Karpaten und Schwarzem Meer (Mainz 2006) 82, Abb. 68.

Katalognummer 8.3.3.b**Grabmedaillon mit Familie**

FO: Wohl Ampelum (Zlatna, Rumänien)

AO: Cluj, Muzeul de Istoria Transilvaniei, Rumänien

Maße: Dm 60 cm, T 22,5 cm

Kalkstein

Beschreibung:

Am Rand des Medaillons sind zahlreiche Teile abgebrochen. Das im Inneren muschelförmig gestaltete Medaillon wurde von einer Rahmung in Form eines Lorbeerkranzes umgeben.

Dargestellt sind die frontal ausgerichteten Büsten von fünf in zwei Reihen hintereinander angeordneten Personen.

In der hinteren, oberen Reihe ist rechts ein Mann mit Vollbart dargestellt, der ein Gewand mit herzförmigem Kragen trägt. Die Frau links trägt ein ähnliches Gewand, ihr gewelltes Haar ist in dicke Strähnen gelegt und nach hinten frisiert.

In der vorderen Bildreihe sind drei Söhne mit kindlichen Gesichtszügen und kurzem Haar dargestellt. Die Jungen am rechten und linken Bildrand erscheinen auf gleicher Höhe, der Junge in der Mitte ist etwas nach unten versetzt.

Kommentar:

Obwohl alle drei Söhne als Kinder gekennzeichnet ist, wird der Junge in der Mitte durch die Position als der Jüngste gekennzeichnet.

Datierung:

2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 260, Kat.Nr. G 159, Taf 102.

8.3.4 Medaillondarstellung mit sechs Personen

Katalognummer 8.3.4.a

Grabmedaillon mit Familie

FO: Siebenbürgen

AO: Deva, Mueseum, Rumänien

H: 104 cm; Dm 90 cm

Sandstein

Beschreibung:

Das im Inneren muschelförmig gestaltete Medaillon wurde von einer Rahmung in Form eines Lorbeerkranzes mit *taenia* und Rosetten umgeben.

Dargestellt sind die frontal ausgerichteten Büsten von sechs in zwei Reihen hintereinander angeordneten Personen.

In der hinteren, oberen Reihe ist rechts ein Mann mit Vollbart dargestellt, links erscheint eine Frau mit Ohrringen, zwischen dem Paar ist ein junger Mann dargestellt.

In der unteren Reihe werden links und rechts je ein Junge, in der Mitte ein Mädchen gezeigt.

Kommentar:

Der älteste Sohn des Paares ist offensichtlich durch seinen herausgehobenen Platz zwischen den Eltern besonders gekennzeichnet.

Datierung:

2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 260:
Kat.Nr. G 161, ohne Abb.

Katalognummer 8.3.4.b

Grabmedaillon mit Familie

FO: Apoldul de Sus (Kreis Sibiu, Rumänien)

AO: Sibiu, Museum Brukenthal, Rumänien

Maße: Dm 89 cm

Kalkstein

Kommentar:

Das muschelförmige Medaillon zeigt sechs Büsten, die alle frontal ausgerichtet sind.

In der oberen Reihe ist rechts eine Frau dargestellt, die norisch-pannonische Tracht mit *tunica* und Umhang mit zwei Fibeln auf den Schultern sowie langen Ohrringen trägt. Links ist ein Mann in *tunica* und *toga* dargestellt.

In der vorderen Reihe sind vier Kinder nebeneinander aufgereiht, in der Mitte zwei Mädchen, links und rechts je ein Junge.

Kommentar:

Der Mann trägt die römische Bürgertracht, die Frau die aufwändige einheimische Kleidung. Hier ist also wieder eine Familie gezeigt, die beiden Traditionen verbunden war.

Datierung:

2 Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 138:
Kat.Nr. D 66, o. Abb.

Katalognummer 8.3.4.c

Grabmedaillon mit Familie

FO: Thessaloniki

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 299

Maße des Fragments: H 50 cm; B 90 cm; T 16 cm

feinkörniger weißer Marmor

Beschreibung:

Erhalten hat sich nur der untere Teil des Medaillons, das von einer Einfassungslinie aus Astragal, Eierstab und Lotusblütenfries gerahmt wurde. Das Fragment zeigt eine komplett erhaltene und drei teilweise erhaltene Büsten, die frontal ausgerichtet sind. Es ist aber davon auszugehen, dass im hinteren oberen Bereich des Medaillons mindestens noch die Büsten eines Ehepaares dargestellt waren.

Die links unten erhaltene Büste zeigt einen Jungen in *chiton* und Mantel. Das kurze Haar ist in sichelförmigen Locken auf die Stirn aufgelegt. In der Mitte und rechts erscheinen drei weitere Schulterbüsten in *chiton* und Mantel, die sich mit den Schultern überschneiden. In der Mitte ist eine der drei Büsten in einer hinteren Bildebene angeordnet.

Kommentar:

Offensichtlich wurde hier eine Familie mit mindestens vier Kindern dargestellt. Auch wenn das Bild des Ehepaares nicht erhalten ist, ist ihre Darstellung jedoch sehr wahrscheinlich. Die Darstellung ist sogar nötig, um die gesamte zu ergänzende Bildfläche auszufüllen.

Datierung:

trajanisch

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 62-63, Nr. 60, Taf. 31.

8.3.5 Medaillondarstellung mit sieben Personen

Katalognummer 8.3.5.a

Grabmedaillon mit Familie

FO: Ost-Makedonien

AO: Paris, Louvre, MA 4137 (1369)

Maße: H 71 cm; B 57 cm

Marmor

Beschreibung:

Das runde Bildfeld weist im unteren Bereich eine Verbreiterung auf und weicht damit vom üblichen Schema der runden Medaillons ab. Es wird gerahmt von einem einfachen, unreliefierten Band auf der Vorderseite.

Das eingetiefte Relieffeld zeigt die Brustbüsten von sieben Personen, die frontal ausgerichtet und in zwei hintereinander liegenden, nicht voneinander getrennten Reihen angeordnet sind.

Die hintere Reihe zeigt links die Büste eines Mannes, rechts die Büste einer Frau. In der Mitte zwischen dem Paar erscheint die kleinere Büste einer jungen Frau.

Die Frau am rechten Rand trägt wohl über einem Untergewand einen Mantel, das Haar ist in der Mitte gescheitelt und leicht gewellt. Sie trägt Perlenohrringe. Der Mann

hat kurzes Haar und einen kurzen Vollbart, bekleidet ist er mit *chiton* und Mantel. Die junge Frau in der Mitte ist bekleidet und frisiert wie die Frau zu ihrer Linken und trägt ebenfalls Perlenohrringe.

In der vorderen Reihe sind vier dicht nebeneinander Büsten von zwei jungen Männern links und zwei jungen Frauen rechts frontal aufgereiht.

Bekleidet sind alle mit *chiton* und Mantel. Die jungen Männer haben kurzes Haar und sind unbärtig, die jungen Frauen haben das gewellte Haar zu einem flachen Haarnest frisiert. Sie tragen keinen Schmuck.

Kommentar:

Die jüngeren Nachkommen sind kleiner dargestellt und unterscheiden sich durch fehlenden Bart bzw. Schmuck von den Eltern. Vielleicht ist die junge Frau in der Mitte eine bereits verheiratete Tochter, die durch die Angleichung an die Mutter ebenfalls als *matrona* gekennzeichnet ist.

Datierung:

Mitte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 115 Nr. 159, Taf. 66.

Katalognummer 8.3.5.b

Grabmedaillon mit Familie

FO: Thessaloniki

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 1552

Maße: Dm 72 cm

grobkörniger weißer Marmor

Beschreibung:

Das runde, von einem Eierstab und einer *taenia* gesäumte Bildfeld zeigt sieben frontal ausgerichtete Schulterbüsten.

Am rechten und linken Bildrand erscheinen in der oberen Bildhälfte die Büsten eines Mannes links und einer Frau rechts. In der Mitte hinter dem Paar erscheint die Büste

einer jüngeren Frau, in der Mitte vor dem Ehepaar, direkt vor der jüngeren Frau die Büste eines jüngeren Mannes.

Am vorderen Bildrand sind nebeneinander drei kleine Büsten angeordnet, wobei links ein Mädchen mehr vor den Mann gerückt ist, die beiden Jungen rechts überschneiden sich mit den Schultern und sind eindeutig der Frau zugeordnet.

Der Mann trägt *chiton* und Mantel, sein Haar ist in sichelförmigen Locken in die Stirn frisiert. Die Frau in *chiton* und Mantel hat in der Mitte gescheiteltes Haar. Ob die Haarkappe nicht ausgearbeitet, sondern nur aufgemalt war⁸⁶⁷, oder ob sie eine Kopfbedeckung trug, lässt sich nicht sicher entscheiden. Die jüngere Frau hat onduliertes, gescheiteltes Haar, das nach hinten frisiert ist. Der jüngere Mann davor hat eine dichte Frisur aus Buckellöckchen.

Die beiden kleinen Jungen rechts vor der Mutter tragen ihr Haar in Strähnen in die Stirn frisiert, das Mädchen links vor dem Vater scheint eine Zopfkrantzfrisur zu tragen.

Kommentar:

Die Familienmitglieder sind durch die unterschiedliche Größe der Büsten und die Frisuren voneinander unterschieden. Das Elternpaar ist eindeutig am größten dargestellt, die beiden Nachkommen in der Bildachse zwischen den Eltern sind nur etwas kleiner wiedergegeben. Die drei Kinder am vorderen Bildrand sind in einer eignen Bildebene dargestellt und deutlich kleiner. Die Eltern tragen aber auch Frisuren, die sich deutlich von denen der älteren Nachkommen absetzen. Die innerfamiliäre Hierarchie ist also trotz des dicht gefüllten Bildfeldes klar aufgezeigt.

Datierung:

trajanisch

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 64, Nr. 63, Taf. 31.

8.3.6 Rechteckiges Bildfeld mit drei nebeneinander aufgereihten Personen

⁸⁶⁷ M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 64.

Katalognummer 8.3.6.a

Grabstele der Barbina Maxima

FO: Oderzo, früher in der Villa Morelli

AO: Verona, Museo Civico del Teatro Romano, Inv. 82

Maße: H insgesamt mit Basis: 118 cm ; Stele: H 73 cm; B 60 cm; T 29 cm

Inschrift:

Barbina M(ani) f(ilia) Maxima/ v(iva) f(ecit) sibi et/ C(aio) Barbina L(uci) f(ilio) Nigro/ et
C(aio) Barbina C(ai) f(ilio) Tertio.

Beschreibung:

Die niedrige Ädikulastele zeigt in der halbrunden Nische drei frontal ausgerichtete, dicht nebeneinander aufgereihte Halbfiguren, eine Frau in der Mitte, rechts ein älterer Mann, links ein jüngerer Mann.

Alle drei Personen haben ihren rechten Arm vor die Brust erhoben und greifen in ihr Gewand. Die Frau trägt *tunica* und *palla*, die Männer *tunica* und *toga*.

Die Inschrift ist auf der zugehörigen Basis angebracht.

Kommentar:

Die Frau ist als Stifterin genannt, die zu Lebzeiten für ihren Mann und Sohn das Grabdenkmal errichten ließ.

Datierung:

2. Viertel 1. Jahrhundert n.Chr.

Literatur:

H. Pflug, Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie (Mainz 1989); 205, Kat. 119, Taf. 22, 3.4; CIL V1985.

Katalognummer 8.3.6.b

Grabstele mit Familie

FO: Altino

AO: Altino, Museo Archeologico Inv. AL 171

Maße: H 78 cm, B 65 cm; T 30 cm

Beschreibung:

Die Arkadenstele zeigt im halbrunden Bildfeld drei Halbfiguren, die frontal ausgerichtet und dicht nebeneinander aufgestellt sind. Links ist eine Frau gezeigt, in der Mitte ein Mädchen, rechts ein Mann. Alle drei Personen greifen mit ihrer rechten Hand in ihr Gewand, der Mann trägt *toga*, die Frauen *palla* über einer *tunica*. Die Frauen haben langes, gelocktes Haar, der Mann kurzes Haar, das in Strähnen auf der Stirn aufliegt.

Kommentar:

Mutter und Tochter sind nur durch die Körpergröße unterschieden. Die Tracht oder Frisur würden nicht zur näheren Bestimmung ausreichen.

Datierung:

1. Viertel 1. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

H. Pflug, Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie (Mainz 1989); 225-226, Kat. 176, Taf. 26,4.

Katalognummer 8.3.6.c

Grabstele mit Familie

FO: Idro (Lago d'Idro)

AO: Idro, altes Pfarrhaus

Maße unbekannt

Inschrift:

[V]osius Pontis f(ilius)/ [---d]assus et Cussae/ [---]gassumi f(iliae) uxori et / [---c]luidiae Vosis f(iliae) Edrani.

Beschreibung:

Die ungegliederte Bogenstele ist zerbrochen und stark bestoßen. Im oberen Teil ist in einer flachen Porträtnische eine Reihe von drei frontal ausgerichteten Büsten dargestellt.

Die linke Büste ist völlig zerstört, rechts ist eine Frau mit einem *torques* um den Hals dargestellt, in der Mitte eine kleinere Büste mit weiblicher, einheimischer Frisur.

Kommentar:

Offensichtlich ist das in der Inschrift genannte Ehepaar mit der Tochter dargestellt. Demnach wäre die völlig zerstörte Büste links als Mann zu ergänzen.

Datierung:

1. Hälfte 1. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

H. Pflug, Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie (Mainz 1989); 264-265, Kat. 271; CIL V 4891.

Katalognummer 8.3.6.d

Stele mit Familie

FO: Greinsfurth, OG Mauer bei Amstetten, BH Amstetten, NÖ; 1907 aus der Ybbs

AO: Museum für Urgeschichte des Landes Niederösterreich in Asparn a.d. Zaya; Inv. 17.662

Maße: H 151,5 cm; : B 83 cm; T 18 cm

kristalliner, graugesprenkelter Marmor

Beschreibung:

Die Stele zeigt im oberen Drittel ein als Doppelarkade gestaltetes eingetieftes Bildfeld. Darunter ist ein unbeschriftetes, eingetieftes Inschriftfeld erhalten. Das Bildfeld zeigt drei frontal ausgerichtete, nebeneinander aufgereihte Halbfiguren einer Frau links, eines Mannes rechts und eines Mädchens in der Mitte. Die Frau hat in der

Mitte gescheiteltes, gewelltes Haar, trägt einen Mantel über dem Untergewand und hält in der erhobenen Rechten wohl einen Apfel. Das Mädchen ist wie die Mutter gekleidet, der Gegenstand in ihrer rechten Hand ist nicht erkennbar. Der Mann mit Vollbart trägt ein *sagum* mit Fibel, in seiner Linken hält er entweder ein Schwert oder eine Buchrolle.

Kommentar:

Dieser Stelentypus mit Doppelarkade ist singulär in Lauriacum.

Datierung:

Mitte bis 2. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

L. Eckhart, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Lauriacum. CSIR Österreich III,2 (Wien 1976) 41-42, Nr. 42, Taf. 12.

Katalognummer 8.3.6.e

Stele des Flavius Surio

FO: OG Oed-Oehling, BH Amstetten, NÖ

AO: seit Mai 1962 im Stadtamt der Stadtgemeinde Amstetten, Hauptplatz Nr. 29

Maße: H 88 cm; B 56 cm; T 22 cm

kristalliner, weißgrau gesprenkelter Marmor

Inschrift:

Fl(avio) Surio an(norum).... Val(eria) Ing/[enu]a co<n>iux/ [viva] f(ecit) sib[i et...]

Beschreibung:

Das Fragment einer Stele zeigt in der unteren Hälfte den Rest des Inschriftfeldes, darüber einen Fries mit Delfinen. Oberhalb des Frieses ist ein Teil des Bildfeldes zu erkennen. Dargestellt sind drei frontal ausgerichtete, nebeneinander aufgereihete Brustbilder einer Frau links, eines Mannes rechts und eines Mädchens in der Mitte.

Die Frau trägt ein Untergewand und einen verzierten Mantel, um den Hals einen *Iunula* - Anhänger. Der Kopf ist verloren. Das Mädchen trägt die gleiche Tracht, die Haare sind in Stirnfransen frisiert. Der Mann trägt ein *sagum* mit Fibel auf seiner rechten Schulter.

Kommentar:

Die Frau und Tochter des Soldaten sind als Einheimische gekennzeichnet, wofür auch der Name der Frau spricht. Die Inschrift weist sie zudem als *coniux*, als Ehefrau aus.

Datierung:

frühes 2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

L. Eckhart, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Lauriacum. CSIR Österreich III,2 (Wien 1976) 40, Nr.39, Taf. 12.

Katalognummer 8.3.6.f**Stele mit Familie**

FO: Enns, 1961 im Haus Kaltenbrunnnergasse 6

AO: Museum Enns, Inv. R X 143 a+b

Maße: H 33,5 cm; B 91 cm; T 18 cm

Konglomerat**Beschreibung:**

Das langrechteckige, gerahmte Bildfeld zeigt drei frontal ausgerichtete, nebeneinander aufgereihete Büsten eines Mannes rechts, einer Frau links und einer jungen Frau in der Mitte.

Die Frau trägt eine „norische Haube“, die auch die Ohren bedeckt, auch die Tochter in der Mitte trägt diese Kopfbedeckung. Der Mann hat kurzes Haar und einen Vollbart.

Kommentar:

Die Familie ist durch die Tracht der Frauen als einheimisch gekennzeichnet. Ob der Mann Militärangehöriger ist, lässt sich aufgrund des erhaltenen Bildausschnittes nicht entscheiden.

Datierung:

2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

L. Eckhart, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Lauriacum. CSIR Österreich III,2 (Wien 1976) 43-44, Nr. 45, Taf. 13.

Katalognummer 8.3.6.g**Deckel einer Aschekiste mit Familie**

FO: unbekannt, 1955 eingemauert in der Nordwand der Michaelskirche in Salzburg entdeckt

AO: in der Nordwand der Michaelskirche in Salzburg

Maße: H 53 cm; B 76 cm

Untersberger Marmor

Beschreibung:

In einer Rundbogennische sind drei frontal ausgerichtete, nebeneinander aufgestellte Brustbilder einer Frau links, eines Mannes rechts und eines jungen Mannes in der Mitte dargestellt.

Mann und der Sohn in der Mitte sind so stark bestoßen, dass nur Umrisse erkennbar sind. Die Frau trägt über einem Untergewand einen auf der Brust geknoteten Mantel.

Kommentar:

Die geringere Körpergröße des Sohnes in der Mitte weist ihn trotz des schlechten Erhaltungszustandes nicht nur als Nachkomme, sondern auch als noch nicht erwachsen aus.

Datierung:

2./3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

N. Heger, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Iuvavum, CSIR Österreich III,1 (Wien 1975) 41, Nr. 73, Taf. 34.

Katalognummer 8.3.6.h

Grabstein mit Familie

FO: Purbach am Neusiedlersee, BH Eisenstadt, gefunden vor 1898

AO: Eisenstadt, Landesmuseum, Inv. SW 5258.

Maße: H 138 cm, B 84 cm, T 17 cm

weißer Sandstein

Inschrift:

D(is) M(anibus)/ mimoria eterne/Aurilia Ciriscenti/na oui vixcet annus /XXV Aurilius Secum/ dinus sipurclu/ posuuit cari cu/gi soi hic tyte/que domus iter/na ert.

Beschreibung:

Die Grabstele ist in ein oberes Drittel mit rechteckiger Figurennische und ein größeres unteres Feld mit Inschriftfeld unterteilt. Die Inschrift in barbarischem Latein ersetzt eine ältere, nicht mehr lesbare Inschrift.

Die rechteckige Nische zeigt Halbfiguren einer Frau links, eines Mannes rechts und eines Kindes in der Mitte zwischen ihnen. Der Mann überschneidet mit seiner rechten Schulter die Schulter des Kindes, das wiederum mit seiner rechten Schulter die Schulter der Frau überschneidet.

Die Frau ist mit *tunica* und Umhang bekleidet, ihr Haar trägt sie als Scheitelzopffrisur mit breiter Nackentolle. In der rechten Hand hält sie einen nicht erkennbaren Gegenstand vor der Brust, die Linke liegt auf der linken Schulter des Kindes. Das Kind, wohl ein Junge, hält eine Taube in den Händen. Der Mann ist mit einem Umhang bekleidet, er hält einen *rotulus* in den Händen.

Kommentar:

Die Darstellung folgt den von den Freigelassenendenkmälern in Rom bekannten Darstellungstraditionen. Der Mann wird durch die Buchrolle als gebildet und eventuell Amtsträger gekennzeichnet, der Junge hält ein Haustier und die Frau wird deutlich als Mutter gekennzeichnet, da sie ihr Kind an der Schulter hält.

Datierung:

3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M.-L. Krüger, Die Reliefs des Stadtgebietes von Caruntum. I. Teil: Die figürlichen Reliefs. CSIR Österreich I,3 (Wien 1970) 44, Nr. 280, Taf. 51.

Katalognummer 8.3.6.i**Grabstein mit Familie**

FO: Regensburg westlich der Via Augustana im Norden, Großes Gräberfeld

AO: Regensburg, Museum Inv. 13

Maße: H 63 cm; B 48 cm; T 22 cm

Kalkstein mit Muscheleinschlüssen**Beschreibung:**

Die Grabstele, deren obere Ecken abgeschrägt sind, zeigt im oberen Drittel eine eingetiefte, von einer einfachen Rahmenleiste umgebene Porträtnische, darunter ist das Inschriftfeld angebracht, das jedoch leer ist.

Die Nische zeigt drei frontal ausgerichtete, dicht nebeneinander aufgereihete Brustbüsten von einer Frau links, einem Mann rechts und einem kleinen Kind in der Mitte.

Der Mann trägt Vollbart und einen Mantel, der von einer Fibel auf seiner rechten Schulter gehalten wird. Die Frau hat lockiges, nach hinten frisiertes Haar und trägt ebenfalls einen Mantel. Auch das Kind scheint ein Übergewand zu tragen.

Kommentar:

In Regensburg scheint eine Werkstatt gearbeitet zu haben, die neben diesem Grabstein zahlreiche andere Stücke angefertigt hat. Die Ähnlichkeit der Figuren und Gesichter weisen auf eine Massenproduktion⁸⁶⁸.

Datierung:

spätantoninisch-severisch

⁸⁶⁸ CSIR Deutschland I,1 88, Nr. 362.

Literatur:

F. Wagner, Raetia (Bayern südlich des Limes) und Noricum (Chiemseegebiet) CSIR Deutschland I 1 (Bonn 1973) 88, Nr. 362, Taf. 94

Katalognummer 8.3.6.j**Familiengrabstele**

FO: Bucium (Kreis Hunedoara; Rumänien) im römischen *castrum*

AO: Cluj, Muzeul de Istoria Transilvaniei, Rumänien

Maße: H 176 cm; B 96 cm; T 20 cm

Kalkstein

Inschrift:

D(is) M(anibus)/ Iulio Secundo/ expl(oratori) stip(endii)s XXXII/ domo Agrip(pina)/ vix[i]t an(nis) LV/... f(aciendum) c(uravit).

Beschreibung:

Die Stele mit Giebel, der von zwei Pfauen gerahmt wird, ist in zwei Felder unterteilt. Das untere, säulengerahmte Feld trägt die Inschrift. Das obere rechteckige Feld zeigt einen Mann, eine Frau und ein Kind.

Kommentar:

Die Pfauen sind aus der griechisch-römischen Bildsprache bekannte Symbole für die Unendlichkeit und Unsterblichkeit.

Datierung:

2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 136:
Kat.Nr. D 61, o. Abb.

Katalognummer 8.3.6.k

Grabstele mit Familie

FO: unbekannt

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 2231

Maße: H 39,5 cm; B 45,5 cm T 9,5 cm

grobkörniger weißer Marmor

Inschrift:

Δαναη Πυρρω και Αρτεμιδωρα μνειας ν χα ν ριν

Beschreibung:

Die querrechteckige Stele zeigt in einer Reihe drei frontal ausgerichtete, nebeneinander aufgereihte Büsten. Eine Rahmenleiste umgibt das Bildfeld, am unteren Rand ist die Inschrift angebracht.

Links ist die Büste einer Frau, rechts die eines Mannes dargestellt. Beide tragen *chiton* und *himation*. Die Frau trägt das Haar in der Mitte gescheitelt.

In der Mitte ist ein Junge in *chiton* dargestellt. Das Haar lässt die Ohren frei.

Kommentar:

Der Junge ist durch die rundliche Kopfform als Kind gekennzeichnet.

Datierung:

Zeit des Severus Alexander

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 111-112, Nr. 151, Taf. 64.

Katalognummer 8.3.6.l

Grabstele mit Familie

FO: Thessaloniki

AO: Paris, Louvre Inv. MA 1328

Maße: H 57 cm; B 75 cm; T15,5 cm

Marmor

Inschrift:

Ἀπολλωνιος Ευπορου τη γυναικι και [Μ]υστα Μαντουι τη μητρι μνημης χαριν

Beschreibung:

Die querrechteckige Stele wird von einer einfachen Rahmenleiste umgeben, auf dem unteren breiten Rand ist die Inschrift angebracht.

Das Bildfeld zeigt drei nebeneinander angeordnete, frontal ausgerichtete Brustbüsten.

Der Mann mit Vollbart links trägt *chiton* und *himation*. Die Frauen in der Mitte und rechts tragen die gleichen Gewänder, wobei die Frau in der Mitte das Übergewand über das in der Mitte gescheitelte Haar gezogen hat. Die Frau rechts hat das Haar zu einem Haarnest frisiert.

Kommentar:

Die Frau mit dem bedeckten Haupt in der Bildmitte ist als Ehefrau und Mutter zu deuten, die Frau rechts wohl als Tochter.

Datierung:

2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 90, Nr. 107, Taf. 45.

Katalognummer 8.3.6.m

Grabstele mit Familie

FO: Langadas, Nomos Thessaloniki

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 1524

Maße: H 93 cm; B 80 cm; T 12,5 cm

grobkörniger grauweißer Marmor

Inschrift:

Ὀνησιμος Αιιλιου Μηνογενους οικονομος Νεικη τη γυναικι εαυτου και εαυτω ζων και
Ὀνησιμητη θυγατρι ζωση το ηρωον μνειας χαριν και Ευφροσυνη τη μητρι ζωση

Beschreibung:

Die rechteckige Grabstele zeigt ein in zwei übereinander liegende Felder unterteiltes Bildfeld, darunter ist die Inschrift angebracht.

Das Bildfeld zeigt in der oberen Hälfte drei frontal ausgerichtete, nebeneinander aufgereihte Büsten eines Mannes und zweier Frauen.

Der Mann am linken Bildrand trägt einen *chiton* mit Mantel, er hat volles, leicht lockiges Haar und einen Vollbart. Am rechten Bildrand ist eine Frau in *chiton* und Mantel dargestellt, ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und nach hinten frisiert. In der Mitte ist wohl die Tochter wiedergegeben; sie ist etwas kleiner als die Frau am rechten Bildrand. Sie trägt ebenfalls *chiton* und Mantel, der jedoch vor der Brust etwas auffälliger drapiert ist. Ihr lockiges Haar ist gescheitelt und nach hinten frisiert.

Das untere Bildfeld zeigt eine Totenmahlszene.

Kommentar:

Die Inschrift nennt alle Personen, die auf dem Bildfeld dargestellt sind. Es lässt sich hier also sicher sagen, dass alle Familienmitglieder dargestellt sind.

Datierung:

Um 180 n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 73-74, Nr. 78, Taf. 37.

Katalognummer 8.3.6.n

Grabstele mit Familie

FO: Thessaloniki

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. P 60

Maße: H 41,5 cm; B 66 cm; T 7cm

grobkörniger weißer Marmor

Inschrift:

Ἀυρηλιος Διονυσις ο κε Στυνδηρας και Αυρηλια Μαντα η συμβιος τω ειδιω τεκνω
μνειας χαριν

Beschreibung:

Die querrechteckige Stele zeigt drei nebeneinander angeordnete, frontal ausgerichtete Büsten in einem eingetieften Bildfeld. Die Inschrift ist auf der unteren Rahmenleiste angebracht.

Der Mann am linken Bildrand und die Frau rechts erscheinen als Brustbüsten mit geradem unterem Abschluss, das Mädchen in der Mitte als Brustbüste mit rundem Abschluss auf einem Sockel. Rechts und links von dem Mädchenkopf erscheinen je eine erhobene geöffnete Hand auf dem Reliefhintergrund.

Der Mann mit kurzem Haar trägt *chiton* und Mantel. Die Frau trägt *chiton* und *himation*. Ihr Haar ist zu einem Scheitelzopf frisiert. Das Mädchen mit Scheitelzopffrisur trägt einen *chiton*.

Kommentar:

Das apotropäische Zeichen der erhobenen Hände fasst das Mädchen ein, das anders als die Eltern wie eine Skulptur als Büste auf einem Sockel erscheint. Sie scheint zuerst verstorben zu sein.

Datierung:

Mitte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 81, Nr. 90, Taf. 40.

Katalognummer 8.3.6.o**Grabstele mit Familie****FO: Thessaloniki****AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 7343****Maße: H 53 cm; B 52 cm; T 8 cm****grobkörniger weißer Marmor****Inscription:**

ΜΑΝΤΟΥΣ ΓΕΛΑΣΙΩ ΤΩ ΓΛΥΚΥΤΑΤΩ ΑΝΔΡΕΙ ΚΑΙ ΣΕΜΟΥΛΕΙ ΤΗ ΜΗΤΡΙ ΜΝΕΙΑΣ ΧΑΡΙΝ

Beschreibung:

Die rechteckige Stele zeigt drei frontal ausgerichtete, nebeneinander angeordnete Brustbüsten in einem von einer Rahmenleiste umgebenen eingetieften Bildfeld. Auf dem breiteren unteren Rand ist die Inschrift angebracht. Die linke obere Ecke der Stele ist abgebrochen.

Am rechten Bildrand erscheint eine Frau mit in der Mitte gescheiteltem Haar, das zu einem Scheitelnest frisiert ist. Sie trägt *chiton* und *himation*.

In der Mitte und links erscheinen zwei Büsten, denen die Köpfe fehlen, die Manteldrapierung lässt aber darauf schließen, dass es sich um einen Mann in der Mitte und eine Frau links handelt.

Kommentar:

Auch die Inschrift lässt darauf schließen, dass ein Mann dargestellt gewesen sein muss.

Datierung:

Mitte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 82-83, Nr. 93, Taf. 41.

8.3.7. Drei Personen im rechteckigen Bildfeld, in zwei Reihen hintereinander aufgereiht

Katalognummer 8.3.7.a

Grabstele mit Familie

FO: Casalserugo, Campanile

AO: Padua, Museo Civico Inv. 821

Maße: H 120 cm, B 94 cm; T 38 cm

Inschrift:

[---]oniu[s] T(itus) f(ilius)/ [---]

Beschreibung:

Das Fragment einer Stele zeigt eine Nische unter einem Giebel, in dem zwei Vögel an einem Wassergefäß dargestellt sind. Rechts ist eine breite Stütze mit aus einem Kantharos herauswachsenden Weinreben zu sehen.

Unter der rechteckigen Bildfeld ist ein Fries angebracht.

Das rechteckige Bildfeld zeigt zwei frontal ausgerichtete, dicht nebeneinander aufgestellt Halbfiguren, links eine Frau, rechts ein Mann. In der Mitte hinter ihnen erscheint die kleine Büste eines Jungen.

Mann und Frau haben beide den linken Arm auf der ‚Brüstung‘ vor sich liegen, der rechte Arm ist vor der Brust erhoben.

Die Frau hat gewelltes Haar und trägt Ohrringe. Das Objekt, das sie in der rechten Hand hält, ist nicht erkennbar. Der Mann in *tunica* und Mantel hält wohl eine Zange und ein Schreibtäfelchen in den Händen.

Kommentar:

Der Mann ist wohl mit seinen Berufsattributen dargestellt, auch wenn das Gewerk nicht zu bestimmen ist. Die Frau wird wahrscheinlich ein Objekt in Händen gehalten haben, das auf ihre Rolle als Ehefrau und Mutter verweist.

Datierung:

2. Drittel 1. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

H. Pflug, Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie (Mainz 1989); 235-236, Kat. 199, Taf. 30,1.2.

Katalognummer 8.3.7.b

Stele des Capitonius Ursus

FO: Enns, Gräberfeld „Ziegelfeld“

AO: Museum Enns, Inv. R X 127

Maße: H 92 cm; B 81 cm; T 23 cm

Konglomerat

Inschrift:

Capitonio Urso/ o(bito) an(norum) XII Aur(elius) Capitoni/us candidatus [leg(ionis) II]
Ital(icae)/ [...]

Beschreibung:

Die Rechteckstele ohne Giebel zeigt in der unteren Hälfte ein von Pfeilern gerahmtes Bildfeld. Ein Tierfries trennt die Inschrift vom darüber liegenden rechteckigen Bildfeld, das von Säulen gerahmt wird. Das Bildfeld zeigt drei frontal ausgerichtete, in zwei hintereinander liegenden Reihen angeordnete Halbfiguren einer Frau links, eines Mannes rechts und eines Jungen in der Mitte vor dem Paar. Die Köpfe des Ehepaares fehlen.

Die Frau trägt ein gegürtetes Untergewand, darüber einen Umhang. In ihrer rechten Hand hält sie einen Apfel, die linke Hand liegt auf der Schulter des Sohnes.

Der Mann trägt ein *sagum* mit Fransensaum. Seine linke Hand hält ein Schwert. Der Sohn trägt ebenfalls ein *sagum* mit Fibel auf der rechten Schulter. Seine rechte Hand ist im Redegestus erhoben, die Linke fasst eine Buchrolle.

Kommentar:

Der Sohn ist zwar durch den Gestus des Umarmens eher der Mutter zugeordnet, aber die Tracht gleicht der des Vaters. Der Sohn wird eine ähnliche Karriere wie dieser einschlagen, wie dies auch die Inschrift belegt, die ihn *candidatus legionis II Italicae* nennt.

Datierung:

frühes 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

L. Eckhart, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Lauriacum. CSIR Österreich III,2 (Wien 1976) 40-41, Nr.40, Taf. 12.

Katalognummer 8.3.7.c

Stele mit Familie

FO: Enns, im ehemaligen Dechantshof, Mauthausener Straße 11, über der Tür eingemauert

AO: Museum Enns, Inv. R X 3 a-d

Maße: H 47 cm; B 73 cm; T 15 cm

weißer Marmor

Beschreibung:

Die rechteckige eingetiefte Bildnische zeigt drei nebeneinander aufgereihte, frontal ausgerichtete Halbfiguren eines Mannes rechts, einer Frau links und eines kleinen Jungen in der vorderen Reihe in der Mitte.

Die Frau trägt über einem Untergewand mit langen Ärmeln einen über der Brust übereinander geschlagenen Mantel. Sie scheint eine Haube über den Haaren zu tragen. Ihre rechte Hand liegt auf der rechten Schulter des Kindes auf. Der Mann mit

Vollbart trägt über einem langärmeligen Untergewand wohl ein *sagum*, in der linken Hand hält er ein Schwert, seine rechte Hand ist im Redegestus erhoben.

Das Kind, ein Junge mit kurzem Haar, hat den rechten Arm vor die Brust erhoben, das Objekt in seiner Hand ist nicht mehr zu erkennen.

Kommentar:

Dargestellt ist die Familie eines Militärangehörigen wohl aus dem Lager von Lauriacum. Die Frau ist als Einheimische durch die Tracht gekennzeichnet. Militärangehörigen waren eheähnliche Verbindungen mit einheimischen Frauen möglich, auch wenn diese Verbindungen und die daraus hervorgegangenen Kinder nicht einem *matrimonium iustum* gleichgestellt waren.

Datierung:

Mitte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

L. Eckhart, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Lauriacum. CSIR Österreich III,2 (Wien 1976) 43, Nr. 44, Taf. 13.

Katalognummer 8.3.7.d

Nischenporträt aus einem Grabbau mit Familie

FO: unbekannt, vor 1821

AO: Zweikirchen, Gemeinde Liebenfels, BH St. Veit/Glan, an der Westwand der größeren Kirche eingemauert

Maße: H 56 cm, B 61 cm

weißer, grobkörniger, einheimischer Marmor

Beschreibung:

Das rechteckige Bildfeld zeigt die gestauchten Halbfiguren dreier Personen, einer Frau links, eines Mannes rechts und eines Jungen in der Mitte vor dem Paar.

Alle drei Halbfiguren sind frontal ausgerichtet, wobei die Eltern die Köpfe leicht zur Mitte wenden

Die Frau trägt als einheimische Tracht eine norische Haube sowie ein Untergewand und einen Umhang. Geschmückt ist sie mit Flügelfibeln auf der Brust und den

Schultern. Ihre rechte Hand, heute verloren, hielt vor der Brust ein rundes Objekt, eventuell einen Granatapfel. Ihre linke Hand liegt anscheinend auf der linken Schulter des Mannes.

Der Mann trägt *tunica* und *toga*, in seiner Linken hält er einen *rotulus*, die Rechte ist im Rede- und Schwurgestus erhoben.

Das Kind, ein Junge, trägt *tunica*, in der linken Hand ebenfalls einen *rotulus*, die Rechte ist im Schwur- und Redegestus erhoben.

Kommentar:

Vater und Sohn sind im Gegensatz zur Mutter als römische Bürger gekennzeichnet.

Datierung:

Frühes 2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

G. Piccottini, Die Rundmedaillons und Nischenporträts des Stadtgebietes von Virunum. CSIR Österreich II,2 (Wien 1972) 38, Nr.150, Taf. 29.

Katalognummer 8.3.7.e

Nischenporträt aus einem Grabbau mit Familie

FO: unbekannt, vermutlich Zollfeld-Virunum

AO: St. Georgen a.L., Gemeinde St. Georgen a.L., BH St. Veit/Glan, in der südlichen Arkade des Stiftshofes eingemauert

Maße: H 67 cm, B 77 cm, T 15 cm

gelber, grobkörniger, einheimischer Marmor

Beschreibung:

Die rechteckige Bildnische wird rechts und links von auf einfachen Basen ruhenden, gedrehten Säulchen mit Blattkapitellen eingefasst, auf denen ein mit stilisierten Weinranken geschmückter Architrav aufliegt. Die Sockelleiste ist unreliefiert.

Die Nische zeigt drei Halbfiguren einer Frau links, eines Mannes rechts und eines Kindes vor dem Paar in der Mitte. Alle drei Halbfiguren sind frontal ausgerichtet.

Die Frau trägt einheimische Tracht mit norischer Haube sowie Umhang und Hals- und Brustschmuck. Ihre linke Hand liegt auf der linken Schulter des Kindes, in der Rechten hält sie wohl einen Granatapfel. Der unbärtige Mann trägt *tunica* und *toga*, in der linken Hand einen *rotulus*.

Das Kind ist stark bestoßen, so dass weder Frisur noch Kleidung klar erkennbar sind. Vielleicht handelt es sich um einen Jungen, da die Haare sehr kurz zu sein scheinen.

Kommentar:

Der Mann ist römischer Bürger, die Frau trägt einheimische Tracht.

Datierung:

1. Hälfte 2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

G. Piccottini, Die Rundmedaillons und Nischenporträts des Stadtgebietes von Virunum. CSIR Österreich II,2 (Wien 1972) 39, Nr. 152, Taf. 30.

Katalognummer 8.3.7.f

Grabstein des P. Titius Finitus mit Familie

FO: Wien I; Stephansplatz, im Mittelalter gefunden, seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts verschollen, 1888 wiedergefunden

AO: Wien, KHM, Antikensammlung, Inv. III779.

Maße: H 165 cm, B 84 cm, T 21 cm

Marmor

Inschrift:

P(ublius) Titius/ Finitus/ v(ivus)/ f(ecit) sib(i) et I/ucundae civis/ fil(iae) con(iugi)/ an(norum) XL

Beschreibung:

Die durch einen Tierfries zweigeteilte Grabstele zeigt im oberen Drittel eine doppelbogige Nische. Unterhalb des Tierfrieses befindet sich das in mehrere Teile zerbrochene Inschriftfeld.

In der Nische ist links die Halbfigur einer Frau, rechts die Halbfigur eines Mannes und vor dem Paar in der Mitte die Halbfigur eines Mädchens dargestellt. Die Tochter ist etwas mehr vor die Mutter gerückt. Alle drei Halbfiguren sind frontal ausgerichtet.

Der Mann ist bärtig, er trägt *tunica* und *toga*. Seine Rechte ist im Schwur- und Redegestus erhoben, in seiner Linken hält er einen *rotulus*. Die Frau ist mit norischer Haube, Umhang und *lunula*-Anhängern einheimisch gekleidet. Mit ihrer Rechten greift sie ihr Gewand, ihre Linke liegt auf der linken Schulter der Tochter.

Die Tochter hält in der linken Hand eine Taube, die rechte Hand ist vor die Brust erhoben.

Kommentar:

Wie bereits oftmals beobachtet, folgt der Mann römischen Bekleidungssitten, die Frau ist der norischen Tracht verhaftet. Sie scheint kein Bürgerrecht zu haben, womit eine vollgültige Ehe nach römischem Recht nicht möglich war.

Datierung:

2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

A. Neumann, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Vindobona. CSIR Österreich I,1 (Wien 1967) 27, Nr. 33, Taf. 33; CIL III 4583 = 11307; M. Mosser, Die Bevölkerung von Vindobona im Spiegel ihrer Denkmäler, in: P.. Noelke - F. Naumann-Steckner – B. Schneider (Hrsg.), Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen. Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens Köln 2. bis 6. Mai 2001 (Mainz 2003) 363-375, bes. 372, Abb. 10.

Katalognummer 8.3.7.g

Grabstein des Aurelius Victorianus

FO: Regensburg, Güterbahnhof (1902), Großes Gräberfeld

AO: Regensburg, Museum Inv. 6

Maße: H 80 cm; B 59 cm; T 17 cm

Kalkstein mit Muscheleinschlüssen

Inschrift:

D M/ DN OI M/ ET PERETVE SECVRITAT/ II AVREL VALERIANVS/ ET MARIA
PARENTIS [sic] AVR/ VICTORIANO FILIO DVL/<C>ISSIM QVI VIXIT AM/<N>OS
[sic] VII DIES VIII PARE/ <ME>MORIA POSVERVN [sic]

Beschreibung:

Die Grabstele mit Giebelbekrönung zeigt eine eingetieft Porträtnische mit einfacher Rahmenleiste. Auf dem unteren breiten Rand erscheint die Inschrift.

Das Bildfeld zeigt zwei frontal ausgerichtete Brustbüsten, ein Mann rechts, dicht daneben eine Frau links. In der vorderen Reihe ist vor der Frau die Halbfigur eines Kindes dargestellt.

Alle drei Personen tragen einheimische Tracht, die Haare der Frau sind im Stil der Julia Domna frisiert.

Kommentar:

Die Frisur der Frau orientiert sich am Kaiserhaus, die Tracht ist aber einheimisch. Das Kind ist eindeutig der Mutter zugeordnet.

Datierung:

severisch

Literatur:

F. Wagner, Raetia (Bayern südlich des Limes) und Noricum (Chiemseegebiet) CSIR Deutschland I 1 (Bonn 1973) 87, Nr. 360, Taf. 94; CIL III 15210.

Katalognummer 8.3.7.h

Grabstele mit Familie

FO: unbekannt

AO: Paris, Louvre Inv. MA 211

Maße: H 34 cm; B 46 cm T 5 cm

Marmor

Inschrift:

Μωμ<ω> <εε μισι νν Αλεξ----ου

τω

ανδρι

κ<α>ι τω υ<ι>ω

Beschreibung:

Die querrechteckige Stele zeigt in einer Reihe drei frontal ausgerichtete, nebeneinander aufgereihte Brustbüsten. Eine Rahmenleiste umgibt das Bildfeld, die Inschrift ist im Bildfeld über den Köpfen und unter der Büste in der Mitte angebracht. Links ist ein Mann, rechts eine Frau dargestellt, in der Mitte eine nach oben verschobene Büste eines Jungen. Unter dieser Büste ist ein rundes Objekt zu sehen. Der Mann mit Vollbart trägt *chiton* und *himation*. Die Frau trägt *chiton* und einen Mantel, der über den Kopf gezogen ist. Das Haar in der Mitte gescheitelt. Der Junge trägt *chiton* und Mantel. Das Haar lässt die Ohren frei.

Kommentar:

Das runde Objekt unter der Büste des Jungen könnte vielleicht als *bulla* gedeutet werden. Damit hätte zumindest der Sohn das römische Bürgerrecht.

Datierung:

3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 115, Nr. 158, Taf. 65.

Katalognummer 8.3.7.i

Grabstele mit Familie

FO: unbekannt

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 2415

Maße: H 69 cm; B 36 cm T 9 cm
grobkörniger weißlicher Marmor

Inschrift:

Δουλαιος Αυρ. Υλλω τω πατρι και Ζωσω τη μητρι μνημης χαριν

Beschreibung:

Die rechteckige Stele zeigt in zwei nicht voneinander getrennten übereinander liegenden Reihen drei frontal ausgerichtete, nebeneinander aufgereihte Brustbüsten. Eine Rahmenleiste umgibt das Bildfeld, am unteren Rand ist die Inschrift angebracht. Die obere, hintere Reihe zeigt links die Büste eines Mannes, rechts die einer Frau. Beide tragen *chiton* und *himation*, der Mann hat einen Vollbart. Die Frau trägt das Haar in der Mitte gescheitelt.

Die Büste der vorderen Reihe sind etwas kleiner dargestellt und zeigt einen Jungen in *chiton* und *himation*. Das Haar lässt die Ohren frei.

Kommentar:

Die Inschrift nennt alle drei Mitglieder der Familie.

Datierung:

1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 110-111, Nr. 149, Taf. 63.

Katalognummer 8.3.7.j

Grabstele mit Familie

FO: Giannitsa, Nomos Thessaloniki

AO: Konstantinopel, Arch. Mus. Inv. 721

Maße: H 106 cm; B 51,5 cm; T 14 cm

grobkörniger weißer Marmor

Inschrift:

Φαβρικιος Βετουληνος Λυκος εκ των ιδι[ων]-----

Beschreibung:

Die stark bestoßene Stele mit Giebelbekrönung zeigt ein rechteckiges Bildfeld, das von einem mit Flechtbändern geschmückten Rahmen umgeben wird. Unterhalb des Bildfeldes ist die Inschrift angebracht.

Das rechteckige Bildfeld zeigt drei frontal ausgerichtete Brustbüsten, die in zwei Reihen übereinander angeordnet sind.

In der oberen Reihe sind ein Mann links und eine Frau rechts dicht nebeneinander aufgereiht. Der Mann trägt *chiton* und Mantel, die Frau rechts trägt *chiton* und *himation*.

In der Mitte vor ihnen erscheint die kleine Büste eines Kindes, das nicht näher zu erkennen ist.

Kommentar:

Leider hilft auch die Inschrift bei der Benennung der Personen nicht weiter. Es wird aber eine ‚Kernfamilie‘ dargestellt sein.

Datierung:

Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt keine Datierung.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 90, Nr. 106, Taf. 45.

Katalognummer 8.3.7.k**Grabstele mit Familie**

FO: Thessaloniki

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 911

Maße: H 36 cm; B unten 43 cm, B oben 41 cm; T 10 cm

grobkörniger gelblicher Marmor

Beschreibung:

Das nahezu rechteckige Bildfeld ist durch schmale Linien gerahmt und zeigt drei frontal ausgerichtete Schulterbüsten.

Ein Mann links und eine Frau rechts sind in einer hinteren Bildebene angeordnet, in der Mitte vor ihnen erscheint die Büste eines Mädchens.

Der Mann ist bekleidet mit *chiton* und Mantel, sein Haar liegt in sichelförmigen Locken auf der Stirn auf. Er trägt einen Vollbart. Die Frau in *chiton* und Mantel trägt das Haar in der Mitte gescheitelt und zu zwei Zöpfen geflochten, die gegenläufig um den Kopf gelegt sind.

Das Mädchen ist wie die Frau frisiert.

Die Details der Kleidung, der Frisuren und Gesichter waren durch Bemalung angebracht, wovon sich kleine Reste erhalten haben.

Kommentar:

Das Mädchen gleicht der Mutter in der Haartracht, sie erscheint also wie eine kleine Erwachsene. Nur die geringere Größe sowie die etwas runderen Gesichtsformen weisen sie als Kind aus.

Datierung:

hadrianisch

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 67, Nr. 67, Taf. 33.

Katalognummer 8.3.7.I**Grabstele mit Familie**

FO: Sochos, Nomos Thessaloniki

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 11309

Maße: H 91 cm; B 55 cm; T 6-13 cm

Marmor

Beschreibung:

Die stark verwitterte rechteckige Stele zeigt drei frontal ausgerichtete Brustbüsten eines Mannes links, einer Frau rechts und in der Mitte vor ihnen eines kleinen Jungen. Die Rahmenleiste ist nur am unteren Rand zu erkennen.

Der Mann trägt *chiton* und Mantel. Die Frau trägt *chiton* und *himation*, das über den Kopf gezogen ist. Der Junge ist bekleidet mit einem *chiton* und Mantel.

Kommentar:

Der schlechte Erhaltungszustand lässt nicht sicher erkennen, ob nicht noch weitere Personen zur Familie gehörten.

Datierung:

Der schlechte Erhaltungszustand und das Fehlen einer Inschrift erlauben keine präzise Datierung. Evtl. 2.-3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 80, Nr. 88, Taf. 40.

Katalognummer 8.3.7.m**Grabstele des Caius Munatius**

FO: Parma, früher in der Kathedrale

AO: Parma, Museo Nazionale di Antichità

Maße: H 224 cm, B 62 cm; T 17 cm

Inschrift:

C(aius) Munatius/ P(ubli) f(ilius) sibi et / Lucilliae Sex(ti) f(iliae)/ Romulae, / C(aio) Munatio/ C(ai) f(ilio) Novello f(ilio)/ v(ivus) f(ecit)./ In f(ronte) p(edes) XXIV, in a(gro) p(edes) XII.

Beschreibung:

Die schmale, ungegliederte Rechteckstele zeigt im oberen Drittel ein eingetieftes Bildfeld, darunter ist die Inschrift angebracht. Das Bildfeld zeigt zwei nebeneinander

aufgereihete, frontal ausgerichtete Halbfiguren dicht nebeneinander, links einen Mann, rechts eine Frau. In der Mitte vor ihnen ist die Büste eines Jungen dargestellt.

Der Mann hat lockiges kurzes Haar, das die Ohren frei lässt. Er trägt *tunica* und *toga*, seine rechte Hand hat er vor der Brust erhoben und greift einen Zipfel der *toga*. Die Frau trägt *tunica* und *palla*, ihre rechte Hand greift in das Obergewand. Ihr Haar ähnelt der Schläfenlößchenfrisur der Antonia Minor⁸⁶⁹. Das Kind hat lockiges kurzes Haar.

Kommentar:

Die römisch gekleideten Eheleute haben zu Lebzeiten den Grabstein für die Familie aufstellen lassen.

Datierung:

1. Drittel 1. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

H. Pflug, Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie (Mainz 1989); 179-180, Kat. 59, Taf. 16, 2.5; CIL XI 1092.

8.3.8 Vier Personen im Bildfeld, in zwei Reihen voreinander angeordnet

Katalognummer 8.3.8.a

Stele mit Familie

FO: Ebenboden, OG Ternberg, BH Steyr-Land

AO: „Ennsmuseum“ Kastenreith, OG Weyer, BH Steyr-Land, Oberösterreich

Maße: H 78,5 cm; B 53 cm; T 22 cm

kompakter Kalktuff

Beschreibung:

Die Stele mit halbrunder Porträtische und giebelförmiger Bekrönung (Kapellenstelen) zeigt im eingetieften, gerahmten Bildfeld vier frontal ausgerichtete, in zwei Reihen hintereinander aufgereihete Halbfiguren von einem Mann rechts hinten, einer Frau links hinten und zwei Kindern in der vorderen Reihe.

⁸⁶⁹ Pflug 1989 a.O. (Anm. 344) 179.

Die Frau trägt eine „norische Haube“, ihren linken Arm hat sie um die Schulter des Mannes gelegt, die rechte Hand liegt auf der Schulter des Sohnes vor ihr. Der Mann mit Vollbart trägt ein *sagum* mit Fibel auf seiner rechten Schulter. Ob seine Hand auf der Schulter des Kindes vor ihm liegt, lässt sich nicht sicher bestimmen.

Das Kind rechts vor dem Vater ist wohl als Mädchen zu identifizieren. Es hat volleres Haar als das Kind links, das Gewand gleicht dem der Frau. In den Händen hält es eine Traube. Das Kind links, wohl ein Junge, könnte eine Buchrolle gehalten haben.

Kommentar:

Die einstige Qualität des Stücks ist durch den Erhaltungszustand kaum mehr erkennbar.

Die Zuordnung der Kinder zu den Eltern erfolgt streng gegliedert, die Kinder sind direkt unter den Eltern aufgestellt. Die enge Verbindung zu den Eltern belegen die auf die Schultern der Kinder aufgelegten Elternhände. Die Tochter ist dem Vater zugeordnet, der Sohn der Mutter.

Datierung:

3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

L. Eckhart, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Lauriacum. CSIR Österreich III,2 (Wien 1976) 37-38, Nr. 35, Taf. 11.

Katalognummer 8.3.8.b

Familiengrabstein

FO: Gherla (Kreis Cluj, Rumänien)

AO: Gherla, Museum, Rumänien

Maße: H 142 cm, B 86 cm, T 10 cm

Kalkstein

Beschreibung:

Erhalten hat sich von diesem Grabstein nur der Teil der Stele, der das Bildfeld zeigt. Die Köpfe der Eltern sind zur Hälfte verloren, die Gesichter der Kinder stark bestoßen. Die vier Büsten sind frontal ausgerichtet und in zwei Reihen voneinander angeordnet.

Die Frau in einer langen *tunica* und *palla* erscheint links, sie hält eine Blume in der Hand. Der Mann ist rechts dargestellt, er trägt *tunica* und Mantel, in der Linken hält er eine Buchrolle. Die beiden Kinder sind in einer Reihe vor den Eltern dargestellt.

Datierung:

2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 253-254:
Kat.Nr. G 131, o. Abb.

Katalognummer 8.3.8.c

Grabstele mit Familie

FO: unbekannt

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. P 107

Maße: H 60 cm; B 61 cm T 7 cm

Marmor

Inschrift:

Αυρ. Πυρουλας Αυρ. Δουλης Αυρ. Αλκιδαμα κε Αυρ. Μαντα τοις γονισι μνειας χαριν

Beschreibung:

Die querrechteckige Grabstele zeigt in zwei nicht voneinander getrennten Reihen vier frontal ausgerichtete Brustbüsten, die nebeneinander aufgereiht sind. Das Bildfeld wird von einer Rahmenleiste umgeben, die Inschrift ist auf dem unteren Rand angebracht.

In der oberen, hinteren Reihe ist links ein Mann dargestellt, rechts eine Frau. Der Mann trägt *chiton* und Mantel, sein kurzes Haar lässt Stirn und Ohren frei. Die Frau

trägt *chiton* und *himation*, das gewellte Haar ist in der Mitte gescheitelt und nach hinten frisiert. Es lässt die Ohren frei.

In der vorderen unteren Reihe sind zwei Büsten in einem kleineren Maßstab dargestellt. Links erscheint ein Mann, rechts eine Frau. Auch hier trägt der Mann *chiton* und Mantel, sowie kurzes Haar, dass die Stirn und Ohren frei lässt. Die Frau trägt *chiton* und *himation*, das gewellte Haar ist in der Mitte gescheitelt und nach hinten frisiert. Es lässt die Ohren frei.

Kommentar:

Offensichtlich erscheint hier ein Ehepaar mit seinen beinahe erwachsenen Nachkommen, die zwar wie Erwachsene dargestellt sind, aber in einem viel kleineren Maßstab erscheinen.

Datierung:

Mitte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 112-113, Nr. 153, Taf. 64.

Katalognummer 8.3.8.d

Stele mit Familie

FO: Enns-Kristein Nr. 40; etwa bei km 18,65 der Bundesstraße 1

AO: Museum Enns, Inv. R X 64a-c + R X 100

Maße: H 56 cm; B 74 cm; T 16 cm

Kalksandstein

Beschreibung:

Die rechteckige Porträt-nische ohne Inschriftfeld ist zerbrochen und nur im unteren Drittel erhalten. Die Darstellung ist jedoch rekonstruierbar.

Ursprünglich zeigte das fast quadratische Bildfeld vier frontal ausgerichtete, in zwei Reihen hintereinander aufgestellte Halbfiguren eines Mannes rechts hinten, einer Frau links hinten, sowie zweier Kinder in der vorderen Reihe.

Die Frau, deren Kleidung nicht zu erkennen ist, hielt wohl eine Frucht oder Blüte in ihrer rechten Hand, die über die Schulter des vor ihr stehenden Sohnes vorragt. Der Mann legt seine rechte Hand auf die Schulter des vor ihm stehenden Mädchens, in seiner Linken hält er ein Schwert.

Das Mädchen trägt die Haare zur „norischen Jungmädchenfrisur“ mit Stirnfransen und Nackenrolle frisiert⁸⁷⁰. In den Händen hält sie einen Vogel. Der Sohn links trägt anscheinend militärische Tracht mit *sagum*, in den Hand hält er eine Buchrolle.

Kommentar:

Die Familie eines Soldaten wird durch die antiquarischen Details näher charakterisiert. Die Tochter wird durch den Vogel als junges, noch unverheiratetes Mädchen mit Haustier gezeigt, der Sohn schlägt wohl die Laufbahn des Vaters im Heer ein. Der Sohn ist jedoch der Mutter zugeordnet, die Tochter dem Vater.

Datierung:

3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

L. Eckhart, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Lauriacum. CSIR Österreich III,2 (Wien 1976) 42-43, Nr. 43, Taf. 13.

Katalognummer 8.3.8.e

Familiengrabstein

FO: Enns, „Plochbergeracker“

AO: Enns, Museum Lauriacum

Maße: Reliefplatte H 90 cm; B 74,5 cm; T 16 cm

weißer, grobkristalliner Marmor

Beschreibung:

In einer flachen, rechteckigen Nische finden sich die frontal ausgerichteten Brustbilder eines Ehepaares und zweier Kinder übereinander angeordnet. Die Eltern

⁸⁷⁰ L. Eckhart, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Lauriacum. CSIR Österreich III,2 (Wien 1976) 42.

sind in der hinteren Bildebene dargestellt, die Kinder erscheinen vor ihnen. Der Mann rechts ist mit *tunica* und mit einem, auf seiner rechten Schulter mit einer Fibel geschlossenen *paludament* bekleidet. Sein lockiges Haar ist kurz geschnitten, ebenso sein Vollbart. Er legt seine rechte Hand auf die Schulter der Tochter, die vor ihm steht. Mit seiner Linken greift er in sein Gewand.

Die Frau am linken Bildrand wird von der Schulter des Mannes überschritten. Die Dame trägt römische Tracht, bestehend aus *tunica* und Mantel, der um die Schultern gelegt ist. Um ihren Hals trägt sie eine kurze Perlenkette. Ihr lockiges, langes Haar ist in der Mitte gescheitelt, entlang der Stirn ist das Haar zu dicken Wülsten gedreht und zum Hinterkopf geführt. In ihrer rechten Hand hält sie einen Apfel, den linken Arm hat sie um die Schultern des Mannes gelegt; die linke Hand ruht auf der linken Schulter des Mannes.

Vor der Mutter steht links ein Junge, der wie sein Vater mit *tunica* und *paludament* bekleidet ist. Sein Haar ist kurz geschnitten. In der erhobenen linken Hand hält er einen Gegenstand, der beschädigt ist, aber wohl als *rotulus* zu deuten ist. Die rechte Hand ist im Redegestus erhoben.

Am rechten Bildrand vorne erscheint ein Mädchen, das den Jungen mit der Schulter überschneidet. Sie ist wie die Mutter gekleidet, ihr gescheiteltes Haar ist im Nacken zu einer Tolle zusammengenommen und wohl als Scheitelzopf frisiert. In den Händen hält sie eine große Traube.

Kommentar:

Das Legionslager Lauriacum wurde im 3. und 4. Jahrhundert reorganisiert⁸⁷¹. Auskunft darüber gibt beispielsweise der Weihstein des Diokletian, der um 300 entstanden ist⁸⁷². Konstantin und seine Söhne waren mindestens einmal persönlich im Lager anwesend. Im 5. Jahrhundert scheint das Lager an Bedeutung verloren zu haben und aufgegeben worden zu sein. Die letzten Funde stammen aus dem 5. Jahrhundert.

⁸⁷¹ Siehe zur Stadtgeschichte: R. Harreither, Enns – Lauriacum. Eine Großstadt am Rande der zivilisierten Welt, in: C. Schwanzar - G. Winkler (Hrsg.), Archäologie und Landeskunde. Beiträge zur Tagung im Linzer Schlossmuseum 26.-28. April 2007. Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 1 (Linz 2007) 133-151.

⁸⁷² G. Alföldi, Eine Diokletiansinschrift aus Lauriacum, ÖJb 47, 1964/65 Beibl. 207/18.

Der qualitativvoll gearbeitete Grabstein zeigt eine Familie in römischer Tracht. Der Mann scheint ein höheres ziviles oder militärisches Amt in Lauriacum bekleidet zu haben, so dass er sich diesen luxuriösen Grabstein mit dem Bild seiner Familie leisten konnte. Das Fehlen der Inschrift macht die Entscheidung über die Herkunft der Familie schwierig. Auf jeden Fall wird größter Wert auf die römischen Sitten und Gebräuche gelegt.

Interessant ist die Heraushebung der Tochter, die vor dem Vater erscheint, den Bruder überschneidet, also vor ihm steht, und auf deren Schulter die Hand des Vaters liegt. Die fehlende Inschrift hätte darüber Auskunft geben können, für welches Familienmitglied dieser Grabstein errichtet wurde.

Alle vier Familienmitglieder erscheinen mit den ihre Rolle charakterisierenden Trachtelementen und Attributen. Der Mann wird durch seine Tracht als Amtsträger ausgewiesen. Seine Ehefrau und Mutter der gemeinsamen Kinder ist mit allen Zeichen weiblicher Schönheit ausgestattet. Auch der Apfel ist in dieser Richtung zu verstehen. Als Symbol der Venus weist er auf die Rolle der Frau als Gefährtin und Ehefrau hin; weibliche Schönheit und Liebreiz als zentrale Elemente des antiken Frauenlobs werden hiermit offenbar. Des Weiteren wird aber auch auf ihre Fruchtbarkeit und *pietas* hingewiesen, da sie ihrem Mann mindestens diese zwei Kinder geboren hat. Das Mädchen ist als kleine Frau wiedergegeben; die Traube verweist auf ihre erhoffte Fruchtbarkeit.

Der Junge erscheint in der Tracht eines Amtsträgers; der *rotulus* und seine Hand im Redegestus verweisen auf seine sorgfältige Ausbildung und Vorbereitung auf seine zukünftige Laufbahn.

Datierung:

Die Haartracht und Kopfgestaltung des Mannes verweisen auf die Soldatenkaiser des späten 3. Jahrhunderts; der Kopf des Jungen findet Parallelen im frühen 4. Jahrhundert.

Literatur:

C. Schwanzar in: Oberösterreich. Grenzland des römischen Reiches (Linz 1986) 171, Kat. Nr. 11,1; T. Fischer, Noricum. Zaberns Bildbände zur Archäologie (Mainz 2002) 38, Abb. 39.

8.3.9 Vier Personen im Bildfeld, in zwei Reihen voreinander angeordnet, ein Nachkomme zwischen den Eltern

Katalognummer 8.3.9.a

Grabstele des Caius Rufellius Rufus

FO: Mali Vareski (Vareshi Piccoli) bei Krnica (1903) Istrien

AO: Pula, Arh. Muz. Istre Inv. 22

Maße: H 118 cm, B 82 cm; T 22 cm

Inschrift:

C(aius) Rufellius C(ai) f(ilius) Rufus/ vivus fecit) sibi et suis, /Seiae P(ubli) f(iliae) Maxumae, Rufilliae/ C(ai) f(iliae) Sceicundae, I(ucius) Val<l>ius L(uci) f(ilius)/ nipos./ Locu<s> in front(e) p(edes) XX/ et <i>n ag(ro) p(edes) X.

Beschreibung:

Die grob gearbeitete, ungegliederte Rechteckstele zeigt eine rechteckige Porträtnische, darunter die Inschrift.

Das Bildfeld zeigt drei frontal ausgerichtete Brustbilder, links eine Frau, rechts einen Mann, in der Mitte eine junge Frau, in der Mitte vor dem Mann und der jungen Frau ist ein kleines Kind dargestellt.

Die Frau links hat glattes, nach hinten frisiertes Haar und trägt Ohringe. Die Frau in der Mitte hat eine Wellenfrisur und lange Korkenzieherlocken. Sie trägt ebenfalls Ohringe. Der Mann hat kurzen in die Stirn gestrichenes Haar.

Kommentar:

Das grob gearbeitete Relief zeigt wohl ein Ehepaar mit seiner Tochter und dem Enkel.

Datierung:

Mitte 1. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

H. Pflug, Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie (Mainz 1989); 182, Kat. 65.

Katalognummer 8.3.9.b

Grabstein des Claudius Donatus

FO: Regensburg, Kumpfmühler Straße 9-11 (1808) Großes Gräberfeld

AO: München, Prähistorische Staatssammlung Inv. IV 763

Maße: H 70 cm; B 57 cm; T 13 cm

Kalkstein

Inschrift:

D M/ CL VRSA VIX/IT ANNOS II DIES X GES/ATIA LVCIA VIXIT AN/NOS IIII FECIT
CL DO/NATVS EQ LEG III ITAL/ ET PEDANIA PROFVTVR/A PARENTES VIVI
FILIA/BVS SVIS MEMORIA/FECERVNT

Beschreibung:

Die Grabstele mit Giebelbekrönung zeigt innerhalb einer durchgehenden Rahmenleiste im unteren Bereich eine Inschrift, direkt darüber vier frontal ausgerichtete Büsten, die in zwei Reihen voreinander angeordnet sind.

In der hinteren Reihe rechts ist ein Mann dargestellt, links eine Frau, in der Mitte eine junge Frau. Die drei Büsten sind dicht aneinander gerückt. Vor der Mutter ist links in der vorderen Reihe, in das Inschriftfeld hineinreichend, die Büste eines Mädchens dargestellt.

Der Mann mit Vollbart trägt einen im Nacken hochgestellten Umhang, der auf der Brust verschlossen ist.

Die Frau und die Töchter tragen langärmelige Gewänder, die ondulierten Haare sind im Stil der Julia Domna in der Mitte gescheitelt.

Kommentar:

Die beiden Töchter sind laut Inschrift jung verstorben.

Datierung:

severisch

Literatur:

F. Wagner, Raetia (Bayern südlich des Limes) und Noricum (Chiemseegebiet) CSIR
Deutschland I 1 (Bonn 1973) 87, Nr. 359, Taf. 93; CIL III 5947.

Katalognummer 8.3.9.c

Grabstele mit Familie

FO: Thessaloniki

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 10851

Maße: H 49 cm; B 57 cm; T 11 cm

grobkörniger weißer Marmor

Beschreibung:

Die Grabstele zeigt auf Vorder- und Rückseite eine Gruppe von vier Personen, die wohl die gleiche Familie darstellt. Nur eine Seite ist komplett ausgeführt.

Die rechteckige Stele mit Giebelbekrönung und Eckakroter zeigt in einem eingetieften, rechteckigen Bildfeld mit einfacher Rahmung drei nebeneinander aufgereihete Brustbüsten, die frontal ausgerichtet sind. Eine vierte viel kleinere Büste überschneidet die Rahmenleiste und ist vor der Frau am rechten Bildrand angeordnet.

Der Mann am linken Bildrand trägt *chiton* und Mantel, sein Haar ist in sichelförmigen Locken in die Stirn frisiert. Er hat einen lockigen Backenbart. Am rechten Bildrand ist eine Frau mit *chiton* und *himation*, das über den Kopf gezogen ist, dargestellt. Ihr Haar ist onduliert und in der Mitte gescheitelt. Der kleine Junge vor ihr trägt *chiton* und Mantel, sein Haar ist aus Buckellöckchen gebildet. In der Mitte erscheint eine weitere Frau in *chiton* und *himation*, deren Haar nach hinten frisiert ist. Sie erscheint in *capite aperto*.

Kommentar:

Vermutlich sind Mutter und Tochter durch die abweichende Trachtform unterschieden. Die Mutter mit bedecktem Kopf wird des weiteren durch den kleinen Jungen, der vor ihr erscheint, besonders gekennzeichnet.

Datierung:

Um 180 n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 76-77, Nr. 82, Taf. 38.

8.3.10 Fünf Personen im Bildfeld, in zwei hintereinander liegenden Reihen angeordnet**Katalognummer 8.3.10.a****Stele des Aelius Quartinus****FO: Ruine Spielberg, Enns-Enghagen****AO: Ruine Spielberg, an der nördlichen Außenmauer des Forsthauses****Maße: H 233 cm; B 88 cm; T 38 cm****Konglomerat****Inschrift:**

DM Ael (ius) Quartinus/corn(icularius) leg(ionis) II Ital(icae)/ p(iae) f(idelis) vivus fecit sibi/ et Aur(eliae) Crispinae/ coniug(i) vivae fecit/ et Ael(iae) Quar(tinae) fil(iae) o(bitae) an(norum)/ XIII et fili<i>s duobus/ vivis fecit.

Beschreibung:

Die Rechteckstele ohne Giebel ist in zwei Hälften untergliedert. Die untere Hälfte zeigt das von Säulen gerahmte Inschriftfeld. Ein Tierfries trennt hiervon das eingetiefte rechteckige Bildfeld in der oberen Hälfte der Stele ab. Das Bildfeld zeigt fünf frontal ausgerichtete, in zwei Reihen hintereinander aufgestellte Halbfiguren. In der hinteren Reihe ist links eine Frau, rechts ein Mann und in der Mitte eine junge Frau dargestellt. Die Frau links trägt über einem gegürteten Untergewand einen Mantel. Ihren linken Arm hat sie um die Tochter gelegt, die rechte Hand liegt auf der Schulter des Sohnes vor ihr. Der Mann trägt ein *sagum*, in der linken Hand hält er ein Schwert. Seine rechte Hand liegt auf der Schulter des Sohnes. In der vorderen Reihe sind zwei etwas kleinere Söhne in *tunica* und *sagum* dargestellt. In den Händen halten sie einen Vogel bzw. einen Hasen.

Kommentar:

Der Grabstein zeigt genau die Familiensituation, die die Inschrift nennt. Das Ehepaar sowie die beiden Söhne in der vorderen Reihe waren bei Aufstellung am Leben, die Tochter zwischen den Eltern im Alter von 14 Jahren bereits verstorben.

Datierung:

frühes 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

L. Eckhart, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Lauriacum. CSIR Österreich III,2 (Wien 1976) 39-40, Nr. 38, Taf. 12.

Katalognummer 8.3.10.b**Grabstele mit Familie****FO: Thrakien****AO: Paris, Louvre Inv. MA 4135 (1367)****Maße: H 64 cm; B 47 cm****Marmor****Inschrift:**

ΙΟΥΣΤΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΑΝΕΘΕΤΟ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΟΣ ΕΑΥΤΟΥ ΜΝΗΜΗΣ ΧΑΡΙΝ

Beschreibung:

Die rechteckige Stele zeigt in zwei nicht voneinander getrennten übereinander liegenden Reihen fünf frontal ausgerichtete, nebeneinander aufgereihete Brustbüsten. Eine Rahmenleiste umgibt das Bildfeld, am unteren Rand ist die Inschrift angebracht. Die obere, hintere Reihe zeigt links die Büste eines Mannes, rechts die einer Frau. Beide tragen *chiton* und *himation*, der Mann hat eine Vollbart. Die Frau trägt das Haar in der Mitte gescheitelt.

Die drei Büsten der vorderen Reihe sind etwas kleiner dargestellt und zeigen drei Männer in *chiton* und *himation*. Das Haar lässt die Ohren frei, sie tragen alle drei einen Vollbart..

Kommentar:

Nur die geringere Körpergröße der Männer im Vordergrund deutet darauf hin, dass hier die erwachsenen Söhne des Paares dargestellt sind.

Datierung:

letztes Viertel 2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 110, Nr. 148, Taf. 63.

Katalognummer 8.3.10.c**Grabstele mit Familie**

FO: unbekannt, wahrscheinlich aber aus dem Nomos Serres

AO: Serres, Arch. Mus. Inv. A 7

Maße: H 60 cm; B 56 cm T 6 cm

grobkörniger weißer Marmor

Beschreibung:

Die querrechteckige Stele zeigt in zwei nicht voneinander getrennten übereinander liegenden Reihen fünf frontal ausgerichtete, dicht nebeneinander aufgereihete Brustbüsten.

Die obere rechte Ecke ist abgebrochen.

Die obere, hintere Reihe zeigt links die Büste eines Mannes, rechts die einer Frau.

Der Mann trägt Vollbart, bekleidet ist er mit *chiton* und Mantel. Die Frau rechts, deren Kopf fehlt, ist mit *chiton* und *himation* bekleidet, das sicher über den Kopf gezogen ist. Um den Hals trägt sie eine Perlenkette.

Die drei Büsten der vorderen Reihe sind etwas kleiner dargestellt und zeigen drei Männer bzw. Jungen.

Die Männer tragen *chiton* und *himation*, einen Vollbart tragen nur der Mann links und in der Mitte, der junge Mann rechts ist unbärtig und etwas kleiner dargestellt.

Kommentar:

Die Altersabstufung der Söhne erfolgt über die abgestufte Körpergröße und die Barttracht.

Datierung:

1. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 103, Nr. 132, Taf. 58.

Katalognummer 8.3.10.d**Grabaltar mit Familie****FO: Thessaloniki****AO: Konstantinopel, Arch. Mus. Inv. 75****Maße: H 148 cm; B 46 cm; T 21 cm****grobkörniger Marmor****Inschrift:**

Ουλπια Μυστα Γαμω τω συντροφω και τοις θρεψασι μνειας χαριν

Beschreibung:

Der Grabaltar zeigt in seinem Mittelfeld ein von einem Rahmen aus Wulst und Kehle umfasstes eingetieftes Bildfeld, in das im unteren Bildfeld ein weiteres rechteckiges Feld eingetieft ist, das einen Reiter zeigt. Oberhalb des Bildfeldes ist die Inschrift angebracht.

Das rechteckige Bildfeld zeigt fünf frontal ausgerichtete Brustbüsten, die in zwei Reihen übereinander angeordnet sind.

In der oberen Reihe sind ein Mann links und eine Frau rechts dicht nebeneinander aufgereiht. Der Mann mit Vollbart trägt *chiton* und *himation*. Die Frau rechts trägt die gleichen Gewänder, das Haar ist in der Mitte gescheitelt und nach hinten frisiert.

In der vorderen Reihe sind drei Büsten von Nachkommen nebeneinander aufgereiht. Alle drei Kinder, das Mädchen in der Mitte und die Jungen rechts und links, tragen ebenfalls *chiton* und *himation*. Die Frisur des Mädchens, das in der Mitte gescheitelte Haar unterscheidet sie von den Brüdern.

Kommentar:

Die sehr symmetrische Anordnung der Personen rückt die Tochter in die Mitte der unteren Reihe.

Datierung:

spätantoninisch

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 88, Nr. 103, Taf. 44.

Katalognummer 8.3.10.e

Grabstele mit Familie

FO: Alburnus Major (Rosia Montana, Kreis Alba, Rumänien)

AO: Turda, Museum, Rumänien

Maße: H 90 cm; B 78 cm; T 16 cm

Kalkstein

Beschreibung:

Erhalten ist nur das Relieffeld und der bekrönende Giebel, während das untere Inschriftfeld verloren ist. Das rechteckige Relieffeld zeigt fünf Büsten, alle frontal ausgerichtet.

Die Büsten sind in zwei Reihen angeordnet, drei in einer oberen Reihe, zwei in einer unteren vorderen Reihe.

In der oberen Reihe ist links eine Frau dargestellt, die eine turbanartige Frisur trägt, bekleidet ist sie mit einem Mantel. Rechts ist ein Mann dargestellt, dessen Haar kurz ist. Er ist bärtig und trägt einen Umhang, der nicht sicher als *toga* zu identifizieren

ist⁸⁷³. In der Mitte ist ein junger Mann dargestellt, der unbärtig ist, kurzes Haar hat und einen Mantel trägt. Er ist hinter den Schultern der Eltern angeordnet.

In der vorderen Reihe ist rechts ein Mann mit Bart und kurzen Haaren, bekleidet mit einem Mantel, dargestellt. Links erscheint eine Frau mit turbanartiger Frisur und Mantel.

Kommentar:

Ohne die Inschrift ist es kaum möglich, die Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den Personen in der oberen Reihe und der unteren Reihe zu klären. Die drei Personen der oberen Reihe scheinen eine ‚Kernfamilie‘ zu zeigen. Vielleicht zeigt die untere Reihe entweder den erwachsenen Sohn oder Tochter mit Ehepartner oder zwei Nachkommen im heiratsfähigen Alter.

Datierung:

2.-3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 138: Kat.Nr. D 67; D. Bercu, Daco-Romania (München 1978) 131, Abb. 109.

Katalognummer 8.3.10.f.

Grabstele mit Familie

FO: Stift Klosterneuburg, Kuchelhof, römische Zisterne

AO: Stiftsmuseum Klosterneuburg, römisches Lapidarium, Österreich

Maße: H 94-96 cm; B 78 – 82 cm; T 24 cm

Flysch- oder Wienerwaldsandstein, gelbgrün

Beschreibung:

⁸⁷³ Vgl. Katalog zur Kölner Ausstellung (Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln [Köln 1969]), 138.

Die Ädikulastele zeigt ein rechteckiges Bildfeld, das von zwei einfachen Pilastern gerahmt wird. Den oberen Abschluss bildet ein Giebelfeld, in das zwei kleine Büsten eingeschrieben sind. In den Zwickeln rechts und links des Giebelfeldes sind zwei Seeungeheuer dargestellt.

Das Bildfeld zeigt fünf in zwei Reihen hintereinander angeordnete, frontal ausgerichtete Halbfiguren bzw. Brustbilder.

In der hinteren Reihe ist rechts ein Mann mit Vollbart dargestellt. Über einem Untergewand trägt er eine *paenula*. Um den Hals scheint er eine *torques* oder ein Halstuch zu tragen. Seine Hände hält er vor der Brust erhoben, in seiner Rechten hält er einen *rotulus*, die Linke ist im Redegestus erhoben. Am linken Bildrand ist eine Frau dargestellt, deren Haar in der Mitte gescheitelt ist. Darüber trägt sie eine Haube. Über dem Untergewand mit Fibeln auf den Schultern trägt sie ein Schultertuch. Zwischen dem Paar ist ein Mädchen mit langem Haar gezeigt, die eine Hand vor die Brust erhebt.

In der vorderen Bildreihe ist in der Bildmitte ein Mädchen mit gleicher Tracht und Frisur gezeigt, in den Händen hält sie wohl eine Frucht und einen Vogel. Links vor der Mutter ist ein sehr kleines Kind dargestellt, dessen Körper fast komplett von der Hand der Frau umgeben wird.

Kommentar:

Möglicherweise ist hier wieder ein Veteran mit seiner einheimischen Gattin und den früh verstorbenen Kindern gezeigt.

Datierung:

2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

H. Ubl, Stiftsmuseum Klosterneuburg. I. Das Römische Lapidarium (Klosterneuburg 1991) 99-100. 125 Abb. III.

8.3.11 Sechs Personen im Bildfeld, in zwei Reihen hintereinander aufgereiht, ein Nachkomme zwischen den Eltern

Katalognummer 8.3.11.a

Grabstele mit Familie

FO: Thessaloniki

AO: Paris, Louvre Inv. MA 1327

Maße: H 66,5 cm; B 53,5 cm; T 6 cm

weißgrauer Marmor

Inschrift:

Ἀπολλωνία Νεικωνί τῷ ἰδίῳ ἀνδρὶ ννν μνημῆς νν χάριν

Beschreibung:

Die Stele zeigt sechs frontal ausgerichtete Brustbüsten, die in zwei nicht abgetrennten Reihen übereinander in einem von einer Rahmenleiste umgebenen eingetieften Bildfeld angeordnet sind. Unterhalb des Bildfeldes ist die Inschrift auf der breiten Rahmenleiste angebracht.

Die obere, hintere Reihe zeigt links einen Mann mit Vollbart, rechts eine Frau mit gewelltem, in der Mitte gescheiteltem Haar. In der Mitte ist die Büste eines Jungen auf einer kleinen Basis dargestellt.

Die untere vordere Reihe zeigt drei weitere Nachkommen, links und rechts je einen Jungen, in der Mitte ein Mädchen mit einer Melonenfrisur.

Alle Personen sind mit *chiton* und *himation* bekleidet.

Kommentar:

Das Kind oben in der Mitte scheint einen anderen Status als die drei Geschwister zu haben, vielleicht ein früh verstorbenes Kind.

Datierung:

Um 180 n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 90-91, Nr. 108, Taf. 45.

Katalognummer 8.3.11.b

Grabstele mit Familie

FO: Thessaloniki

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 1207

Maße: H 105 cm, B 60 cm; T 14 cm

feinkörniger weißer Marmor

Inschrift:

Αφροδιτω Διοσκουριδη τω ανδρι
εαυτης και εαυτην ζωσαν ννν
μνημης ννν χαριν

Beschreibung:

Die rechteckige Stele mit Giebelbekrönung zeigt in der unteren Hälfte die Inschrift, in der oberen Hälfte das rechteckige, eingetiefte Bildfeld. Das Bildfeld zeigt sechs frontal ausgerichtete Schulterbüsten, die in zwei hintereinander liegenden Reihen nebeneinander angeordnet sind. Die Darstellung zeigt ein Ehepaar mit ihren vier Kindern, wobei nur das Mädchen zwischen den Eltern erscheint. Die Söhne, die durch die Körpergröße unterschieden sind, sind in einer vorderen Bildebene wiedergegeben. Es fällt auf, dass das Mädchen im Gegensatz zu den Eltern und ihren Söhnen in der Form eines kleineren Büstenausschnitts, einer Büste in römischer Form mit rundem Abschluss, dargestellt ist.

Kommentar:

Die Inschrift erwähnt keines der Kinder, sodass es eine Hypothese bleiben muss, ob das Mädchen vielleicht schon länger verstorben war.

Datierung:

Um 160 n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 70-71, Nr. 73, Taf. 34.

Katalognummer 8.3.11.c

Grabstele mit Familie

FO: Thessaloniki

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 1101

Maße: H 54 cm; B unten 42 cm; B oben 55 cm; T 9 cm

grobkörniger grauer Marmor

Beschreibung:

Die oben gerundet abschließende Stele zeigt sechs frontal ausgerichtete Büsten, die in zwei nicht abgetrennten Reihen übereinander in einem von einer Rahmenleiste umgebenen eingetieften Bildfeld angeordnet sind.

In der oberen Reihe erscheinen drei Büsten nebeneinander, der Büstenausschnitt zeigt nur Hals und Schulteransatz.

Links ist ein Mann mit Vollbart dargestellt, rechts eine Frau, die das *himation* über den Kopf gezogen trägt. In der Mitte erscheint ein kleinerer Junge, dessen Haar in Strähnen auf der Stirn aufliegt.

In der unteren Bildreihe sind die Schulterbüsten von drei männlichen Nachkommen dargestellt, die durch Größe und Frisur nach dem Alter unterschieden sind. In der Mitte erscheint ein Mann mit Vollbart, am linken Rand ein kleinerer Mann mit Backenbart, am rechten Rand ein völlig unbärtiger Mann, der aber etwas größer erscheint als der unbärtige Nachkomme in der oberen Reihe.

Kommentar:

Zwischen dem Elternpaar erscheint wohl der jüngste Sohn, die älteren Söhne sind in der vorderen Bildreihe angeordnet.

Datierung:

1. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 85-86, Nr. 98, Taf. 42.

Katalognummer 8.3.11.d

Grabstele mit Familie

FO: Avrig (Kreis Sibiu), Rumänien

AO: Museum Brukenthal Sibiu, Rumänien

Maße: H 130 cm; B 90 cm; T 31 cm

Kalkstein

Beschreibung:

Die Ädikulastele wird von zwei glatten Säulen und einem Giebel mit Rosette und zwei Palmzweigen im Giebelfeld gebildet. Das rechteckige Bildfeld zeigt sechs frontal ausgerichtete, in zwei übereinander liegenden Reihen angeordnete Halbfiguren, die dicht nebeneinander erscheinen.

In der oberen Reihe sind von links nach rechts zwei Frauen und ein Mann dargestellt. Die Frau in der Mitte überschneidet die Frau am linken Bildrand mit der Schulter. Das Ehepaar ist offensichtlich nebeneinander dargestellt, die zweite Frau links wird eine Tochter darstellen. Beide Frauen haben in der Mitte gescheiteltes Haar, tragen *tunica* und *palla*. Die rechte Hand liegt jeweils in der Gewandfalte vor der Brust. Der Mann mit Vollbart trägt *tunica* und *sagum*. In der vorderen Reihe sind rechts und links zwei Jungen in *tunica* und *sagum* dargestellt, in der Mitte ein Mädchen, deren Tracht und Frisur den beiden anderen Frauen gleicht. Die drei Kinder sind kleiner dargestellt, als die Personen in der oberen Reihe.

Kommentar:

Die Männer scheinen dem Militär anzugehören, worauf das *sagum* hindeuten kann.

Datierung:

Mitte 2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 266, Kat.Nr. G 179, Taf. 93.

Katalognummer 8.3.11.e

Grabstele mit Familie

FO: Agios Athanasios/Nomos Thessaloniki

AO: Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 2519

Maße: H 65 cm; B 66 cm; T 9 cm

grobkörniger weißer Marmor

Inschrift:

Ἄμια Γεοργίω τῷ γλυκυτάτῳ ἀδρῆι ἐκ τῶ κυνῶ κοπῶν μνίας χάριν

Beschreibung:

Die rechteckige Stele zeigt sechs in zwei übereinander angeordneten Reihen aufgestellte Brustbüsten, die frontal ausgerichtet und nebeneinander angeordnet sind. Das eingetiefte Bildfeld wird von einer Rahmenleiste umgeben, auf dem breiteren unteren Rand ist die Inschrift angebracht.

Die obere Bildhälfte zeigt links einen bärtigen Mann in *chiton* und Mantel. Sein Kopf wird von zwei geöffneten erhobenen Händen gerahmt. Rechts erscheint eine Frau in *chiton* und *himation*. Ihr gewelltes Haar ist nach hinten frisiert. Der Junge in der Mitte trägt *chiton* und *himation*.

In der unteren Bildreihe ist links eine junge Frau mit *chiton* und *himation* und einer Scheitelzopffrisur dargestellt. In der Mitte und rechts erscheinen zwei Jungen in *chiton* und Mantel, wobei der Junge in der Mitte wesentlich kleiner dargestellt ist.

Kommentar:

Die Nachkommen der Familie sind durch unterschiedliche Körpergröße nach dem Alter abgestuft. Die Tochter in der vorderen Reihe ist dem Vater zugeordnet, die Söhne eher der Mutter.

Datierung:

Mitte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 82, Nr. 92, Taf. 41.

Katalognummer 8.3.11.f.**Grabstele mit Familie**

FO: Stift Klosterneuburg, Kuchlhof, römische Zisterne

AO: Stiftsmusem Klosterneuburg, römisches Lapidarium, Österreich, FundNr. 7/3, 11/1, 13 W

Maße: H 165 cm; B 80 cm; D 18 cm

Flysch- oder Wienerwaldsandstein, gelb mit grauen Adern

Inscription:

D(is) M(anibus)/ Ulpio Avito/ vet(erano) coh(ortis) I Ael(iae)/ sag(ittariorum) a[n(norum)] LXXV/ et Victorinae/ coniu[g(i)] an(norum) XL/ et Avi[t]ae f(iliae) an(norum) X/ et Emeri[t]o f(ilio) an(norum) VIII/ et Supe[ria]e f(iliae) an(norum) VI/ par(entibus) p(ientissimis) V[i]storia f(ilia)/ et cog[n]at(ibus) h(eres) e(x testamento fecit).

Beschreibung:

Zur Zweitverwendung in der Zisterne wurde die hochrechteckige Stele in zwei Hälften geteilt.

Die Stele zeigt im oberen Drittel ein querrechteckigen eingetieftes Bildfeld, das von einer einfachen Rahmenleiste umgeben wird. Darunter befindet sich das eingetieftes rechteckige Inschriftfeld. Die Buchstaben DM sind in die Trennleiste zwischen den beiden Feldern eingemeißelt.

Das Bildfeld zeigt sechs in zwei Reihen voreinander angeordnete Halbfiguren, die frontal ausgerichtet sind.

In der hinteren Reihe ist am rechten Bildrand einen Mann mit Vollbart. Bekleidet ist er mit langärmeliger *tunica* und einer *paenula*. In seiner linken Hand hält er wohl einen *rotulus*, seine rechte Hand liegt auf der Schulter des Kindes in der vorderen Reihe am rechten Bildrand. Neben dem Mann ist ein Mädchen dargestellt, das lange Haare hat. Daneben ist eine Frau wiedergeben, die ihre linke Hand auf die Schulter des

Mädchens zwischen dem Elternpaar legt. Die Frau hat in der Mitte gescheiteltes Haar, das nach hinten frisiert ist. Sie trägt eine tunica, darüber ein in der Region typisches Manteltuch. An den Schultern sind große norisch-pannonische Flügelfibel befestigt. In ihrer rechten Hand hält sie eine runde Frucht. Am linken Bildrand erscheint eine junge Frau, die gekleidet und frisiert ist wie die Mutter. Auch sie hält eine Frucht in der Hand.

In der vorderen Bildreihe ist links ein Junge gezeigt, der einen Mantel mit Fibel trägt. Seine rechte Hand greift über den Bildrand, die linke ist vor der Brust in die Mantelfalten gelegt. Rechts ist ein Mädchen dargestellt, dessen Haare in der Mitte gescheitelt sind. In der Hand hält auch sie eine Frucht.

Kommentar:

Dargestellt ist die Familie des Veteranen Ulpius Avitus, der wohl nach dem Militärdienst das Bürgerrecht erhielt und eine Peregrina heiraten konnte. Die Frau und die Töchter sind als Einheimische gekennzeichnet.

Das Familienbild zeigt die verstorbenen Eltern sowie drei verstorbene Geschwister. Die Tochter Victoria ist die Stifterin der Stele und war zum Zeitpunkt der Aufstellung daher am Leben. Dies wird aber nur durch die Inschrift deutlich, die alle gezeigten Personen nennt und deutlich erkennen lässt, wer bereits verstorben war.

Datierung:

1. Hälfte 2. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

H. Ubl, Stiftsmuseum Klosterneuburg. I. Das Römische Lapidarium (Klosterneuburg 1991) 109-110. 133 Abb. XV.

8.3.12 Sieben Personen im Bildfeld, in zwei Reihen hintereinander aufgereiht

Katalognummer 8.3.12.a

Grabstele mit Familie

FO: Inoussa, Nomos Serres

AO: Serres, Arch. Mus. Inv. A 94

Maße: H 67 cm; B 66 cm; T 5 cm

weißer Marmor

Beschreibung:

Die querrrechteckige Stele zeigt in zwei nicht voneinander getrennten übereinander liegenden Reihen sieben frontal ausgerichtete, dicht nebeneinander aufgereihete Brustbüsten.

Die obere rechte und untere rechte Ecke ist abgebrochen.

Die obere, hintere Reihe zeigt links die Büste eines Mannes, rechts die einer Frau und in der Mitte, hinter dem Paar, eine junge Frau.

Der Mann trägt Vollbart, bekleidet ist er mit *chiton* und Mantel. Die Frau rechts, deren Kopf fehlt, ist mit *chiton* und *himation* bekleidet, das sicher über den Kopf gezogen war. Die junge Frau in der Mitte trägt die gleiche Kleidung, ist jedoch in *capite aperto* dargestellt und trägt das Haar in der Mitte gescheitelt.

Die vier Büsten der vorderen Reihe sind etwas kleiner dargestellt. Am rechten und linken Bildrand sind Männer wiedergegeben, in der Mitte zwei Frauen bzw. Mädchen. Die Männer tragen *chiton* und *himation*, ebenso die Frauen. Das Mädchen rechts trägt eine Melonenfrisur, die Frau links hat das Haar in der Mitte gescheitelt. Deutlich erkennbar sind bei ihr Ohringe wohl aus drei runden Elementen.

Kommentar:

Die Familie ist hier mit Nachkommen unterschiedlichen Alters dargestellt; die junge Frau oben in der Mitte wird durch die Position im Bild besonders hervorgehoben.

Datierung:

Mitte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 102-103, Nr. 130, Taf. 58.

8.3.13 Bildfeld mit drei Ganzkörperfiguren, nebeneinander aufgereiht

Katalognummer 8.3.13.a

„Großer Ehepaarpfeiler“

FO: Neumagen, 1877/1884

AO: Trier, Rheinisches Landesmuseum, Grabpfeiler 184

Maße: H 187 cm; B 141 cm

grauer Sandstein

Beschreibung:

Das stark ergänzte Pfeilergrabmal zeigt auf der Vorderseite ein von zwei mit Weinranken verzierten Pfeilern gerahmtes rechteckiges Bildfeld. Zwei Kapitelle tragen einen mit Meerwesen ausgestatteten Architrav, auf dem ein Kranzgesims aufliegt. Im Bildfeld sind unter einer Muschelnische drei frontal ausgerichtete ebenfalls stark ergänzte Ganzfiguren gezeigt, die nebeneinander aufgereiht sind.

Links erscheint eine Frau, die sich leicht zur Bildmitte wendet; anzunehmen ist, dass sie auch Kopf und Blick zur Mitte gerichtet hatte, so wie es die moderne Ergänzung heute wiedergibt. Rechts ist ein Mann dargestellt, der sich ebenfalls zur Mitte orientiert. Hier sind nur der unteren Teil der Kleidung und die Füße ergänzt. Der Mann trägt *tunica* und *toga*, sein Haar ist kurz. In seiner Linken hält er einen *rotulus*. Mann und Frau reichen sich jeweils die rechte Hand zur *dextrarum iunctio*. Nach den originalen Resten zu schließen trägt die Frau eine lange *tunica* und eine *palla*. Ab der Hüfte ist der ganze untere Teil der Figur ergänzt. Nach dem Originalbestand zu schließen liegt ihre linke Hand auf der Schulter der Kindes in der Mitte, von dem nur der Kopf und ein schmaler Streifen der linken Körperhälfte im Original erhalten sind.

Danach ist der Junge wohl mit *tunica* und einer *paenula* bekleidet; über die ursprüngliche Haltung seiner rechten Hand sind keine Aussagen möglich; ob er in der Linken ehemals ein Objekt gehalten hat, ist ebenso ungewiss.

Die Nebenseiten des Grabpfeilers zeigen den Mann bei der Jagd und der Pachtzahlung, die Frau in einer Frisierszene.

Kommentar:

Die Familie erscheint in stadtrömischer Pose, alle wichtigen Eigenschaften der Familienmitglieder werden dargestellt. Das einträchtige Ehepaar hat seine Pflicht

erfüllt und einen Nachkommen gezeugt. Die Frau wird in ihrer Rolle als an das Haus gebundene Ehefrau und Mutter gezeigt, die Frisierszene zeigt jedoch nicht nur Reichtum, sondern auch Schönheit. Der Mann wird durch die Buchrolle als gebildetes Mitglied der Bürgergesellschaft gezeigt. Auf seinen Status weist die *toga* hin. Die Jagd zeigt seine männliche *virtus*, die Pachteinnahmen zeigen ihn als wohlhabenden Grundbesitzer und erfolgreichen Geschäftsmann. Die *concordia* und die *fecunditas* der Familie gehören mit zu diesen wichtigen bürgerlichen Tugenden.

Datierung:

1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

F. Hettner, Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum in Trier (Trier 1903) 10-12, Abb.; W. v. Massow, Die Grabmäler von Neumagen (Berlin 1932), 158-163 Taf. 31-34; R. Schindler, Führer durch das Landesmuseum Trier (Trier 1980) Abb. 334; B. Numrich, Die Architektur der römischen Grabdenkmäler aus Neumagen. Beiträge zur Chronologie und Typologie. TrZ Beiheft 22 (Trier 1997) 114-117.

Katalognummer 8.3.13.b

Grabstele mit Familie

FO: unbekannt

AO: Griechenland, Florina, Arch. Mus. Inv. 18

Maße: H 92 cm; B 52 cm; T 12 cm

Marmor

Inschrift:

...Προς Παραμονου

Αμμια Επιγενοϋ ευ...

- - - και τω υω

Beschreibung:

Die rechteckige Grabstele zeigt in der oberen Hälfte ein eingetieftes rechteckiges Bildfeld, dessen linke obere Ecke und der obere Rand abgebrochen sind; in der unteren Hälfte die stark verwitterte Inschrift.

Das Bildfeld zeigt drei frontal ausgerichtete, nebeneinander aufgereihte Ganzkörperfiguren, die sich nicht überschneiden.

Am linken Bildrand steht ein Mann, der mit einem *himation* bekleidet ist, das einen Teil der Brust freilässt. Der Kopf ist abgebrochen. Die Arme hängen neben dem Körper, in seiner Rechten hält er wohl einen *rotulus*. Am rechten Bildrand ist eine Frau dargestellt, die einen langen *chiton* und darüber ein *himation* trägt, das über den Kopf gezogen ist. Ihr rechter Unterarm liegt vor dem Bauch auf, der linke Arm greift auf der Höhe des Halses in den Mantel.

In der Mitte ist ein Junge dargestellt, der einen langen *chiton* und einen Mantel trägt, der vor der Brust eine Schlinge bildet, in der der rechte Arm liegt.

Kommentar:

Die Figuren folgen klassischen Schemata. Der Mann erinnert an Philosophendarstellungen, die Frau folgt dem *prudicitia*-Typ. Der Junge wiederum ist im Typus des Jünglings von Eretria wiedergegeben⁸⁷⁴. Damit werden alle Familienmitglieder und ihre hervorragenden Tugenden durch bekannte Figurenschemata charakterisiert.

Datierung:

hadrianisch

Literatur:

M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 25; Nr. 1; Taf.1.

8.3.14 Bildfeld mit drei Ganzkörperfiguren, in zwei Reihen voreinander aufgereiht

Katalognummer 8.3.14.a

Grabstein mit Familie

FO: Alburg, Landkreis Straubing, 1857 beim Abbruch des alten Kirchenschiffes gefunden

AO: München, Prähistorische Staatssammlung, Inv. 1968/664

⁸⁷⁴ M. Lagogianni-Georgakarakos, Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien. CSIR Griechenland III 1 (1998) 25.

Maße: H 121 cm; B 78 cm, T 50 cm

hellbeiger Kalkstein

Beschreibung:

Der stark beschädigte Stein zeigt die Granzkörperfiguren einer Frau links, eines Mannes rechts und eines Kindes in der Mitte vor dem Paar. Alle drei Ganzkörperfiguren sind frontal ausgerichtet.

Der Mann trägt eine *toga*, in der linken Hand hält er wohl einen *rotulus*, seine Rechte liegt auf der Schulter der Frau. Diese ist mit *tunica* und *palla* bekleidet, sie hält ein nicht genau zu erkennendes Objekt in den Händen. Das Kind, wohl ein Junge, trägt einen Umhang. In der Hand hält er ein nicht zu erkennendes Objekt.

Kommentar:

Die gesamte Familie entspricht in Tracht und Attributen römischen Bildschemata.

Datierung:

Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt keine sichere Datierung.

Literatur:

F. Wagner, Raetia (Bayern südlich des Limes) und Noricum (Chiemseegebiet) CSIR Deutschland I 1 (Bonn 1973) 113-114, Nr. 491, Taf. 141.

Katalognummer 8.3.14.b

Grabmalblock mit Reliefs

FO: Regensburg, „War früher in der Wand der kleinen Gnadenkapelle hinter der Alten Kapelle eingemauert.“⁸⁷⁵

AO: Regensburg, Museum Inv. 51

Maße: H 89 cm; B 71 cm; T 48 cm

Kalkstein

⁸⁷⁵ F. Wagner, Raetia und Noricum. CSIR Deutschland I,1 (Bonn 1973) 91.

Beschreibung:

Das stark bestoßene Relief zeigt in einer eingetieften Nische die Ganzkörperfiguren von drei Personen, die frontal ausgerichtet sind. Links steht eine Frau in einer langen *tunica*, darüber wohl einen Mantel. Ihre stark bestoßene Frisur erinnert an die Haartracht der Julia Domna. Der Mann rechts trägt eine knielange *tunica* mit Mantel. Vor dem Ehepaar steht in der Mitte ein Kind in einer lange *tunica*.

Die Nebenseite des Reliefblockes zeigt eine Frau, die ein Kind an der Hand hält.

Kommentar:

Das gesamte Grabdenkmal scheint sich, auch auf den Nebenseiten mit dem Thema der Familie zu beschäftigen.

Datierung:

severisch

Literatur:

F. Wagner, Raetia (Bayern südlich des Limes) und Noricum (Chiemseegebiet) CSIR Deutschland I 1 (Bonn 1973) 91-92, Nr. 378, Taf. 101.

Katalognummer 8.3.14.d**Familiengrabstein**

FO: 1935 bei Regulierungsarbeiten der Selz bei Selzen (Kr. Mainz-Bingen)

AO: Landesmuseum Mainz Inv. S 135

Maße: H noch 169 cm; B 101 cm; T noch 24 cm

Kalkstein

Beschreibung:

Die Grabstele, deren oberer Bereich fehlt, zeigt in der oberen Hälfte ein eingetieftes Bildfeld. Dargestellt sind drei frontal ausgerichtete Ganzfiguren, die nebeneinander aufgereiht sind.

In der Bildmitte ist ein sitzender Mann dargestellt, links eine stehende Frau in einem sehr viel kleineren Maßstab, links eine stehende kleinere junge Frau.

Der Mann, dessen Unterarme auf den Knien aufliegen, trägt eine kurzärmelige *tunica*, darüber einen Mantel, der seine rechte Schulter frei lässt. An den Füßen trägt er Stiefel. Der Kopf des Mannes ist abgebrochen. An der linken Hand, in der er einen Hund hält, trägt er einen Fingerring. In der rechten Hand scheint er eine Blume zu halten.

Die beiden Frauen wenden sich leicht zur Bildmitte. Die größere Frau rechts trägt über einer kurzärmeligen *tunica* ein Übergewand, vergleichbar dem Gewand der Menimane auf dem Blussus-Grabstein, darüber einen *palla*-artigen Mantel. Sie trägt einen Armreif und eine Zierscheibe um den Hals. In den Händen hält sie Spindel und Rocken.

Die Frau links trägt eine lange *tunica* und einen Mantel. Das Haar scheint offen in den Nacken zu fallen. Vielleicht hielt sie einen Vogel in der Hand.

Kommentar:

Der Mann dominiert das Bildfeld. Beide Frauen der Familie sind auf ihn ausgerichtet, rechts seine Frau, die durch Kleidung und Attribute als *matrona* gekennzeichnet ist, links die Tochter, die durch das offene Haar als unverheiratet gekennzeichnet ist.

Datierung:

claudisch

Literatur:

W. Boppert, Zivile Grabsteine aus Mainz und Umgebung, CSIR Deutschland II 6 (Mainz 1992) 59-60, Nr. 3 Taf. 8.

Katalognummer 8.3.14.e

Familiengrabstein

FO: 1935 bei Regulierungsarbeiten der Selz bei Selzen (Kr. Mainz-Bingen)

AO: Landesmuseum Mainz Inv. S 108

Maße: H noch 174 cm; B 90 cm; T noch 35 cm

Kalkstein

Beschreibung:

Die Oberfläche des Reliefs ist sehr stark bestoßen.

In einer halbrunden Muschelnische sind drei frontal ausgerichtete sitzende Personen als Ganzkörperfiguren dargestellt, die in zwei Reihen hintereinander angeordnet sind.

In der vorderen Reihe sitzen eine Frau links und ein Mann rechts nebeneinander auf einer Bank, in der Mitte in der hinteren Reihe ist eine junge Frau dargestellt. Der Erhaltungszustand erlaubt keine detaillierte Beschreibung der Tracht und Frisuren. Zu erkennen ist jedoch, dass die Frisuren der Frau und der Tochter wie die Haare der Menimane auf dem Blussus-Grabstein bauschig auf dem Kopf frisiert waren.

Nur die Tracht der Tochter ist erkennbar. Sie trägt über einer weiten *tunica* einen Mantel.

Die Nebenseiten des Reliefblocks zeigen Tänzerinnen auf Sockeln, darüber verzierte Pelten.

Kommentar:

Das Ehepaar ist in der gleichen Komposition mit seiner Tochter gezeigt wie Blussus und Menimane mit dem Sohn Primus.

Datierung:

claudisch

Literatur:

W. Boppert, Zivile Grabsteine aus Mainz und Umgebung, CSIR Deutschland II 6 (Mainz 1992) 60-63, Nr. 4, Taf. 9.

Katalognummer 8.3.14.f

Grabstein mit Familie

FO: Mannersdorf am Leithagebirge, BH Bruck an der Leitha, gefunden 1966

AO: Mannersdorf im Park

Maße: H 190 cm; B 90 cm; T 29 cm

lokaler Sandstein

Inschrift:

---O an(norum) LXXX/ ---liae c(oniugi) an(norum) --/ [frate]r? p(ro) p(ietate)
f(aciendum) c(uravit).

Beschreibung:

Die Grabstele ist sehr stark bestoßen, in mehrere Teile zerbrochen und an der linken Seite stark ergänzt.

Die obere Hälfte nimmt das Relief ein, die untere Hälfte der Stele das Inschriftfeld. Das Relieffeld ohne erkennbare Begrenzungslinie zeigt wohl zwei Ganzfiguren eines Mannes rechts und einer Frau links in sitzender Position, in der Mitte zwischen den Köpfen die Büste eines Kindes. Alle drei Personen, über deren Kleidung und Aussehen aufgrund des Zustandes keine Aussage getroffen werden kann, sind frontal ausgerichtet.

Datierung:

Ende 1. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

M.-L. Krüger, Die Reliefs des Stadtgebietes von Carnuntum. I. Teil: Die figürlichen Reliefs. CSIR Österreich I,3 (Wien 1970) 43, Nr. 278, Taf. 51.

8.3.15 Bildfeld mit vier Ganzkörperfiguren, in zwei Reihen hintereinander angeordnet

Katalognummer 8.3.15.a

Grabaedicula einer Familie

FO: Micia (Vetel, Kreis Hunedoara), Rumänien

AO: Deva, Museum, Rumänien

Maße: H 230 cm; B 120 cm; T 85 cm

Augit-Andesit

Beschreibung:

Die kleine Ädikula ist mit einer rundbogigen Überwölbung ausgestattet, die von einem Pinienzapfen in der Mitte und zwei gelagerten Löwen mit Tierköpfen zwischen den Pranken rechts und links bekrönt wird.

Die innere Rückwand der Ädikula zeigt die Ganzkörperfiguren von vier Personen, alle frontal ausgerichtet. Links hinten ist eine Frau dargestellt, rechts hinten ein Mann, der einen *rotulus* hält. Vor dem Ehepaar sind zwei Kinder dargestellt.

Kommentar:

Pinienzapfen und beuteschlagende Löwen sind bekannte Elemente römischer Grabdenkmäler. Auch die in der Ädikula aufgestellten Verstorbenen entsprechen dem römischen Schema.

Datierung:

3. Jahrhundert n. Chr.

Literatur:

Kat. Römer in Rumänien. 12.2. – 18.5. 1969 Kunsthalle Köln (Köln 1969), 253: Kat.Nr. G 128; E. Condurachi – C. Daicoviciu, Rumänien (München 1972) 141, Abb. 115.

8.3.16 Bildfeld mit vier Ganzkörperfiguren, nebeneinander angeordnet

Katalognummer 8.3.16.a

Grabmalblock mit Familie

FO: Regensburg. Aus der Südmauer des Turmes an der Ostseite des ehemaligen Peterstores

AO: Regensburg, Museum Inv. 53

Maße: H 95 cm; B 64 cm; T 45 cm

Kalkstein mit Muscheleinschlüssen

Beschreibung:

Das rechteckige Bildfeld der Vorderseite ist von einer einfachen Rahmenleiste umgeben, am oberen Rand ist eine Girlande dargestellt. Das Bildfeld zeigt wohl vier frontal ausgerichtete Ganzkörperfiguren. Links ist eine Frau dargestellt, rechts ein Mann, das Paar erscheint im Gestus der *dextrarum iunctio*. Zwischen dem Paar ist ein Kind dargestellt, wohl von einem zweiten kleineren Kind sind nur noch Füße erhalten. Die Frau trägt eine lange *tunica*, ihr Haar ist gewellt und in der Mitte gescheitelt. Diese Tracht ist auch bei dem Kind in der Mitte feststellbar, das wohl ein Mädchen darstellt. Der Mann trägt eine knielange *tunica*, darüber ein *paludamentum*, das auf seiner rechten Schulter von einer runden Fibel gehalten wird. Die Seitenfelder des Reliefblockes zeigen stehende Diener.

Kommentar:

Hier handelt es sich wohl um eine Soldatenfamilie, da der Mann durch seine Tracht eindeutig als Militärangehöriger ausgewiesen ist. Der Handschlag als Zeichen der ehelichen Eintracht zeigt darüber hinaus seinen Stolz auf die Familie, die Ehe und die legitimen Nachkommen.

Datierung:

spätantoninisch – severisch

Literatur:

F. Wagner, Raetia (Bayern südlich des Limes) und Noricum (Chiemseegebiet) CSIR Deutschland I 1 (Bonn 1973) 90-91, Nr. 374, Taf. 99

9. Literatur

9.1 Abkürzungsverzeichnis

- | | |
|-------------|--|
| Morey 1959 | C.R. Morey, The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with additional Catalogues of other Gold-Glass Collections. Catalogo del Museo Sacro 4 (Città del Vaticano 1959). |
| Schade 2003 | K. Schade, Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst (Mainz 2003). |

- Alexandridis 2004 A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004).
- Demandt - Engemann 2007 A. Demandt – J. Engeman (Hrsg.), Konstantin der Große. Ausstellungskatalog Trier (Mainz 2007).
- Backe-Dahmen 2006 A. Backe-Dahmen, Innocentissima aetas. Römische Kindheit im Spiegel literarischer, rechtlicher und archäologischer Quellen des 1. bis 4. Jahrhunderts n. Chr. (Mainz 2006)
- Zwierlein-Diehl 2007 E. Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben (2007)
- Megow 1987 W.-R. Megow, Kameen von Augustus bis Alexander Severus. AMuGS 11 (Berlin 1987).
- Ziegler 2000 D. Ziegler, Frauenfrisuren der römischen Antike: Abbild und Realität (Weissensee 2000).
- Trillmich 1978 W. Trillmich Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius. Agrippina Maior und Antonia Augusta auf Münzen. AMuGS 8 (Berlin 1978).

9.2 Literaturliste

- Acre, J., Dress Control in Late Antiquity: Codex Theodosianus 14.10.1-4, in: A. Köb – P. Riedel (Hrsg.), Kleidung und Repräsentation in Antike und Mittelalter. Mittelalterstudien 7 (München 2005) 33-44.
- Alexandridis, A., Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004).

Alföldi, A., Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche (Darmstadt 1970).

Alföldi, G. - Panciera, S. (Hrsg.), Inschriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt. HABES 36 (Stuttgart 2001).

Ameling, W., Die Kinder des Marc Aurel und die Bildnistypen der Faustina minor, ZPE 90, 1992, 147-167.

Backe-Dahmen, A., Die Welt der Kinder in der Antike (Mainz 2008).

Backe-Dahmen, A., Innocentissima aetas. Römische Kindheit im Siegel literarischer, rechtlicher und archäologischer Quellen des 1. bis 4. Jahrhunderts n. Chr. (Mainz 2006).

Baharal, D., Portraits of the Emperor L. Septimius Severus (193-211 A.D.) as an Expression of his Propaganda, Latomus 48, 1989, 566-580.

Bakke, O. M., When Children became People. The Birth of Childhood in Early Christianity (Minneapolis 2005).

Baratte, F., Le vêtement dans l'antiquité tardive: rupture ou continuité?, AntTard 12, 2004, 121-135.

Barrett, A.A., Livia. First Lady of Imperial Rome (New Haven 2003).

Barrett, A.A., Agrippina. Mother of Nero (London 1996).

Bartels, H., Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit. Fulvia, Octavia, Livia, Julia (München 1963).

Bartman, E., Hair and the Artifice of Roman Female Adornment, AJA 105,1, 2001, 1-25.

Bartman, E., Portraits of Livia, Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome (Cambridge 1999).

Bartoloni, G., Madri di principi, in: P. Amann – M. Pedrazzi – H. Taeuber (Hrsg.), Italo-Tusco-Romana: Festschrift für Luciana Aigner-Foresti zum 70. Geburtstag am 30. Juli 2006 (Wien 2006) 13–22.

Bauer, F.A. - Witschel, C. (Hrsg.), Statuen in der Spätantike Spätantike-Frühes Christentum-Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend Reihe B: Studien und Perspektiven 23 (Wiesbaden 2007).

Bedon, E., Les enfants dans les familles gallo-romaines. Bulletin des antiquités luxembourgeoises 21, 1991-1992, 75-102.

Bergmann, B., Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie. Image & Context 6 (Berlin 2010).

- Bergmann, M., Zur Bauinschrift der Helenathermen, in: Feld, O. - Peschlow, U. (Hrsg.), Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst, Teil 1, Monographien RGZM 10,1 (Bonn 1986) 265-270.
- Berrens, S., Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I. (193-337 n. Chr.) Historia Einzelschriften 185 (Stuttgart 2004).
- Blanck, H., Porträt-Gemälde als Ehrendenkmäler, BJB 168, 1968, 1-12.
- Boatwright, M.T., Children and Parents on the Tombstones of Pannonia, in: M. George (Hrsg.), The Roman Family in the Empire. Rome, Italy, and Beyond (Oxford 2005) 287-318.
- Boatwright, M.T., Faustina the Younger, *Mater castrorum*, in: Frei-Stolba, R. - Bielman, A. – Bianchi, O. (Hrsg.), Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique. actes du diplôme d'études avancées, Universités de Lausanne et Neuchâtel, 2000-2002 (Bern 2003) 249-268.
- Bonacasa, N. - Rizza, G. (Hrsg.), Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano Quaderni de "La Ricerca scientifica" 116 (Rom 1988).
- Borg, B. - Witschel, C., Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jh.n.Chr., in: G. Alföldy - S. Panciera (Hrsg.), Inschriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt (Stuttgart 2001) 47-120.
- Borg, B., Das Gesicht der Aufsteiger. Römische Freigelassene und die Ideologie der Elite, in: Braun, M. – Haltenhoff - A., Mutschler, F.-H. (Hrsg.), *Moribus antiquis res stat Romana*. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr. (München 2000) 285-299.
- Boschung, D., Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie, JRA 6, 1993, 39-79.
- Boschung, D., Gens Augusta. MAR 32 (Mainz 2002).
- Bradley, K. R., Discovering the Roman Family. Studies in Roman Social History (New York 1991).
- Bromberg, A.R., Concordia: Studies in Roman Marriage under the Empire (Diss. Harvard 1961).
- Buchholz, K., Die Bildnisse der Kaiserinnen der severischen Zeit nach ihren Frisuren 193-235 n. Chr. (Diss. Berlin 1963).

- Cantarella, E., Roman Marriage. Social, Economic and Legal Aspects, in: K. Mustakallio - J. Hanska - J.-L. Sainio - V. Vuolanto (Hrsg.), *Hoping for Continuity. Childhood, Education and Death in Antiquity and the Middle Ages* (Rom 2005) 25-32.
- Centlivres Challet, C.-E. - Bähler Baudois, M., Les femmes sur les monnaies imperiales romaines: quelles influences à l'origine de la monnaie de Fausta trônante?, in: Frei-Stolba, R.- Bielman, A.- Bianchi, O. (Hrsg.), *Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique. Actes du Diplôme d'Etudes Avancées, Universités de Lausanne et Neuchâtel, 2000-2002* (Bern 2003) 269-279.
- Chantraine, H., Der präsumptive Nachfolger in der Münzprägung der Kaiserzeit. Beobachtungen zu den Münzaversen der Caesares, in: R. Albert (Hrsg.) *Herrscherporträts in der Numismatik. Schriftenreihe der Numismatischen Gesellschaft Speyer e.v.* 25 (Speyer 1985) 15-32.
- Chantraine, H., Mehrfache Büsten und Ganzfiguren auf römischen Münzen rechts und links als Anordnungsprinzip, in: H.-C. Noeske - H. Schubert (Hrsg.), *Die Münze Bild-Botschaft-Bedeutung, FS für M. R.-Alföldi* (Frankfurt 1991) 122-146.
- Ciongradi, C., Der norditalische Einfluss auf die Grabmonumente in Sarmizegetusa und Apulum, in: Noelke, Peter u.a. (Hrsg.), *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen* (Mainz 2003) 529-535.
- Corbier, M., Male Power and Legitimacy through Women. The Domus Augusta under the Julio-Claudians, in: Hawley, R. - Levick, B. (Hrsg.), *Women in Antiquity. New Assessments* (London 1995) 173-193.
- Corby Finney, P., Images on Finger Rings and Early Christian Art, *DOP* 41, 1987, 181-186.
- Corby Finney, P., Senicianus' Ring, *BJb* 94, 1994, 175-196.
- Crawford, S. - Shepherd, G. (Hrsg.), *Children, Childhood and Society. BAR International Series 1696* (Oxford 2007).
- Curchin, L.A., The Roman Family. Recent Interpretations, *Zephyrus* 53, 2000/2001, 535-550.
- Dahmen, K., *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit* (Münster 2001).
- Demandt, A., *Das Privatleben der römischen Kaiser* ²(München 1997).

Deppmeyer, K., Kaisergruppen von Vespasian bis Konstantin. Eine Untersuchung zu Aufstellungskontexten und Intentionen der statuarischen Präsentation kaiserlicher Familien. *Antiquitates* 47 (Hamburg 2008).

Diddle Uzzi, J., *Children in the Visual Arts of Imperial Rome* (Cambridge 2005).

Dimas, S., Untersuchungen zur Themenwahl und Bildgestaltung auf römischen Kindersarkophagen (Münster 1998).

Dixon, S., *Childhood, Class and Kin in the Roman World* (New York 2001).

Dixon, S., *The Roman Family* (Baltimore 1992).

Dixon, S., *The Roman Mother* (London 1988).

Doonan, O., Family Values. Ancestral Representation and Social Reproduction in Roman Houses, in: Lukeš, S.S. (Hrsg.), *Interpretatio rerum. Archaeological Essays on Objects and Meaning by Students of R. Ross Holloway. Archaeologia Transatlantica* 17 (Providence 1999) 73-84.

Drerup, H., Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern, *RM* 87, 1980, 81-129.

Drijvers, J.W., Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of her Finding of the True Cross (Leiden 1992).

Drijvers, J.W., Flavia Maxima Fausta. Some Remarks, *Historia* 41, 1992, 500-506.

Evans-Grubbs, J., *Law and Family in Late Antiquity: The Emperor Constantine's Marriage Legislation* (Oxford 1995).

Fantham, E., *Julia Augusti. The Emperor's Daughter* (London 2006).

Fejfer, J., *Roman Portraits in Context* (Berlin 2008).

Fittschen, K., Bildnispropaganda der antoninischen Familie, in: *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Konferenz Berlin 12.-15. Mai 1981. Wissenschaftl. Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Reihe Gesellschaftswissenschaften* 31, 1982, 185-186.

Fittschen, K., Die Bildnisse der Faustina Minor und die *Fecunditas Augustae* (Göttingen 1982).

Fittschen, K., Kinderporträt und offizielles Porträt im 2. Jh. n. Chr., in: *Ritratto Ufficiale e ritatto privato. Atti della II conferenza Internazionale sul Ritratto Romano, Roma 26 - 30 Settembre 1984*, in: *Quaderni della Ricerca Scientifica* 116, 1988, 303-306

Fittschen, K., Prinzenbildnisse antoninischer Zeit. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 18 (Mainz 1999).

Flaig, E., *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom. Historische Semantik* 1 (Göttingen 2004).

- Flory, M., Dynastic Ideology, the Domus Augusta and Imperial Women: A lost Statuary Group in the Circus Flaminius, in: Transactions of the American Philological Association 126, 1996, 55-57.
- Flory, M., Livia and the History of Honorific Statues for Women in Rome, in: TAPhA 123, 1993, 287-308.
- Franciosi, G., La famiglia romana: società e diritto (Turin 2003).
- Freigang, Y., Die Grabmäler der gallo-römischen Kultur im Moselland. Studien zur Selbstdarstellung einer Gesellschaft, JbRGZM 44, 1997.
- Frenz, H.G., Römische Grabreliefs in Mittel- und Süditalien (Rom 1985).
- Gabelmann, H., Römische Kinder in toga Praetexta, JdI 100, 1985, 497-541.
- Gardner, J. F., Family and Familia in Roman Law and Life (Oxford 1998).
- Gardner, J. F., Frauen im antiken Rom. Familie, Alltag, Recht (München 1995).
- George, M. (Hrsg.), The Roman Family in the Empire. Rome, Italy, and Beyond (Oxford 2005).
- George, M., Family and Familia on Roman Biographical Sarcophagi, RM 107, 2000, 191-207.
- Gercke, W. B., Untersuchungen zum römischen Kinderporträt von den Anfängen bis in hadrianische Zeit (Hamburg 1968).
- Ginsburg, J., Representing Agrippina. Constructions of Femal Power in the Early Roman Empire. American Classical Studies 50 (Oxford 2006).
- Giuliani, L., Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des Großen Kameo (München 2010).
- Goethert, F. W., Die Söhne des Septimius Severus auf dem Berliner Familienbild, in: R. Lullies (Hrsg.) Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. FS zum 60. Geburtstag von B. Schweitzer (Stuttgart 1954) 361-363.
- Goette, H. R., Beobachtungen zu römischen Kinderportraits, AA 104, 1989, 453-471.
- Golfetto, A., Rom im Bann des Sonnengottes. Die severische Kaiserdynastie und die Rolle ihrer syrischen Frauen (Tanusstein 2002).
- Gregory, A.P., "Powerful Images": Responses to Portraits and the Political Uses of Images in Rome, JRA 7, 1994, 80-99.
- Grimm, G., Zum Bildnis der Iulia Augusti, RM 80, 1973, 279-282.
- Gross, W.H., Iulia Augusta. Untersuchungen zur Grundlegung einer Livia-Ikonographie. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 3, Philologisch-Historische Klasse 52 (Göttingen 1962).

- Hahn, U., Die Frauen des römischen Kaiserhauses und ihre Ehrungen im griechischen Osten anhand epigraphischer und numismatischer Zeugnisse von Livia bis Sabina (Saarbrücken 1994).
- Hallett, J. P., Fathers and Daughters in Roman Society. Women and the Elite Family (Princeton 1984).
- Heinen, H., Herrscherkult im römischen Ägypten und *damnatio memoriae* Getas. Überlegungen zum Berliner Severertondo und zu Papyrus Oxyrhynchus XII 1449, RM 98, 1991, 263-298.
- Heinen, H., Konstantins Mutter Helena. Geschichte und Bedeutung, Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 60, 2008, 9-29
- Hennessy, C., Images of Children in Byzantium (Farnham 2008).
- Hill, P. V, The Coin Portraiture of Severus and his Family from the Mint of Rome, NC 19, 1979, 36-46.
- Hillard, T.W., Materna Auctoritas. The political influence of Roman Matronae, Classicum 22, 1983, 10-13
- Hillner, J., Domus, Family and Inheritance. The Senatorial Family House in Late Antique Rome, JRS 93, 2003, 129-145.
- Holliday, P. J., The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts (Cambridge 2002).
- Hölscher, T., Die Anfänge römischer Repräsentationskunst, RM 85, 1978, 315-357.
- Humphreys, S., Gender and Social Relationships, Kodai. Journal of Ancient History 8, 1997-1998, 53-56.
- Instinsky, H.U., Studien zur Geschichte des Septimius Severus I. Julia Domna als mater castrorum und als mater senatus, mater patriae, Klio 35, 1942, 200- 219.
- Ioakimidou, C., Ein makedonisches Grabmedaillon aus Palatiano/Kilkis, in: H. von Steuben (Hrsg.), Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze (Möhnsee 1999) 267-274.
- Jäger, B., Zur Portraitpräsentation auf norischen, pannonischen und gallischen Grabdenkmälern in der römischen Kaiserzeit, in: Noelke, P. – Naumann-Steckner, F. – Schneider, B. (Hrsg.), Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen (Mainz 2003) 475-480.
- Kampen, N. B., Family Fictions in Roman Art (New York 2009).

- Kettenhofen, E., Die syrischen Augustae in der historischen Überlieferung. Ein Beitrag zum Problem der Orientalisierung (Bonn 1979).
- Kleiner, D.E.E. - Matheson, S.B. (Hrsg.), I, Claudia. Women in Ancient Rome. Ausstellungskatalog Yale (New Haven 1996).
- Kleiner, D.E.E. - Matheson, S.B. (Hrsg.), I, Claudia II. Women in Roman art and society (Austin 2000).
- Kleiner, D.E.E., Roman Group Portraiture. The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire (New York 1988).
- Koepfel, G.M., Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit, 7. Der Bogen des Septimius Severus, die Decennalienbasis und der Konstantinsbogen, BJB 190, 1990.
- Kolb, F., Zur Statussymbolik im antiken Rom, Chiron 7, 1977, 239-259.
- Kosmetatou, E., The Public Image of Julia Mamaea. An Epigraphic and Numismatic Inquiry, Latomus 61, 2002, 398-414.
- Kunst, C., Ornamenta uxoria. Badges of Rank or Jewellery of Roman Wives? The Medieval History Journal 8.1, 2005, 127-142.
- Kunst, C., Zur sozialen Funktion der Domus. Der Haushalt der Kaiserin Livia nach dem Tode des Augustus, in: Kneissl, P. - Losemann, V. (Hrsg.), Imperium Romanum. Studien zu Geschichte und Rezeption. Festschrift für Karl Christ zum 75. Geburtstag (Stuttgart 1998).
- Kunst, C. - Riemer, U. (Hrsg.), Grenzen der Macht. Zur Rolle der römischen Kaiserfrauen. Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 3 (Stuttgart 2000).
- Kunst, C., Livia. Macht und Intrigen am Hof des Augustus (Stuttgart 2008).
- La Rocca, E. - Ensoli, S. (Hrsg.), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000).
- Laes, C., Kinderen bij de Romeinen. Zes eeuwen dagelijks leven (Leuven 2006).
- Lahusen, G., Römische Bildnisse. Auftraggeber, Anlässe, Ausstellungsorte (Mainz 2008).
- Lahusen, G., Zur Funktion und Rezeption des römischen Ahnenbildes, RM 92, 1985, 261-289.
- Lauberberger, M., Porträts auf römischen Zwischengoldgläsern, Mitteilungen zur christlichen Archäologie 1, 1995, 51-59.
- Lusnia, S. S., Julia Domna's Coinage and Severan Dynastic Propaganda, Latomus 54, 1995, 119-140.

L'Orange, H. P. - Wegner, M., Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284-361 n. Ch. Die Bildnisse der Frauen und des Julian, Herrscherbild III, 4 (Berlin 1984).

Mander, J. Portraitsof Children on Roman Funerary Monuments (Cambridge 2013).

Matyszak, P., The Sons of Caesar. Imperial Rome's First Dynasty (London 2006).

Megow, W.-R., Kameen von Augustus bis Alexander Severus. AMuGS 9 (Berlin 1987).

Meischner, J., Das Frauenporträt der Severerzeit (Diss. Berlin 1964).

Mette-Dittmann, A., Die Ehegesetze des Augustus. Eine Untersuchung im Rahmen der Gesellschaftspolitik des Princeps, Historia Einzelschrift 67 (Stuttgart 1991).

Meyer, H., Prunkkameen und Staatsdenkmäler römischer Kaiser. Neue Perspektiven zur Kunst der frühen Prinzipatszeit (München 2000).

Mlasowsky, A., Nomini ac fortunae Caesarum proximi. Die Sukzessionspropaganda der römischen Kaiser von Augustus bis Nero im Spiegel der Reichsprägung und der archäologischen Quellen, Jdl 111, 1996, 249-388.

Montalbò, E., I motivi della dinastia e dell'esercito nella monetazione di Giulia Domna, in: DalCovolo, E. – Rinaldi, G. (Hrsg.), Gli imperatori Severi. storia, archeologia, religione. offerto al Primo Congresso di Studi Severiani. 31 maggio – 1. giugno 1996, organizzato ad Albano Laziale dal Centro Internazionale di Studi sull'Età dei Severi (Rom 1999) 343-346.

Morey, C. R., The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with additional Catalogues of other Gold-Glass Collections. Catalogo del Museo sacro della Biblioteca apostolica vaticana 4 (Città del Vaticano 1959).

Moxnes, H. (Hrsg.), Constructing Early Christian Families. Family as Social Reality and Metaphor (London 1997).

Müller, S., Das hellenistische Königspaar in der medialen Repräsentation. Ptolemaios II und Arsinoe II. Beiträge zur Altertumskunde 263 (Berlin 2009).

Nathan, G. S., The Family in Late Antiquity. The Rise of Christianity and the Endurance of Tradition (London 2000).

Nazzaro, A. V., La vedovanza nel cristianesimo antico, Annali della Facoltà di lettere e filosofia, Università di Napoli, ns 14, 1983/1984, 103-132.

Neils, J. - Oakley, J.H., Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past (New Haven 2003).

- Noethlichs, K. L., Strukturen und Funktionen des spätantiken Kaiserhofes, in: A. Winterling (Hrsg.), *Comitatus. Beiträge zur Erforschung des spätantiken Kaiserhofes* (Berlin 1998) 13-49.
- Pekáry, T., *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft. Herrscherbild III*, 5 (Berlin 1985).
- Pera, R. (Hrsg.), *L'immaginario del potere. Studi di iconografia monetale* (Rom 2005).
- Perkounig, C.-M., *Livia Drusilla – Iulia Augusta. Das politische Porträt der ersten Kaiserin Roms* (Wien 1995).
- Pesarino, A., *Contributo allo studio del tipo della Virgo Lactans: il papiro PSI XV 1574 dell'Istituto Papirologico G. Vitelli di Firenze*, *Latomus* 59, 2000, 640-646.
- Petzold, K., *Soziologische Theorien in der Archäologie. Konzepte, Probleme, Möglichkeiten* (Saarbrücken 2007).
- Pflug, H., *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie* (Mainz 1989).
- Phang, S. E., *The Marriage of Roman Soldiers (13 B.C. - A.D. 235). Columbia Studies in the Classical Tradition 24* (Leiden 2001).
- Pilshofer, B., *Die römische Ehegesetzgebung vor Augustus*, *Ianus* 25, 204, 35-43.
- Poschmarski, E., *Porträtstelen in Noricum. Ausdruck des Repräsentationsstrebens städtischer Eliten?*, in E. Walde - B. Kainrath (Hrsg.), *Die Selbstdarstellung der römischen Gesellschaft in den Provinzen im Spiegel der Steindenkmäler. 9. Int. Kolloquium über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens. Ikarus 2* (Innsbruck 2007) 381-392.
- Poschmarski, E., *Werkstätten von Porträtreliefs aus Flavia Solva, Römisches Österreich* 30, 2007, 91-105.
- Priwitzer, S., *Faustina minor - Ehefrau eines Idealkaisers und Mutter eines Tyrannen. Quellenkritische Untersuchungen zum dynastischen Potential, zur Darstellung und zu Handlungsspielräumen von Kaiserfrauen im Prinzipat. Tübinger Althistorische Studien 6* (Bonn 2009).
- Raeder, J., *Herrscherbildnis und Münzpropaganda. Zur Deutung des Serapistypus des Septimius Severus*, *Jdl* 107, 1992, 175-196.
- Raepsaet-Charlier, M.-T., *Epouses et Familles de magistrats dans les provinces de l'empire*, *Historia* 31, 1982, 56-69.

Raffaelli, R. - Danese, R. M.- Lanciotti, S. (Hrsg.), *Pietas e allattamento filiale: la vicenda, l'exemplum, l'iconografia*. Colloquio di Urbino, 2-3 maggio 1996 (Urbino 1997).

Rawson, B., *The Iconography of Roman Childhood*, in: B. Rawson - P. Weaver (Hrsg.), *The Roman Family in Italy. Status, Sentiment, Space* (Oxford 1997) 205-238.

Rawson, B. – Weaver, P. (Hrsg.), *The Roman Family in Italy. Status, Sentiment, Space* (Oxford 1997).

Rawson, B., *Representations of Roman Children and Childhood*, *Antichthon* 31, 1997, 74-95.

Rebaudo, L., *Fausta, Pietas e la Virgo Lactans. Migrazione di un motivo*, in: A. Marcone (Hrsg.), *Società e cultura in età tardoantica. Atti dell'incontro di studi*, Udine, 29-30 maggio 2003. *Studi udinesi sul mondo antico* 1 (Firenze 2004).

Rose, C. B., *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*. *Cambridge Studies in Classical Art and Iconography* (Cambridge 1997).

Rottloff, A., *Lebensbilder römischer Frauen* (Mainz 2006).

Saavedra-Guerrero, M. D., *Augustae, uxores, mulieres et matres. Mujeres y ficción en la dinastía de los Severos*, *MEFRA* 118.2, 2006, 719-728.

Saller, R.P., *Pater Familias, Mater Familias, and the Gendered Semantics of the Roman Household*, *Classical Philology* 94, 1999, 182-197.

Saller, R. P., *Pietas, Obligation and Authority in the Roman Family*, in: Kneissl, P. – Losemann, V. (Hrsg.), *Alte Geschichte und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Karl Christ zum 65. Geburtstag* (Darmstadt 1988) 393-410.

Saller, R. P., *Familia, Domus, and the Roman Conception of the Family*, *Phoenix* 38, 1984, 336-355.

Savio, A., *Sui denari di Settimio Severo emessi dalla zecca di Alessandria. Acme: annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano* 38.2, 1985, 137-143.

Schade, K., *Frauen in der Spätantike - Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst* (Mainz 2003).

Schlüter, R., *Die Bildnisse der Kaiserin Julia Domna* (Diss. Münster 1977).

Schmidt-Dick, F., *Typenatlas der römischen Reichsprägung von Augustus bis Aemilianus* 1. *Weibliche Darstellungen*. *Numismatische Zeitschrift* 110; *Veröffentlichungen der Numismatischen Kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse* 38; *Denkschriften der*

- Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 309 (Wien 2003).
- Schneider, B., Studien zu den kleinformatischen Kaiserporträts von den Anfängen der Kaiserzeit bis ins 3. Jh. (Diss. München 1976).
- Schneider, L., Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache (Wiesbaden 1983).
- Scholz, B.I., Untersuchungen zur Tracht der römischen Matrona. Arbeiten zur Archäologie (Köln 1992).
- Sebesta, J. L. - Bonfante, L. (Hrsg.), *The World of Roman Costume*. Wisconsin Studies in Classics (Madison 1994).
- Severy, B., *Augustus and the Family at the Birth of the Roman Empire* (London 2003)
- Smith, R. R.R., Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria A.D. 300-600, *JRS* 89, 1999, 15-189.
- Späth, T., Agrippina minor. Frauenbild als Diskurskonzept, in: Kunst, C. - Riemer, U. (Hrsg.), *Grenzen der Macht. Zur Rolle der römischen Kaiserfrauen*. Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 3 (Stuttgart 2000) 115-133.
- Späth, T. - Wagner-Hasel, B. (Hrsg.), *Frauenwelten in der Antike, Geschlechterforschung und weibliche Lebenspraxis* (Stuttgart 2000).
- Stutzinger, D., Das Bronzebildnis einer spätantiken Kaiserin aus Balajnac im Museum von Ni^š, *JbAC* 29, 1986, 146-165.
- Temporini - Gräfin Vitzthum, H., *Die Kaiserinnen Roms. Von Livia bis Theodora* (München 2002).
- Temporini, H., *Die Frauen am Hofe Trajans. Ein Beitrag zur Stellung der Augustae im Principat* (Berlin 1978).
- Thome, G., *Zentrale Wertvorstellungen der Römer. Texte - Bilder – Interpretationen*. Auxilia 42 (Bamberg 2000).
- Tofi, M.G., La coppia e la familia nell'iconografia funeraria della Licia arcaica e classica, *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente* 84.2, 2006, 673-688.
- Trillmich, W., Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius. Agrippina Maior und Antonia Augusta auf Münzen. *AMuGS* 8 (Berlin 1978).
- Trillmich, W., Zur Formgeschichte von Bildnistypen, *Jdl* 86, 1971, 179-213.
- Vikan, G., Art and marriage in early Byzantium, *DOP* 44, 1990, 145-163.

- Vollenweider, M.-L., Le développement du portrait glyptique à l'époque des Antonins et des Sévères, in: N. Bonacasa – G. Rizza (Hrsg.), *Ritratto ufficiale e ritratto privato* (Rom 1998) 87-104.
- von Heintze, H., Studien zu den Porträts des 3. Jhs. n. Chr. (Caracalla, Geta, Elagabal und Severus Alexander), *RM* 73/74, 1966/67, 190-231.
- von Hesberg, H., The Image of the Family on Sepulchral Monuments in the Northwest Provinces, in: S. Bell - I.L. Hansen (Hrsg.), *Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation. Memoirs of the American Academy in Rome Suppl. VII*, 2008, 257-272.
- von Hesberg-Tonn, B., *Coniunx carissima. Untersuchungen zum Normcharakter im Erscheinungsbild der römischen Frau* (Stuttgart 1983).
- von Rummel, P., *Habitus barbatus. Kleidung und Repräsentation spätantiker Eliten im 4. und 5. Jahrhundert. Erg. Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 55* (Berlin 2007).
- Vopel, H., *Die altchristlichen Goldgläser: ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte. Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter 5* (Freiburg 1899).
- Walde, E. - Kainrath, B. (Hrsg.), *Die Selbstdarstellung der römischen Gesellschaft in den Provinzen im Spiegel der Steindenkmäler. IX. Internationales Kolloquium über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaßens 25.-28. Mai 2005. IKARUS 2* (Innsbruck 2007).
- Weber, G. - Zimmermann, M. (Hrsg.), *Propaganda - Selbstdarstellung - Repräsentation im römischen Kaiserreich des 1. Jhs. n.Chr., Historia Einzelschrift 164* (Stuttgart 2003).
- Welker, E., Eine severische Gemme, in: H.C. Noeske – H. Schubert (Hrsg.), *Die Münze Bild-Botschaft-Bedeutung, FS für M. R.-Alföldi* (Frankfurt 1991) 401-404.
- Wiggers, H.B. - Wegner, M., *Caracalla, Geta, Plautilla, Macrinus bis Balbinus. Herrscherbild III,1* (Berlin 1971).
- Winkes, R., *Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform* (Bonn 1969).
- Winkes, R., *Livia, Octavia, Julia. Porträts und Darstellungen, Archaeologica Transatlantica 13* (Leuven 1995).
- Wood, S., *Imperial Woman. A Study in Public Images, 40 B.C.-A.D. 68* (Leiden 1999)
- Wood, S., *Memoriae Agrippinae. Agrippina the Elder in Julio-Claudian Art and Propaganda, AJA 92, 1988, 409-428.*

- Wood, S., Diva Drusilla and the Sisters of Caligula, *AJA* 99, 1995, 457-482.
- Wrede, H., *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1981).
- Zadoks-Josephus Jitta, A.N., *Ancestral Portraiture in Rome* (Amsterdam 1932).
- Zanchi Roppo, F., *Vetri paleocristiani a figure d'oro conservati in Italia* (Bologna 1969).
- Zanker, P., *Augustus und die Macht der Bilder* ³(München 1997).
- Zanker, P., Grabreliefs römischer Freigelassener, *Jdl* 90, 1975, 267-315.
- Zanker, P., *Individuum und Typus*, *AA* 1995, 473-481.
- Zanker, P., *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps* (München 1983).
- Zazoff, P., *Die antiken Gemmen HdArch* (München 1983).
- Ziegler, D., *Frauenfrisuren der römischen Antike - Abbild und Realität* (Berlin 2000).
- Zwierlein-Diehl, E., *Antike Gemmen und ihr Nachleben* (Berlin 2007).