

NORBERT ZIMMERMANN

VOM VERSTORBENEN-PORTRÄT ZUM STIFTERBILD

ZUM ENDE DES GRABPORTRÄTS IN DER SPÄTANTIKE*

(Taf. 26–29, Abb. 1–11)

Abstract

At the end of the 3rd century, private portraits of the deceased were introduced into the Christian funerary art at Rome, on sarcophagi as well as in catacomb paintings. For over a century they remained the most important, and the single most widespread motif, in the grave imagery – but then they disappear, along with their sarcophagi and catacomb burials, at the end of antiquity. The reasons for this disappearance have generally been ascribed to the cultural changes of the late Roman imperium. But, I argue, it is possible to identify a more precise motive for the interruption of this phenomenon: the portraits themselves have a highly communicative and also performative character, as they were often intended to stare at the bereaved and communicate directly with those who come and visit the tomb, often for specific cultic and ritual activities of commemoration, such as the *refrigeria* at the tombs of the deceased. And there seems to be a clear moment when this Roman tradition ends: following the prescription of Augustine and Ambrose, Christians abandon the meal celebrated at the tomb itself, and replace it with a Eucharistic meal celebrated at the church. This is the moment when the place of *physical* burial and the place of the burial *cult* were no longer the same – which meant that the image at the tomb, the former ‘window’ through which the deceased had been viewed and remembered, was now useless. Confirmation of this hypothesis can be seen in the return of grave portraits from the early medieval period onward, but only for exceptionally rich people. For there in the grave chapels containing both altars and portraits of the wealthy donors, the place of burial was once again united with the place of the cult – there the mass was now performed by the bereaved in both the physical (the dead body) and artistic (the portrait) presence of the deceased. (English Translation: Mont Allen)

Im späten 3. Jh. n. Chr. dringen Porträts von Verstorbenen in die christliche Sepulkralkunst ein, und sie gehören dann über das ganze 4. Jh. n. Chr. zum üblichen, man kann aufgrund ihrer Häufigkeit zu Recht sagen, zum wichtigsten Bildrepertoire im Grabkontext. Dieser Umstand ist aufgrund des reichen Materialbestandes besonders gut in Rom in der Katakombenmalerei und auf den Sarkophagen nachvollziehbar¹. Nach dieser Blütezeit verschwinden die Verstorbenen-Porträts jedoch wieder, und sie haben, gemeinsam mit ihren Bildträgern, keinen Fortbestand in der Sepulkralkunst. Dieses Phänomen ist in Rom bereits am Ende des 4. bzw. im frühen 5. Jh. n. Chr. zu beobachten. Aber auch im übrigen Italien und den Provinzen, wo der Prozess zum Teil noch bis zu einem Jahrhundert länger dauert, kommt es am Ende der Antike zum Abflauen und dann zum völligen Erliegen des Brauches, das Grab mit Porträts der Verstorbenen zu schmücken. Was bewirkte diesen tiefen Wandel in der so traditionell geprägten Sepulkralkultur? Wie wurde das Anliegen,

* Die hier vorgelegte Studie entstand im Rahmen des START-Projektes Y282 „Domitilla“. Für diese Förderung sei dem österreichischen Forschungsfonds FWF und seinen Mitarbeiter/innen, auch für die jahrelange Betreuung, herzlich gedankt. Viel verdankt der Beitrag auch einem Aufenthalt als Visiting-Professor der Universität Sassari im Juni 2015, und ich danke ANNA MARIA NIEDDU und ALESSANDRO TEATINI dafür, mich mit den frühchristlichen Malereien auf Sardinien vertraut gemacht zu haben. Neuere Literatur konnte im Januar 2018 nachgetragen werden.

¹ Im Folgenden sind in der Regel die Malereien aus den römischen Katakomben nach Nestori 1993 benannt, die christlichen Sarkophage nach Repertorium I und Repertorium II.

das mit der Anbringung von Verstorbenen-Porträts verbunden war, ab dem 5. Jh. n. Chr. ausgedrückt, oder fand es vielleicht einen neuen Ort oder eine neue Form? Um diesen Fragen in angemessener Weise nachzugehen, seien im Folgenden, nach einigen allgemeinen Beobachtungen, zunächst kurz Charakteristika und Aufgaben von Porträts in der Grabmalerei und auf Sarkophagen sowie ihre chronologische Entwicklung nachgezeichnet, bevor das Phänomen ihres Aussetzens betrachtet und nach möglichen Gründen dafür gefragt werden soll.

Voraussetzungen

Der Betrachtung der spätantiken Verstorbenen-Porträts im christlichen Kontext seien zunächst drei Beobachtungen vorangestellt, die für eine Einordnung hilfreich erscheinen².

1. Die Omnipräsenz von Privatporträts

Eingangs sei ein Umstand bewusst gemacht, der im archäologischen Bestand nur z. T. sichtbar wird und den man als die Omnipräsenz von Privatporträts in der römischen Lebenswelt bezeichnen könnte: Ähnlich zur Allgegenwart der Bilder von Göttern, Kaisern und weiteren hohen Amts- oder Würdenträgern im öffentlichen Raum waren in der privaten häuslichen Welt auch stets die Bilder des Hausherrn und seiner Familie präsent. Zwar sind manche Bildträger wie die Gattung der Tafelbilder fast vollständig verloren gegangen, aber die Darstellung des Malerateliers im Sarkophag aus Kertsch mit einem Porträtmaler vor seiner Staffelei und einigen fertigen Bildern, die an der Wand hängen, mag eine Vorstellung von solchen Bildnissen vermitteln³. Doch auch im erhaltenen Bestand sind Privatporträts in immer noch bedeutender Zahl und Verbreitung belegt, wie anhand weniger Beispiele vergegenwärtigt sei. Neben der wertvollen Marmorskulptur gab es private Porträts in vielen weiteren Bildträgern aus unterschiedlichen Materialien⁴. Beliebte waren etwa Porträts in der Wandmalerei der Wohnhäuser, wo sie in Clipei oder als Pseudo-Tafelbilder in Emblemen der mittleren Wandzone angebracht waren, oft im privaten Bereich der Häuser. Dabei konnten Kinder, Heranwachsende oder Erwachsene einzeln oder als (Ehe-) Paare im Sinne von realistischen Porträts oder durch Attribute idealisierend, etwa als angehende Philosophen oder als Literaten bzw. Gelehrte mit ihrem Schreibwerkzeug, oder als Musen posieren. Die Beispiele finden sich in Häusern des 1. Jhs. n. Chr. in den Vesuv-Städten⁵, in Peristylhäusern des 2. und 3. Jhs. n. Chr. in Ephesos⁶ und in Villen aus der Spätantike. Als Technik kommt neben der Malerei aber auch das Mosaik vor und als Anbringungsorte solcher Darstellungen dienten auch der Fußboden oder die Decke bzw. Gewölbe und Kuppeln. So erscheinen die Porträts von *dominus* und *domina* und eventuell weiteren Familienmitgliedern z. B. in Mosaikböden wie in der Villa von Piazza Armerina auf Sizilien⁷, auf dem Mosaik des Dominus Julius in Nordafrika⁸, oder im Kuppelmosaik von Centcel-

² Als Verstorbenen-Porträt werden im Folgenden alle solche Darstellungen angesprochen, deren Intention es war, eine konkrete, individuelle Person im Grabkontext bildlich festzuhalten. Dabei können bisweilen auch noch nicht verstorbene Angehörige oder Auftraggeber abgebildet sein. Entscheidend ist, dass die Darstellung zur Annahme berechtigt, dass sie im Augenblick ihrer Schaffung einer bestimmten realen Person zugeordnet werden konnte, auch wenn uns eine konkrete Benennung heute nicht mehr gelingt und die Hintergründe des Auftrags (etwa genaue Familienverhältnisse) mitunter im Detail heute fehlen.

³ Heute in der Eremitage in St. Petersburg, s. zuletzt Burgunder 2014, mit weiterer Literatur. Einige wenige Tafelbilder, vielleicht zu Lebzeiten angefertigte Porträts, scheinen sekundär in römischen Katakomben am Grab in die Malerei integriert worden zu sein; vgl. Zimmermann 2007, 165 f.; Zimmermann – Tsamakda 2010, 627 f.; Corneli 2010, 153–164; Corneli 2013, 31–40. Vgl. eine vergleichbare sekundäre Verwendung von Zwischengoldgläsern mit Porträts, s. u. Anm. 12.

⁴ Generell zum Privatporträt in der Spätantike s. die jüngste Übersicht bei Bergmann – Kovacs 2016, mit umfassender weiterer Literatur.

⁵ Vgl. etwa Bragantini – Sampaolo 2009, 94–97; 514–523, mit zahlreichen Beispielen.

⁶ Sehr ähnlich zu den Bildnissen jugendlicher Philosophen in Pompeji ist das Porträt eines jungen Mannes mit Philosophenmantel im Clipeus in der Wohneinheit 2 des Hanghauses 2 in Ephesos aus dem 3. Jh., vgl. Zimmermann 2010, 461 mit Taf. 396; 19 f.

⁷ Vgl. etwa die *domina* mit Kindern auf dem Weg zum Besuch des Bades: Carandini u. a. 1982, Abb. 29. 200.

⁸ Heute im Nationalmuseum von Bardo in Tunis, vgl. mit der älteren Literatur. Raack 1987. Ein weiteres neues Beispiel ist ein Tessellat einer Villa des 6. Jhs. n. Chr. in Hadrianupolis mit den Porträts eines Mannes und einer Frau, wohl den Besitzern, vgl. Laffi – Záh, 2009, 646–652 mit Taf. XI 12 und 13.

les bei Tarragona in Spanien⁹ (alle drei Beispiele aus dem 4. Jh. n. Chr.): vom Fußboden über die Wände und Wandnischen, in Apsiden und bis zur Decke konnte praktisch jede Fläche im Haus stets sichtbare Porträts seiner Bewohner aufnehmen, wobei hier deutlich die Selbstrepräsentation im Vordergrund stand.

Diese starke Präsenz von Porträts wird noch deutlicher, wenn im Fundkontext solcher Häuser etwa durch die Verschüttung bei einer Erdbebenzerstörung ganze Inventare mit den beweglichen Objekten erhalten sind. Neben kleinformatigen Darstellungen etwa auf Steinen von Fingerringen oder auf anderem, am Körper getragenen Schmuck konnten auch Statuetten und Büsten aus Terrakotta oder Elfenbein private Bildnisse tragen. Für letztere ist neben der Selbstrepräsentation auch eine Rolle im Haus- und Ahnenkult denkbar¹⁰. Selbst Gegenstände des Inventars wie Möbel und Ausstattungsgegenstände konnten mit Porträts verziert sein, erinnert sei etwa an den sog. Proiecta-Kasten vom Esquilin-Schatz¹¹ (ebenfalls 4. Jh. n. Chr.) oder die Porträts im Boden von persönlich gestalteten Glasbechern, die zumeist in sekundärer Verwendung im sepulkralen Kontext gefundenen sog. Zwischengoldgläser¹².

Allgemein kann man angesichts der skizzierten Situation etwas vereinfachend festhalten, dass es in der Lebenswelt der römischen Kaiserzeit ein alltäglicher Umstand war, mit Privatporträts konfrontiert zu werden. Dies gilt auch im sepulkralen Kontext, und es mag genügen, exemplarisch an die Verstorbenen-Porträts auf den Grabmonumenten an der Via Appia in Rom oder auf Sarkophagen zu erinnern. Die Verstorbenen konnten zudem in Form von Totenmasken auch in der häuslichen Welt anwesend sein¹³. In der durch die Darstellung evozierten Anwesenheit darf auch zumindest eine wichtige Aufgabe des römischen Verstorbenen-Porträts erkannt werden: solange ein Bild bestand und von der Familie im Kult kommemoriert wurde, solange lebten auch die Ahnen weiter.

2. Die Ähnlichkeit zwischen Porträt und Porträtierten und in Bosse belassene Köpfe

Die zweite Beobachtung gilt der vermeintlichen Ähnlichkeit der Porträtierten mit den Porträts. Eine solche physiognomische Ähnlichkeit entspricht zwar mehr oder weniger bewusst der Erwartung moderner Betrachter, aber nur bedingt antiker Praxis¹⁴. Als Gradmesser der ‚Porträthaftigkeit‘ eines Bildes gelten individualisierende Merkmale wie etwa markante Gesichtszüge mit Falten, die auf eine besondere Realitätsnähe hinweisen. Bei solchen Versuchen der Annäherung gerät mitunter aus dem Blick, dass es sich bei den Porträts immer ‚nur‘ um ein Konstrukt handelt, in dessen Erscheinungsbild eine ganze Reihe von Komponenten hineinspielen. Je nach Geschlecht und Alter der Dargestellten können etwa Faktoren wie Zeitstil und Zeitgesicht, modische Frisuren, Schmuck und Gewänder sowie Insignien oder Attribute die Angehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Schicht, einer sozialen Klasse oder einem familiären Stand ausdrücken. Dabei kam ein etabliertes und daher allgemein verständliches Zeichensystem zur Anwendung. Die Gesichtszüge der dargestellten Person realitätsnah abzubilden (bzw. diesen Eindruck zu erwecken) war dabei nur *ein* Aspekt von vielen, und, wie man deutlich an den unterschiedlichen Ausführungen von Porträts in diversen Material-

⁹ Im Kuppelmosaik in Centcelles erscheinen Porträts im Bildfeld A5 des Jagdfrieses mit dem Jagdherren im Zentrum und im oberen Fries in den Feldern C1, C3, C5 und C7 im Bild der thronenden *domina*, z. T. mit dem *dominus* und einem Kind; zudem waren Porträt-Clipei in die Mosaik der diagonalen Konchen eingelassen, vgl. dazu die einzelnen Beiträge in Arbeiter – Korol 2016.

¹⁰ Wiederum sei auf Funde im Hanghaus 2 in Ephesos verwiesen, etwa auf die Gruppe von drei kleinen Elfenbein-Porträts einer Familie mit Vater, Mutter und Sohn (3. Jh. n. Chr.) in der Wohneinheit 2: Krinzinger 2010, 660 mit Taf. 292 (E. Christof).

¹¹ Zum Proiecta-Kasten s. Shelton 1981.

¹² Vgl. zu den Goldgläsern Morey 1959, zuletzt (mit neuerer Literatur) Croci 2013. Die meisten Zwischengoldgläser stammen wohl aus den römischen Katakomben, wo ihre mit Bildern verzierten Böden direkt am Grab als persönliche Beigabe mit einem direkten biographischen Bezug zur Erinnerung an den/die Verstorbene/n und wohl als Erkennungszeichen angebracht waren. Die ursprüngliche Bestimmung der Zwischengoldgläser ist unbekannt, in Kombination von Porträts und christlichen Inschriften kann man an Geschenke etwa zur Hochzeit (bei Paaren) oder zur Taufe denken.

¹³ Zumindest bei berühmten Ahnen im republikanischen Rom, vgl. Stein-Hölkeskamp 2006, 307–309; Flower 2006, 322 f., mit Literatur; eventuell auch die Wohneinheit 4 im Hanghaus 2 in Ephesos, wo in einem Raum für Hauskult um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. vermutlich ein männliches Ahnenportrait an die Wand gemalt war, vgl. Rathmayr – Zimmermann 2014, 719 mit Taf. CC Abb. 3.

¹⁴ Zum Realismus römischer Porträts vgl. allgemein und mit Verweisen auf die umfangreiche Literatur. La Rocca 2011a; La Rocca 2011b; Zanker 2011; zum Phänomen des Zeitgesichtes vgl. mit Literatur: Fittschen 2011.

gattungen sehen kann, konnte Realitätsnähe eine sehr wichtige oder auch gar keine Rolle spielen¹⁵. Die Porträtforschung hat für die Dechiffrierung dieses Konstrukts ein anspruchsvolles Vokabular entwickelt. Unabhängig davon ist es hilfreich sich zu vergegenwärtigen, dass es erst seit der Erfindung der Photographie die Möglichkeit gibt, den Grad der Realitätsnähe objektiv (bzw. zumindest auf der Grundlage eines fotorealistischen Bildes) zu beurteilen. Für die Antike ist eine konkrete Beurteilung nur in seltenen Ausnahmen möglich. Den Wunsch nach einem realistischen Abbild oder einer individuellen Identifizierbarkeit können etwa auffällige Merkmale belegen, als Beispiel sei etwa die dunkle Hautfarbe des nordafrikanischen Bischofs Quodvultdeus auf dem Porträt im Mosaik-Clipeus über seinem Grab in der Katakomben S. Gennaro in Neapel genannt¹⁶. Grundsätzlich ist eine physiognomische Ähnlichkeit oder zumindest durch Attribute unterstützte Identifizierbarkeit der Porträtierten mit ihren Bildnissen also möglich, in manchen Gattungen wie etwa den Verstorbenen-Porträts aus dem Fayum ist zumindest ihr Evozieren geradezu typisch¹⁷. Sie muss jedoch wie gesagt weder das einzige noch wichtigste Anliegen der Darstellung sein, welches das Aussehen eines Grabporträts beeinflusste.

Ein zentrales Anliegen der Sepulkralkunst war das Totenlob¹⁸, insofern huldigen die Darstellungen gerne der Schönheit und Tugendhaftigkeit, dem Reichtum oder der Bildung usw. der Verstorbenen¹⁹. Die gelobten Eigenschaften können einen zu Lebzeiten realen Zustand festhalten, sie könnten ihn aber auch idealisierend und als einen Wunsch für das Jenseits ausdrücken, ohne dass dies immer klar zu unterscheiden ist: Am Grab wird über die Verstorbenen positiv gesprochen. Ein Lob oder Wunsch konnte ferner mit Aussagen zur persönlichen Biographie verbunden werden, so dass Merkmale ins Bild einfließen, die etwa auf einen Beruf, den Familienstand oder Angaben wie Mutterschaft deuten. Inwiefern Angehörige oder Auftraggeber ein Porträt als angemessen, realistisch oder beschönigend wahrnahmen, entzieht sich unserer Kenntnis.

Porträts in verschiedenen Gattungen zeigen große stilistische und qualitative Unterschiede, die in erster Linie (aber nicht ausschließlich) die Entstehungszeit und die finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers spiegeln. Mit der Qualität der Darstellung muss jedoch nicht der Grad der physischen Ähnlichkeit steigen. Auch sehr qualitativ ausgeführte Porträts etwa auf Sarkophagen können das sein, was GUNTRAM KOCH als „Ideal-Porträt“²⁰ oder JUTTA DRESKEN-WEILAND als „Einheits-Kopf“²¹ bezeichnet hat. Exemplarisch sei ein vielleicht seiner gefälligen Ausstrahlung wegen, oft zitiertes Porträt einer jungen Frau in der Kammer O der via Latina-Katakomben erwähnt (Abb. 1): Ihr blauer Nimbus und die Anbringung im Scheitel des Arkosolbogens kennzeichnen sie als Verstorbene. Ihr Gesicht zeigt alle typischen ikonographischen Merkmale, die der in diesem Teil der Katakomben arbeitende Figurenmaler für alle Frauenköpfe verwendet hat – also außer bei weiblichen Porträts auch für die Darstellungen weiblicher Gottheiten wie Athena, Ceres, Proserpina oder Tellus²². Es handelt sich um ein Typengesicht einer jungen Frau *par excellence*, eine physiognomische Ähnlichkeit des Bildes mit der Verstorbenen kann man hier explizit ausschließen²³. Dagegen wurden bisweilen auch Tafelbilder oder Leinwände in ein Fresko am Grab integriert, vielleicht um im speziellen Fall ein besonders authentisches oder geschätztes Bild, das unter Umständen schon zu Lebzeiten von einem Porträt-

¹⁵ s. dazu insbesondere die einführenden Gedanken im Beitrag von I. BRAGANTINI mit ausführlicher Literatur in diesem Band; Studer 2012a, 13–18.

¹⁶ Für das Porträt von Quodvultdeus vgl. Fasola 1975, 155 mit Taf. XIII; ähnlich auch das Brustbild einer Frau mit dunklem Inkarnat in einer Nekropole auf Sardinien, s. Nieddu 2002, 375 mit Abb. 11.

¹⁷ Die typische Evozierung von Realitätsnähe in den Porträts aus dem Fayum belegt aber nicht notwendiger Weise ihre Realitätsnähe, sondern vielmehr den Wunsch danach, vgl. den Beitrag von I. BRAGANTINI Abb. 3, 2 – 4, 4 in diesem Band.

¹⁸ Vgl. Zanker – Ewald 2004, 42 f.

¹⁹ Zum Phänomen von geschönten Abbildungen vgl. allgemein Raack 2006 und besonders auch die Ausführungen von M. STUDER-KARLEN, in diesem Band.

²⁰ Koch 2000, 109.

²¹ Dresken-Weiland 2003, 83 f., vgl. Studer-Karlen 2012a, 16.

²² Zimmermann 2002, 61–125, hier 83–98 mit Abb. 44–49, und Zimmermann 2006.

²³ Erstaunlicherweise wurde gerade dieser Typenkopf des jungen Mädchens jüngst als „uno dei ritratti più espressivi ed intimi“ und geradezu „fotografata“, also als Inbegriff eines Privatporträts stilisiert, vgl. Bisconti 2013, 81. Als einzige individuelle Note dieses Kopfes im Vergleich zu den übrigen Frauenköpfen desselben Malers ist hier der Verzicht auf das sonst immer vorhandene kräftige Rot für Lippen und Wangen im Inkarnat des Mädchens auffällig, was aber eher auf ihre Totenblässe hinweisen, als ein persönliches Charakteristikum sein mag.

maler angefertigt worden war, zu nutzen²⁴. Häufig darf man gerade solche standardisierten Kennzeichen wie Zeitfrisur (etwa den Scheitelzopf), Schmuck (z. B. Halskette, Ohrschmuck) und Gewand (z. B. Dalmatica mit Schleier) so werten, dass die Bilder regelrecht Platzhalter und als solche Identifikationsfläche der realen Person sein sollten und daher als Porträts intendiert waren.

Auf Sarkophagen ist sodann das Phänomen von in Bosse belassenen Porträts zu beobachten, für das man unterschiedliche Erklärungen fand²⁵. Vermutlich scheute man sich, das Porträt bereits zu Lebzeiten auszuführen, oft dürfte es dann im Todesfall angesichts der Eile oder aus Kostengründen nicht mehr zur Ausführung gekommen sein. Angesichts der hohen Fallzahlen steht jedoch außer Zweifel, dass ein in Bosse belassenes Porträt die Identifikation mit einer verstorbenen Person nicht beeinträchtigte, was dem bossierten Porträt eine vergleichbare Wertigkeit verleiht wie dem Typen-Kopf in der Malerei.

Der Realismus eines Porträts oder das Abbilden realer Gesichtszüge nach den Vorgaben eines konkreten Menschen ist ohne Zweifel oft erstrebt gewesen, war aber, zumindest im Grabbereich, ganz sicher keine Voraussetzung für die an das Porträt herangetragene Aufgabe, die Verstorbenen bildlich zu commemorieren. Wie für uns heute aber noch gut nachvollziehbar, scheint eine reale oder auch nur vorgespielte Individualität für die Kommemorierung vorteilhaft zu sein, da sie uns direkter anspricht.

3. Die Frontalität der Verstorbenen-Porträts als Kommunikationssituation im Kult

Die dritte Vorbemerkung betrifft die Frontalität der Darstellungen. Es zeichnet einen großen Teil der Porträts im Grabkontext aus, dass sie in direkter Frontalität erscheinen und den direkten Blickkontakt des Betrachters suchen. So schaffen die Bilder eine unmittelbare Kommunikationssituation: Beim Grabbesuch treten die Angehörigen ihren Verstorbenen regelrecht ins Angesicht. Aus beiden Perspektiven ist dieses Zusammentreffen eine bewusste und geplante Handlung mit performativem Charakter, und ohne die Betrachter liefe der frontale Blick der Dargestellten aus dem Bild heraus auch ins Leere. Man könnte vielleicht sogar von einer Art kultischem Rollenspiel sprechen: Die Angehörigen schließen im Augenblick des Grabbesuchs den gedanklichen und auch bildlichen-realen Kreis, den die Auftraggeber bzw. die Porträtierten im Wunsch nach Kommemorierung angelegt haben. Zwar ist über die Abläufe des Grabkultes im Augenblick des Totengedächtnisses kaum Konkretes bekannt²⁶. Doch dürfen, neben den nur wenigen schriftlichen Quellen zu Handlungen am Grab, auch die den Blickkontakt fordernden Grabporträts als Zeugnisse für sepulkralen Kult im Angesicht der Verstorbenen gelten. Diesen Aspekt unterstreicht ihre oftmals strategische Anbringung im Raum, und so fordern die frontalen Porträts deutlich ihre Einbeziehung ins kultische Geschehen. Den performativen Charakter belegen zumindest einige der Mahldarstellungen in der Katakomben SS. Marcellino e Pietro, die in den Inschriften auch Rede und Gegenrede des kultischen Geschehens unter dem Vorsitz der Patrona einzufangen scheinen. Hier ist auch der spezielle christliche Charakter des privaten Refrigeriums nicht nur in der Kommemorierung der Verstorbenen, sondern in der überzeitlichen Vereinigung über den Tod hinaus deutlich²⁷.

Für einen solchen performativen Zusammenhang zwischen frontalem Porträt und Grabbesuchern spricht auch, dass sich die Ausnahmen solcher direkter Frontalität meist gut aus dem Kontext erklären lassen: Porträts von Personen, die in eine im Bild dargestellte Handlung einbezogen sind, können den Betrachter selten frontal anschauen, weil sie eben auf die Handlung ausgerichtet sind²⁸. Ehepaare in Clipei werden etwa gern in der *dextrarum iunctio* gezeigt und blicken daher einander an. Doch selbst hier kann die Frau ganz auf den Mann ausgerichtet sein, während er den Blickkontakt des Betrachters sozusagen stellvertretend für beide

²⁴ Der julisch-claudische marmorne Kinderkopf der Tiberius Natronius Venustus in der Santa Rosa-Nekropole beim Vatikan scheint eine ähnliche Vorgeschichte zu haben. Denn er stammt wohl aus einem anderen familiären Kontext, aus dem er regelrecht herausgebrochen wurde, um hier am Grab seine letzte Bestimmung in der kleinen Ädikula zu finden, vgl. Liverani – Spinola 2010, 225 mit Abb. 72.

²⁵ s. allgemein Studer-Karlen 2012a, 18–23.

²⁶ Vgl. im Überblick zum Totenkult Volp 2002, bes. 214–263; Zimmermann 2012.

²⁷ Zimmermann 2012, bes. 175–183.

²⁸ Oranten suchen etwa dann nicht den direkten Blickkontakt der Grabbesucher, wenn sie selbst in Blickkontakt zu einer Darstellung Christi im gleichen Bildkontext stehen, vgl. die Orantin im Arkosol 8 der Anapo-Katakomben oder die Orantin im Arkosol 73 der Domitilla-Katakomben, Zimmermann 2007, 169 f. mit Taf. 23 a und 175 mit Taf. 25 c.

Eheleute sucht. Dabei ist anzumerken, dass Skulptur und Malerei insofern verschieden sind, als ein dreidimensionales Bild nur aus einem einzigen Blickwinkel in direktem Blickkontakt erlebt wird. Ein Betrachter muss sich daher direkt in die Blickachse stellen, um unmittelbar ‚angeblickt‘ zu werden. Dagegen hält ein gemaltes Porträt, das frontal aus dem Bild herausblickt, durch die Zweidimensionalität auch bei Betrachtung von der Seite, etwa im Vorbeigehen und auch für mehrere Betrachter an verschiedenen Standorten im Bereich vor dem Bild, den direkten Blickkontakt zum Betrachter. Diese Frontalität scheinen Verstorbene-Porträts – neben anderen – besonders auch mit kultischen Malereien von Götterbildern oder auch Lararien zu teilen, bei denen die Frontalität ebenfalls konzeptionell ist und eine ähnliche unmittelbare Kommunikationssituation erzeugt wird. Die in der Spätantike so beliebten großen, weit aufgerissenen Augen unterstreichen und unterstützen die direkte Kommunikation. Dass manche Grabräume zu klein und eng sind für eine solche aktive, ‚performative‘ Kultfunktion der Porträts spricht ebenso wie die seltenen Beispiele innen bemalter Gräber oder unter der Erde gefundener (also letztlich unsichtbar aufgestellter) Sarkophage nicht gegen das sehr hohe kommunikative Potential der meisten Grabporträts, das kein Zufall sein wird. Speziell auf diesen Aspekt der Kommunikation als Aufgabe der Bilder sei am Ende dieses Beitrags zurückgekommen.

Verstorbenen-Porträts in der Katakombenmalerei

In der Katakombenmalerei etablieren sich christliche Szenen bereits ab dem frühen 3. Jh. n. Chr., also rund zwei Generationen früher als auf den Sarkophagen. Ihre Behandlung kann hier bis auf Ergänzungen summarisch sein, da das Thema bereits vor kurzem ausführlich an anderer Stelle behandelt wurde²⁹. Dort hatte ich zu zeigen versucht, dass statistisch das Verstorbene-Porträt die bei weitem häufigste einzelne Szene ist und damit als *ein* zentrales, wenn nicht sogar als *das* zentrale Anliegen der Grabmalerei bezeichnet werden kann³⁰. Seitdem wurden die Darstellungen Verstorbener bereits mehrfach erneut behandelt, wodurch sich die Anzahl an Porträts weiter erhöht hat³¹. Weitere Beispiele wurde zuletzt etwa auf Grabmalereien in Neapel, auf Sardinien und auf Sizilien vorgestellt.

Die Katakomben in Rom entstehen als christliche Gemeinschaftszömeterien ab dem frühen 3. Jh. n. Chr. Sie sind in weiten Teilen Armenfriedhöfe, außer in der Nähe von Märtyrergräbern dürfte hier vorwiegend bestattet haben, wer sich oberirdisch keinen Grabplatz leisten konnte. In der frühen Katakombenmalerei wird zwischen 230–260 n. Chr. das erste Repertoire christlich-biblicher Szenen der westlichen Kunst entwickelt. Es mag schon unter diesen frühen Malereien Identifikationsfiguren für Verstorbene gegeben haben, etwa die kleinen Fossoren-Gestalten oder die Teilnehmer der Mahldarstellungen in den sog. Sakramentskapellen A1–A6 in S. Callisto – aber dann waren sie so wenig ausgeprägt, dass sie unter den kleifigurigen biblischen Rettungsbildern nicht als solche zu erkennen sind. Das ändert sich, als um 280–290 n. Chr. erste individualisierte Verstorbenebilder auftauchen. In der Priscilla-Katakombe etwa erscheint eine Verstorbene in der nach ihr benannten Kammer der *velatio* als Orantin zwischen zwei Szenen ihrer *vita*³², in S. Callisto stehen inschriftlich benannte Verstorbene in der Kammer der Cinque Santi als einzelne, in Alter, Geschlecht, Kleidung und Frisur individualisierte Beter bereits *in pace*, im Paradies (Abb. 2)³³. Im 4. Jh. n. Chr. erobern sich in den jetzt zunehmend monumentaleren Grabformen mit Arkosolen die Verstorbene-Porträts einen oft sehr wichtigen Bildraum wie etwa an der Grabfront, im Lünettenfeld der Arkosole oder in ihrem Scheitel.

Diesen einmal eroberten Bildraum geben die Verstorbenebildnisse das gesamte 4. Jh. n. Chr. über und bis zum Ende der Katakombenmalerei im 5. Jh. n. Chr. nicht mehr auf: die Porträts werden zum häufigsten

²⁹ Zimmermann 2007; dort fehlte ein Verweis auf die grundlegende Arbeit von van Dael 1978.

³⁰ Bei Zimmermann 2007, 164–177, sind rund 150 Fälle von Verstorbene-Porträts erhoben, zu denen in der Zwischenzeit zahlreiche neue gekommen sind (s. u.).

³¹ Caillaud 2009; Corneli 2010; Corneli 2013; Bisconti 2013; Bisconti 2015; Bonacasa Carra 2013; Braconi 2016; vgl. bereits zuvor Bonacasa Carra 2000.

³² Vgl. Abb. 1 im Beitrag K. MARSENGILL, in diesem Band.

³³ Die Malerei der Cinque Santi in Callisto wurde jüngst erstmals dem 4. Jh. n. Chr. zugewiesen, vgl. Bisconti 2015, 37. In der Tat würden die jetzt restaurierten Oranten nach Lage im Raum, Größe der Darstellungen und der Art der Dalmatiken und Frisuren gut ins 4. anstatt ins späte 3. Jh. n. Chr. passen.

Einzelthema und damit zum konstantesten Bildinhalt dieser Grabmalerei. Statistisch liegen sie in der Häufigkeit noch vor dem Bild des Guten Hirten, dem Wasserwunder Mose oder der Lazaruserweckung, den drei beliebtesten christlichen Einzelszenen³⁴. Die Porträts durchlaufen dabei einen kontinuierlichen Prozess der Monumentalisierung. Es lässt sich eine Konkurrenz mit Christusbildern um den besten Platz fassen, die in der Regel aber aufgrund des ausreichenden Raumangebotes innerhalb einer Kammer oder eines bemalten Bereiches kompensiert werden kann: Beide, Christus- und Verstorbenenbild, bekommen ihren eigenen wichtigen Bereich. Die regelmäßig nachgefragten Bildvarianten seien nochmals kurz überblickt. Sie lassen sich in sechs Gruppen zusammenfassen.

- a. Am häufigsten wurden Bilder von Oranten gemalt, die in verschiedensten Varianten, Größen und Anbringungsorten, von zentralen Bildflächen über Gräbern oder an Decken bis zu dezentralen Plätzen an Nebenwänden, erscheinen können³⁵. Sie blicken den Betrachter in der Regel unmittelbar an und erzeugen dabei ein direktes Gegenüber zu den Grabbesuchern, wie etwa die Familie im Arkosol 43 der Katakomben S. Callisto (Abb. 3)³⁶. Wer in ihrem Angesicht betet, spiegelt sich geradezu im Gebet und schafft dadurch die bereits erwähnte intensive Kommunikationssituation.
- b. Die zweite Gruppe bilden Brustbilder der Verstorbenen, die etwa in runde Clipei (Abb. 1), gerahmte Bildtafeln oder auch als *trompe l'œil* eines verschließbaren Tafelbildes in rechteckige Rahmen gemalt sein konnten³⁷. Vereinzelt waren auch echte *tabulae* oder *telaie* in die Katakombenmalerei integriert³⁸. Solche Brustbilder erreichen oft Lebensgröße und suchen in der Regel ebenfalls den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter, bisweilen sind sie als Schnittmenge zur ersten Gruppe als Oranten gezeigt.
- c. Eine dritte Gruppe bilden Berufsbilder, wobei das Porträt in der Regel durch symbolische Hinweise auf den Beruf um diese biographische Information bereichert wird. Dies muss keineswegs immer auf einen hohen sozialen Status hinweisen, im Gegenteil scheinen auch Tätigkeiten von nicht gerade höchstem Prestige mit einem gewissen Stolz dargestellt worden zu sein, wie im Bild der sog. Erbibendola in der S. Callisto-Katakomben (Abb. 4), die frontal neben dem Tisch steht, auf dem sie ihre Kräuter verkauft. Oft bleibt also die frontale Kommunikation von Porträt und Grabbesucher erhalten³⁹. Es gibt bei den Berufsbildern aber auch Fälle, in denen der Hinweis auf die Tätigkeit ohne ein Porträt durch ein Emblem beigegeben wurde.
- d. Eine besondere Gruppe bilden viertens die Mahldarstellungen, die nicht nur die konkrete Familie beim Totenmahl (*refrigerium*) abbilden konnten und dabei öfters bewusst die Grenze zwischen den noch lebenden, kommensorierenden Familienmitgliedern und den bereits verstorbenen ignorierten, sondern auch den Bildraum einer Kammer oder eines Arkosols in allen seinen drei Dimensionen aus-

³⁴ Zimmermann 2007, 155–158. Die dort genannte, bewusst niedrig angesetzte Zahl von 149 ist durch die Identifizierung weiterer Porträts nochmals gewachsen. Alle gezählten Bilder wurden einzeln untersucht und aufgeführt, dagegen hatte J. Dresken-Weiland lediglich Listen abgeglichen und kommt auf falsche, viel zu niedrige Zahlen, vgl. Dresken-Weiland 2010, 38 Anm. 4.

³⁵ Vgl. Zimmermann 2007, 168–171. Zu den 78 angeführten Bildern kommt die Darstellung einer Orantin in einem bislang unpublizierten Mosaik-Arkosol im 2. UG der Priscilla-Katakomben neu hinzu, vgl. Bisconti u. a. 2013, 26 und Abb. 2. Neu restauriert und nun gut erkennbar ist eine Orantin an der Nordwand des Vestibüls zur sog. Apostel-Kammer in der Thekla-Katakomben, vgl. Mazzei 2010, Abb. 20. Im rechten Arkosol derselben Apostelkammer ist nun im Lünettenfeld ein Mädchen im Orantengestus, wohl die Tochter der zentralen Frau mit einem Rotulus, gut erkennbar, vgl. Mazzei 2010, 75 Abb. 39.

³⁶ Sinnvolle Ausnahme dieser Regel bieten etwa die große Orantin in der Grabnische Anapo 8 (vgl. Anm. 29), oder auch das kleine, zu Füßen des Guten Hirten in Arkosol 73 der Domitilla-Katakomben in die Schafherde des Guten Hirten eingestellte Paar in Orantengestus, die ebenfalls ihr persönliches Gebet durch Blickkontakt zum Guten Hirten direkt vortragen, s. Zimmermann 2017, 175 mit Taf. 25 c.

³⁷ Vgl. Zimmermann 2007, 164–166. Zu den dort 23 genannten Bildern ist seitdem eines hinzugekommen bzw. durch Restaurierungen deutlich besser zu sehen: die Loculus-Wand in der Priscilla-Katakomben mit einer Verstorbenen im Orantengestus als Brustbild in einem Clipeus (Nestori 1993, 25 f. Nr. 23). Von der Malerei waren bislang nur zwei Bereiche publiziert: Wilpert 1903, Taf. 219 und 250, 1; vgl. jetzt Bisconti u. a. 2013, 52 mit Taf. XIII.

³⁸ Zimmermann – Tsamakda 2007, 22 f. mit Abb. 12.

³⁹ Callisto Arkosol 51, vgl. Zimmermann 2007, 167 mit Taf. 21 c. In den Vatikanischen Museen konnte jüngst das Porträt des Fossors Diogenes wiederentdeckt werden, Vgl. Zimmermann 2011. Diogenes schaut aber den Betrachter nicht direkt an, sondern sein Blick schweift knapp über diesen hinweg, so als wäre er bereits auf eine jenseitige oder überzeitliche Welt gerichtet, vgl. Zimmermann 2011, 140 f.

nutzten, um den Grabbesucher aktiv ins Geschehen einzubeziehen⁴⁰. Auch hier ist oft gezielt das Mittel der Frontalität der Mahlteilnehmer eingesetzt, um die Verbindung der Grabbesucher mit den Dargestellten konkret zu erzeugen.

- e. Fünftens gibt es auch szenische Bilder, in denen entweder Personen mit porträthaften Zügen (Zeitfrisur, Schmuck, Zeitracht, u. ä.) in eine meist biblische Handlung eingebunden werden⁴¹. So kann die Verstorbene als Susanna der Versuchung durch die beiden Alten widerstehen oder als Samaritanerin am Brunnen die Heilsworte Christi vom Wasser des Lebens direkt erfahren. Der Heilswunsch kann auch durch den aus dem Firmament bekränzenden Christus direkt auf die Familie hinabkommen, dies ist etwa der Fall in einem Arkosol in der Katakomben S. Sebastiano, in dessen Lünette die Familie von einem am Himmel erscheinenden Christus bekränzt, also als gerettet bezeichnet wird⁴². Oder die persönliche Patronin geleitet direkt ins Paradies wie bei der Verstorbenen Veneranda und der Hl. Petronilla in der Domitilla-Katakomben (Abb. 5) – immer wird im Bild die erwünschte Teilhabe an der Errettung ausgedrückt.
- f. Als eine weitere, sechste Gruppe sind zudem Figuren, zumeist Männer aber auch Frauen, mit Rotuli oder bisweilen Codices hinzuzufügen⁴³: wie der Vergleich mit der Sarkophag-Plastik lehrt⁴⁴, sind auch solche Figuren aus der Tradition der Darstellung der Bildung von Verstorbenen und damit als Identifikation – im hier gebrauchten Sinne als porträthafte Darstellung – anzusehen⁴⁵. Zur bislang genannten Anzahl kommt somit noch einmal eine weitere Gruppe an Malereien hinzu.

Porträts von Verstorbenen etablieren sich also ganz selbstverständlich innerhalb der christlichen Grabmalerei in Rom. Von den rund 360 in den Katakomben erhaltenen Ensembles zeigt fast die Hälfte Verstorbenenbilder. Ihr Anliegen ist die Verbindung von Selbstrepräsentation und christlicher Jenseitshoffnung in der Art eines Gebetes für die Dargestellten. Die Selbstrepräsentation bezieht in aller Regel wie gesagt aber einen Betrachter ein⁴⁶. Dies darf auch gelten, obwohl bisweilen Malereien in das Grab selbst ausgerichtet waren und sich offensichtlich nur auf die Verstorbenen, wie ein ständiges Gebet, bzw. auf den kurzen Moment der Bestattung beziehen⁴⁷. Angehörige dürften wenigstens zweimal im Jahr ans Grab gekommen sein, um die Verstorbenen zu kommemorieren, nämlich einmal am Sterbetag, nach christlichem Glauben dem *dies natalis* des Lebens nach dem Tod, und einmal anlässlich des offiziellen Totengedenkens⁴⁸. Die meisten Gänge und Kammern in Katakomben waren räumlich für die obligatorischen Totenmahle ungeeignet, daher brachte man wohl symbolische Trank- und/ oder Speiseopfer mit ans Grab bzw. konnte sie auf bei den Gräbern angebrachte Mensen ablegen. Dabei konnte es zu der Situation kommen, dass man sich sozusagen selbst begegnete, nämlich wenn man bereits zu Lebzeiten ein Familienbild am Grab angebracht hatte. Speziell bei den christlichen Mahlbildern in der Katakomben SS. Marcellino e Pietro scheint das Aufheben der Grenze

⁴⁰ Die 13 Fälle bei Zimmermann 2007, 171–173. Die Beispiele aus der Katakomben SS. Marcellino e Pietro, bei denen die inschriftlich bezeichneten Dienerinnen Agape und Irene anwesend sind, bilden auf diese Weise eine deutlich christliche Variante des ansonsten nicht als solches zu erkennenden Totenmahls als *refrigerium*. Da die Mahlteilnehmer jeweils in Anzahl, Alter und Geschlecht variieren, werden sie die konkrete Familie porträtieren, vgl. Zimmermann 2012.

⁴¹ Immerhin 28 Fälle, vgl. Zimmermann 2007, 174–177.

⁴² Für das sog. Arkosol von Primenius und Severa vgl. Proverbio 2006. Nun gut erkennbar ist die Darstellung im sog. Apostel-Cubiculum in der Thekla-Katakomben, an deren Nordwand im Lünettenfeld des Arkosols eine verschleierte Verstorbene mit Rotulus in beiden Händen zwischen ihren Patronen Petrus und Paulus erscheint, vgl. Mazzei 2010, 74–76 Abb. 47; Taf. 36.

⁴³ In Zimmermann 2007 waren diese noch nicht als eigene Kategorie aufgeführt. z.T. gibt es Überschneidungen etwa mit den Orantenbildern. So hält etwa die Verstorbene im rechten Arkosol des Apostel-Cubiculums in der Thekla-Katakomben einen Rotulus, während ihre Tochter als Orantin erscheint; vgl. wiederum Mazzei 2010, 74–76 mit Abb. 46–47; Taf. 39. Einige noch nicht gezählte Verstorbenen-Bildnisse in den Katakomben kommen hinzu, so dass sich die Gesamtzahl um zumindest weitere fünf Darstellungen (Nunziatella 4, zweimal Domitilla 31, Callisto 21, Marcellino e Pietro 58) erhöht.

⁴⁴ Studer-Karlen 2012a, 86–106.

⁴⁵ Zuletzt hat mit guten Argumenten M. BRACONI die bislang als „Cristo docente“ benannte Malerei in der Konche eines ungewöhnlichen Cubiculum der Maius-Katakomben (Malerei 3, Nestori 1993, 32) als das Porträt eines sich als Philosophen inszenierenden Mannes identifiziert: Braconi 2018, 315.

⁴⁶ Vgl. Rüpke 2009, bes. 207.

⁴⁷ Ähnliches gilt für Sarkophage mit figürlichen Friesen und Porträts, die unter der Erde oder in kaum zugänglicher Aufstellung gefunden wurden. Hier dürfte es sich kaum um ein geplantes Vorgehen handeln, s. u.

⁴⁸ Vgl. Volp 2002, 214–234.

zwischen Verstorbenen und Hinterbliebenen im Bild, aber durch die Inszenierung auch im Raum, intendiert gewesen zu sein: auch hier konnte man sich selbst erblicken⁴⁹.

Die Verbindung von Selbstrepräsentation und einer konkreten persönlichen Jenseitshoffnung ist im 4. Jh. n. Chr. in Rom kein ausschließlich christliches Anliegen, wie die Bilder im Arkosol der Vibia belegen, die als Frau des Sabazius-Priesters Vincentius nach ihrem Tod gerichtet und vom *angelus bonus* in den Himmel geleitet wird, wo sie das Mahl der Seligen erreicht⁵⁰. Zur etwa gleichen Zeit in der Mitte des 4. Jhs. n. Chr. konnte in individuellen Bildern auch jegliche konkrete Jenseitshoffnung fehlen, wie im Hypogäum des Trebius Justus, in dem die Eltern im ausgefallenen Bildprogramm der Grabkammer ihren mit 16 Jahren verstorbenen Sohn als reich und gebildet darstellen ließen, aber gänzlich ohne vergleichbare Perspektive auf ein Leben nach dem Tod⁵¹.

Rom ist ein Sonderfall durch den sehr reichen Bilderschatz in den Katakomben, in deren negativer Grabarchitektur variantenreich und individuell dem Wunsch nach Darstellung der Verstorbenen nachgekommen werden konnte. In dem Maße, in dem das Bestatten in den Katakomben ab dem Ende des 4. Jhs. n. Chr. immer mehr außer Mode geriet, verschwinden auch die Malereien und Porträts, da der unterirdische Platz nun nicht mehr benötigt wurde⁵². Wo ähnliche Grabformen noch etwas länger weiterlaufen wie etwa in den Katakomben in Neapel, geht auch die Bildtradition noch weiter, zumindest noch über das 5. und bis ins 6. Jh. n. Chr.: Es entwickelt sich eine besondere Vorliebe für Arkosole mit Verstorbenen-Porträts in den Lünettenfeldern, wobei neben privaten Malereien auch ein Grabraum eigens die Bischöfe in wertvollen Mosaikclipei wiedergibt⁵³.

Verstorbenen-Porträts auf christlichen Sarkophagen

Damit sei der Blick nun auf die römischen Sarkophage gerichtet. Der Materialwert des Marmors machte Sarkophage zu einem Luxusartikel und damit zu einem Objekt der Oberschicht, als deren Angehörige die Verstorbenen sich durch ihr Porträt auch klar zu erkennen geben. Erst spät im 3. Jh. n. Chr. treten christliche Szenen erstmals auf Sarkophagen auf. JUTTA DRESKEN-WEILAND hat vor kurzem interessante Zahlen zusammengestellt: in der hier relevanten Gruppe der figürlichen Friessarkophage gibt es Sarkophage mit christlichen Bildern vor 280–290 n. Chr. gar nicht (Wannensarkophag von S. Maria Antiqua, Abb. 6), aber ab der konstantinischen Wende findet sich dann so gut wie kein heidnischer mythologischer Sarkophag mehr⁵⁴. Der Wechsel zu fast ausschließlich christlichen Themen vollzieht sich radikal, wie ein Bruch, in weniger als einer Generation. Für die mythologischen Sarkophage hat PAUL ZANKER die Aufgabe ihrer Bilder allgemein unter den Begriffen ‚Totenlob‘ und ‚Hinterbliebenentrost‘ zusammengefasst, und die Mythenbilder konnten auch die Trauer direkt reflektieren⁵⁵. Diese Aspekte verschieben sich nun im christlichen Kontext: die Trauer wird fast völlig ausgeblendet, an ihre Stelle treten die Bilder christlicher Jenseitshoffnung, im Wesentlichen die gleichen Darstellungen des Alten und Neuen Testaments und der überzeitlichen Herrschaft Christi, die sich auch in der Grabmalerei finden, auch wenn es einige Besonderheiten auf den Kästen gibt⁵⁶. Hauptsächlich ist aber der begrenztere Bildraum der Kästen eigenen formalen Bildtraditionen und hierarchischen Strukturen verpflichtet, so dass sich andere Gesetzmäßigkeiten und Orte für die Darstellung der Verstorbenen ergeben bzw. entwickeln.

⁴⁹ Dazu s. Zimmermann 2012.

⁵⁰ Vgl. etwa Engemann 1997, 116–118.

⁵¹ Rea 2004.

⁵² Vgl. Fiocchi Nicolai 2012.

⁵³ Fasola 1975.

⁵⁴ Dresken-Weiland 2018.

⁵⁵ Zanker – Ewald, 42 f.; Zanker 2003.

⁵⁶ Dresken-Weiland 2018, weist auf ein Überwiegen neutestamentlicher Bilder hin und auf Szenen wie jener aus der *vita Petri*, besonders die Taufe im mamertinischen Kerker, die sich fast ausschließlich auf den Sarkophagen finden. Zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden im Umgang mit Bildern in der Katakombenmalerei und auf Sarkophagen s. demnächst eine Studie von NORBERT ZIMMERMANN und MANUELA STUDER-KARLEN (Vortrag auf der Tagung der AGCA in Göttingen 2016, in Vorbereitung zum Druck).

Die Verstorbenen-Porträts der christlichen Sarkophage wurden vor kurzem ausführlich von MANUELA STUDER-KARLEN behandelt, so dass im Folgenden auf ihre Ergebnisse zurückgegriffen werden kann⁵⁷. Prinzipiell ist die Ausgangslage bei rund 2000 erhaltenen christlichen Sarkophagen wesentlich komplexer, doch zeigt sich generell ein ähnliches Gesamtbild bei fast 400 dieser Sarkophage mit Verstorbenen-Porträts: die Darstellung der Verstorbenen ist auch hier das häufigste, und daher wichtigste Bildthema⁵⁸.

Es fällt auf, dass Porträts, anders als in der Katakombenmalerei, direkt vom ersten Auftreten christlicher Szenen auf Sarkophagen mit präsent sind: die bereits genannte Wanne aus S. Maria Antiqua (Abb. 6) datiert zwar fast zwei Generationen später als die ersten christlichen Katakombenbilder in S. Callisto. Mit ihr befinden wir uns aber im gleichen Zeithorizont wie die schon genannte Malerei der *velatio* in Priscilla, so dass die Verstorbenen-Porträts trotz der unterschiedlichen Vorgeschichte in Malerei und Skulptur in etwa gleichzeitig im christlichen Kontext auftauchen.

Sobald die Sarkophage christliche Szenen aufnehmen, treten im Wesentlichen gleiche Formen des Verstorbenenbildnisses wie in der Malerei auf, und die Porträts durchlaufen alle Stadien der formalen Entwicklung der Sarkophage im Verlauf des 3. und 4. Jhs. n. Chr. unter ständiger Anpassung mit (Abb. 6–8). Allerdings ist der Platz auf einem Sarkophag beschränkter, weshalb eine eigene Harmonie der Szenen gefunden werden muss zwischen den allfälligen Komponenten aus christlichen Szenen, Inschriftenfeld und Verstorbenenbild. Die chronologische Entwicklung führt im Verlauf des 4. Jhs. n. Chr. von ein- über zweizonige Friessarkophage (Abb. 7) schließlich zu Sonderformen wie mit Säulen gegliederten Sarkophagen oder den späten Stadtorsarkophagen (Abb. 8). Die Enge des Bildraumes verlangt dabei eine Unterordnung von Verstorbenen-Porträts, sobald Christus ins Zentrum rückt.

- a. Die mit Abstand häufigste Identifikationsfigur für Verstorbene auf Sarkophagen sind Oranten, die sich aus dem traditionellen Bild der Pietas entwickeln (Abb. 6) und nun im christlichen Bildkontext zu einer christlichen Darstellung mutieren⁵⁹. Zunächst nehmen sie gern das Zentrum ein, wie auf dem konstantinischen Friessarkophag des Sabinus im Vatikan (Abb. 7), ab der Mitte des 4. Jhs. n. Chr. werden sie dort vom Bild Christi verdrängt⁶⁰. Die ganz überwiegende Mehrheit der Orantenbilder ist weiblich, nur sehr selten wurden Männer als Oranten abgebildet, und dann vorwiegend jüngere Verstorbene⁶¹. Für Männer war die Orans-Figur offensichtlich wenig attraktiv, weshalb sie andere Darstellungsweisen bevorzugten.
- b. Sehr beliebt waren auch Brustbilder von Verstorbenen, die sowohl auf Deckeln wie Kästen angebracht sein konnten. Auf Deckeln waren Parapetasmata als ihr Hintergrund beliebt, die auch dezentral, etwa seitlich einer Inschrift, liegen konnten. Auf Sarkophagkästen wurden Brustbilder bevorzugt in meist zentralen Muscheln oder Clipei gefügt. Sie nahmen einzelne Erwachsene oder Kinder sowie Paare auf⁶². Einzelne Bilder wurden eher auf Sarkophagdeckeln, Paare eher auf Kästen angebracht. Besonders beliebt waren letztere im 2. Drittel des 4. Jhs. n. Chr. auf den zweizonigen Friessarkophagen. Die Brustbilder erweisen sich ausschließlich aus dem Kontext der Szenen als Porträts christlicher Auftraggeber.
- c. Weitere Identifikationsfiguren sind Philosophen bzw. Figuren mit Rotuli oder bisweilen *Palliat*i und *Palliat*ae, die aus der paganen Tradition übernommen wurden und insbesondere Hinweise auf die Bildung der Dargestellten transportieren, vielleicht sogar als Verweis auf die Kenntnis der Hl. Schrift⁶³. Während auf der Wanne von S. Maria Antiqua der Ehemann als sitzender Philosoph das Pendant zur Ehefrau als stehender Orantin bildet (Abb. 6), sind es im Verlauf des 4. Jhs. n. Chr. zunehmend ste-

⁵⁷ Studer-Karlen 2012a, zudem Studer-Karlen 2012b; Studer-Karlen 2013; vgl. auch Dresken-Weiland 1995; Dresken-Weiland 2003; Dresken-Weiland 2004.

⁵⁸ Der Katalog bei Studer-Karlen, 2012a, 227–236, umfasst 381 Einträge, wobei auch die Provinzen erfasst sind. Für die Gesamtzahl vgl. Koch 1993.

⁵⁹ Studer-Karlen 2012a, 117–170.

⁶⁰ Deckers 1996.

⁶¹ Studer-Karlen 2012a, 158–164. Auf einigen Sarkophagen mit Inschriften für männliche Verstorbene treten dennoch Orantinnen auf, ebenda 164–167.

⁶² Einzelne Büsten treten immerhin 63 Mal auf, vgl. Studer-Karlen 2012a, 69, (Ehe-)Paare sind 50 Mal belegt, Studer-Karlen 2012, 70.

⁶³ Im Detail vgl. Studer-Karlen 2012a, 83–106.

hende Gestalten, die einen Rotulus halten oder darin lesen. Zumeist sind sie männlich, vielleicht da das Oranten-Bild wie gesehen vorwiegend weiblich besetzt blieb. Auch diese Darstellungsart wurde nahtlos im christlichen Kontext fortgeführt.

- d. Ähnlich wie in der Malerei, dringen in seltenen Fällen die Verstorbenen auch direkt in biblischen Szenen ein, insbesondere in alttestamentlichen Szenen. So sind sie beim Erstlingsopfer Kains und Abels, als Daniel zwischen den Löwen, im Fall der drei Jünglinge im Ofen, als Noe in der Arche (hier sogar auch für eine weibliche Noe-Figur⁶⁴, als Jonas unter der Kürbislaube oder etwa auch als Susanna zwischen den beiden Alten belegt⁶⁵. Schon diese Auflistung zeigt die Variabilität und jedes Bild ist ein Einzelfall, dem ein konkreter Dialog zwischen Auftraggeber und Ausführendem vorausging, wie die Annäherung des Verstorbenenbildes an das Heilsgeschehen in Szene gesetzt werden kann. Diese szenische Form scheint besonders auf den Friessarkophagen der konstantinischen Zeit beliebt gewesen zu sein. In der zweiten Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. treten Verstorbene sodann auch in christliche, nicht biblische Szenen ein, so etwa in Thronszenen Christi, dem sie sich auf Knien und mit verhüllten Händen oder Gesichtern demütig nähern können (Abb. 8)⁶⁶. Mit Christus rücken die Verstorbenen wieder stärker ins Zentrum der Bildfläche, nun aber in starker hierarchischer Unterordnung⁶⁷. In dieser Bildform wird die auf mythologischen Sarkophagen beliebte Angleichung von Helden mit den Verstorbenen in die christliche Bilderwelt überführt.
- e. Von solchen hier als szenisch bezeichneten Bildern setzt sich eine weitere Gruppe mit etwas verwischenden Grenzen ab, bei denen die eigentliche Szene um nicht unbedingt benötigte Figuren erweitert wird, die auf diese Art als Zeugen oder zufällig anwesende ins Bild integriert erscheinen, ohne jedoch eine konkrete Aufgabe zu haben: Nicht selten finden sich nämlich die Gruppen der biblischen Gestalten um zusätzliche, sog. Assistenz-Figuren erweitert, die nicht aus der abgebildeten Geschichte motiviert sind und ganz allgemein mit den Verstorbenen oder auch ihren Angehörigen identifiziert werden (Abb. 9)⁶⁸. Dabei können solche Assistenz-Figuren als einfache Zuschauer unmittelbar in biblische bzw. christliche Heilsbilder eindringen und etwa als Zeugen der Taufe, als *Togati* zwischen neutestamentlichen Szenen etwa bei Totenerweckungen oder Handauflegungen Christi. Öfters sind es Frauen im räumlich unmittelbaren Umkreis Christi, so etwa bei der Auferweckung der Tabitha, beim Hauptmann von Kapharnaum oder bei der Samaritanerin am Brunnen. Auch in diesem Fall reagieren die Figuren auf die chronologische Entwicklung, denn sobald etwa Säulen in der 2. Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. die Szenen trennen, können Assistenzfiguren in der hinteren Bildebene, von den Säulen halb verdeckt, eingestellt werden.
- f. In nur geringer Zahl, und zudem dann oft in kleinfigurigen Darstellungen auf Deckeln, ist die Mahlscene auf christlichen Sarkophagen belegt⁶⁹. Im Vergleich zur Malerei nimmt sie großfigurig nie ein zentrales Bildfeld wie in Lünettenfeldern ein. Durch das Kleinformat fehlt auch eine Differenzierung zu unterscheidbaren Individuen. Doch in einigen Fällen, insbesondere bei Klingenmählern mit begrenzter Teilnehmerzahl, liegt eine Identifizierung der Mahlteilnehmer mit Verstorbenen und Hinterbliebenen nahe⁷⁰. Wie in der Malerei changiert das Mahlbild zwischen realem Totenmahl, *refrigerium* und einer erhofften Mahlgemeinschaft im Jenseits.

Im Vergleich mit den Malereien scheinen als einzige die Berufsbilder kein echtes Pendant in der christlichen Sarkophag-Plastik gehabt zu haben. Die Gründe dafür können nur vermutet werden, aber vielleicht war unter den Auftraggebern der Sarkophage für eine solche Spezifizierung ohnehin kein Anlass gegeben, außer durch Kleidung und gewisse hierarchische Rangabzeichen extra noch auf einen Beruf der Besitzer bzw. Auftraggeber der Sarkophage hinzuweisen.

⁶⁴ Vgl. Abb. 2 im Beitrag von V. TSAMAKDA in diesem Band.

⁶⁵ Studer-Karlen 2012a, 171–182.

⁶⁶ Studer-Karlen 2012a, 205–217.

⁶⁷ JOHANNES DECKERS sprach in diesem Zusammenhang von einem Wechsel von anthropozentrischen zu theozentrischen Bildgefügen, wobei der Wandel auch bereits im Titel „Vom Denker zum Diener“ ausgedrückt ist, vgl. Deckers 1996.

⁶⁸ Studer-Karlen 2012a, 182–205. Vgl. auch den Beitrag von M. STUDER-KARLEN in diesem Band.

⁶⁹ Studer-Karlen 2012a, 91 mit Anm. 562.

⁷⁰ Studer-Karlen 2012a, 178.

Auch für die Sarkophage gilt, dass sie oft wohl relativ verborgen aufgestellt waren, so dass ihre „Nutzung“ bzw. die Wirkung ihrer Bilder auf Betrachter bisweilen nur über einen kurzen Zeitraum oder in sehr begrenztem Rahmen erfolgen konnte⁷¹.

Wie oben dargelegt, etabliert sich das Verstorbenen-Porträt auf den christlichen Sarkophagen ganz selbstverständlich und im Rahmen der ihnen eigenen Entwicklung. Statistisch steigert sich das Vorkommen von Porträts im Vergleich zu paganen Sarkophagen sogar noch, wie M. STUDER-KARLEN zeigen konnte⁷². Verstorbenen-Porträts sind in der Malerei und auch auf Sarkophagen das häufigste Einzelmotiv, und diese sind damit unbestreitbar ein Anlass, überhaupt Bilder am Grab anzubringen.

Die Aufgabe des Verstorbenen-Porträts: Die Trennung von Grabort und Kultort

Das vorgestellte Material ist zwar auf Rom und hier auf die Katakombenmalerei und die Sarkophage beschränkt, aber das Bild wäre ebenso deutlich, wenn man die Untersuchung geographisch ausweitete⁷³ oder noch weitere Gattungen wie etwa auf Inschriftentafeln eingeritzte Porträts hinzunähme⁷⁴. Man kann also konstatieren: in der Spätantike lässt sich die Etablierung von Verstorbenen-Porträts im christlichen Kontext vom späten 3. bis ins 5., mitunter noch bis ins 6. Jh. n. Chr. nachvollziehen. Der Prozess der Christianisierung der römischen Welt führt nicht zur Aufgabe, sondern im Gegenteil sogar zu einer Vertiefung des Phänomens des Verstorbenen-Porträts, man könnte erst von einer Aneignung und dann einer Fortführung dieser Bildform in der christlichen Sepulchralkunst und auch im Grabkult sprechen. Die Verstorbenen-Porträts spielen um die Aspekte der Jenseitshoffnung und Selbstrepräsentation und führen den zuvor in der römischen Sepulchralkunst ausgeprägten Aspekt des Totenlobes weiter, während die schon im Verlauf des 3. Jhs. n. Chr. bei wachsender Beliebtheit von bukolischen Bildthemen immer stärker zurücktretende Trauer nun kaum noch eine Rolle spielt. Jedes einzelne angetroffene Beispiel ist eine individuelle, in gewisser Weise auch innovative Anfertigung. Zwar gibt es ab und zu offensichtlich spontane Umwidmungen zuvor eigentlich anders geplanter Nutzungen, was sich etwa in uns unerklärlichen Diskrepanzen zwischen Porträts und Inschriften auf manchen Sarkophagen niederschlägt. Dies sind aber Ausnahmen, es gibt keine Vorbereitung in Serienproduktion solcher Stücke.

Wie kann nun ein solch weiträumig etabliertes und von einzelnen Individuen getragenes System der Sepulchralkunst einfach völlig verschwinden?

Für das Ende der Sarkophagproduktion hat man sicherlich zu Recht Faktoren wie die aussetzende Nachfrage durch ein Wegbrechen der Auftraggeberschicht, in Rom u. a. durch die Abwesenheit des Kaisers sowie die fortschreitende wirtschaftliche und politische Krise verantwortlich gemacht⁷⁵. Nicht zuletzt wurde der Gothensturm unter Alarich als Wendepunkt beansprucht, zuletzt weniger durch seine konkreten zerstörerischen Auswirkungen in der Stadt Rom denn vielmehr als Symbol des Wandels und Niedergangs des alten Systems⁷⁶. Die Aufgabe der Katakomben als Bestattungsorte ist vor allem dem Rückgang der Bevölkerung geschuldet, da ab dem späten 4. und frühen 5. Jh. n. Chr. die oberirdischen Zömeterien wieder ausreichen⁷⁷. Insgesamt passt das Phänomen des Endes von Katakomben- und Sarkophagbestattungen zu ähnlichen Ent-

⁷¹ Doch auch eine Auffindung wie die des Sarkophags des Junius Bassus (Repertorium I n. 680) in Alt-St. Peter unter der Erde ist ein spezieller Fall, der nicht als Einschränkung der prinzipiellen Kommunikationssituation der Bilder auf dem Sarkophagkasten gelten kann – dazu wissen wir zu wenig über die Aufstellung und Zugänglichkeit der Kästen vor der Bestattung und im Rahmen von Bestattungsfeiern, bei denen die Bilder eine besondere Rolle gespielt haben könnten. Solche verborgenen Aufstellungen stellen den Bildsinn daher nicht generell in Frage; dazu z. T. anders Dresken-Weiland 2003.

⁷² Studer-Karlen 2012a, 219.

⁷³ Vgl. etwa zahlreiche Malereien mit Verstorbenen-Porträts in den Katakomben in Neapel (Fasola 1982), auf Sizilien (Cipriano 2010) und auf Sardinien (Nieddu 2002), ebenso in den Nekropolen in Thessaloniki (Marki 2006), in Nordafrika und in Spanien. Für die Sarkophage im griechischen Osten sei stellvertretend ein Beispiel in Konstantinopel genannt, und zwar das Mausoleum beim Sivrili Kapı mit dem Bild der Familie des Grabbesitzers, vgl. Deckers – Serdaroğlu 1993.

⁷⁴ Vgl. zu solchen Verstorbenen-Porträts, die auf Grabverschlüssen bei Inschriften eingeritzt sind, nun die Beiträge in Bisconti – Braconi 2013, insbesondere von R. M. Carra Bonacasa; L. De Maria; C. Proverbio; C. Schibba; G. Cipriano; P. De Santis und G. Cuscito (für die Verstorbenenbilder in Ritzinschriften aus Aquileia).

⁷⁵ Vgl. die Überlegungen bei Brandenburg 2004.

⁷⁶ Vgl. etwa die Beiträge in den Kolloquiumsbanden Lipps u. a. 2013 und Di Berardino u. a. 2012.

⁷⁷ Vgl. Flocchi Nicolai 2012, mit umfassender älterer Literatur.

wicklungen der Aufgabe zum Teil jahrhundertealter traditioneller und charakteristischer Gebräuche, die mehr oder weniger zur gleichen Zeit manifest wurden und ganz allgemein als Anzeichen des Endes der römischen Antike gelten, wie etwa die Aufgabe von Statuenaufstellungen im öffentlichen Raum⁷⁸, das Ende des Peristylhauses als bevorzugter Wohnform⁷⁹, oder auch die Aufgabe einer so römischen Tradition wie des Sich-Niederlegens beim Speisen⁸⁰. Und doch scheint es möglich zu sein, neben diesen allgemeinen Zeichen des Umbruchs, für das Aussetzen des Verstorbenen-Porträts einen konkreteren, tieferen Grund zu benennen, der das Phänomen noch umfassender und direkter erklären kann. Gemeint ist die immer stärkere Einbeziehung der Eucharistiefeier in den Totenkult. Es zeichnet sich ab, dass die Eucharistiefeier das traditionelle Totenmahl als familiäre Kulthandlung ablöst. Dies gab dem zunächst traditionsverbundenen Umgang mit den Toten nochmals eine neue Qualität, die eine neue Kultform ein- und damit letztlich einen tiefen Bruch herbeiführte. Dies sei kurz näher erläutert.

Schon das gesamte 4. Jh. n. Chr. über lässt sich ein zunehmendes Interesse an einer Eucharistiefeier im Zusammenhang mit der Bestattung bzw. dem Totengedenken konstatieren. VINCENZO FIOCCHI NICOLAI hat vor kurzem nochmals die Quellen dazu zusammengetragen, die die stetig wachsende Bedeutung der Eucharistie greifen lassen⁸¹. Eine wichtige Etappe dieser Entwicklung markieren in Rom die konstantinischen Umgangsbasiliken, die beide Aspekte, Ort für die Bestattung und zugleich Ort des Totenkultes und der Eucharistiefeier zu sein, übernahmen⁸². Im Umkreis dieser Umgangsbasiliken liegt immer auch eine mehr oder weniger direkt assoziierte Märtyrerbegräbnis, so dass Toten- und Märtyrerkult in dieser speziellen Form von Bestattungsbasiliken ineinanderspielen. Dennoch blieb auch das traditionelle Totenmahl im Rahmen der Bestattungsfeier und der Kommemorierung der Verstorbenen weiterhin bestehen⁸³. Eine entscheidende Rolle kommt sodann am Ende des 4. Jhs. n. Chr. zwei der wichtigsten kirchlichen Repräsentanten zu, Ambrosius von Mailand und Augustinus von Hippo. Beide intervenieren in ihrem Einflussbereich gegen die noch immer üblichen und wohl oft aus dem Ruder laufenden Totenmahlfeiern auf den Friedhöfen⁸⁴. Stattdessen propagieren sie die Eucharistiefeier als für Christen angemessene Kultform. Damit vollzieht sich jetzt auch äußerlich der schon längst vorhandene tiefe Bruch zum traditionellen römischen Sepulkralwesen, der durch die Annahme des christlichen Glaubens ohnehin Realität geworden, aber durch eine scheinbare Kultkontinuität im Totenmahl weniger manifest war. Denn nun wurden die Priester zu den Vorstehern der Kulthandlung im Zusammenhang von Bestattung und Kommemorierung der Verstorbenen, eine Aufgabe, die bislang ganz der *familia* zugefallen war. Heidnische Priester hatten sich aus Gründen der Reinheit selbstverständlich von sepulkralen Kulthandlungen ferngehalten, christliche Priester wurden nun im Rahmen der Eucharistiefeiern qua Amt zu deren Vorstehern⁸⁵. Mit diesem Drängen zu einer Eucharistiefeier bindet nun die Kirche eine zuvor familiäre Kultfeier institutionell an sich, und zugleich wird auch der Ort der Kulthandlung verlagert. War bislang das Grab zumindest auch ein wichtiger Teil des Sepulkralkultes mit immer wieder archäologisch belegbaren performativen Elementen, für die Lampen für Lichtspenden, Mensen für Speisespenden und diverse Ampullen für Duftöle oder Ähnliches verbreitet nachgewiesen sind⁸⁶. Die Verstorbenen-Porträts als Ausstattung am Grab haben nur solange eine Rolle in diesem Geschehen, bis sein wichtigster Part, die Versammlung der Hinterbliebenen im Rahmen eines Mahls, vom Grabort abgetrennt und in einen Kirchenraum verlagert wird⁸⁷. Wie erwähnt beginnt diese Entwicklung bereits in konstantinischer Zeit in Rom, zumindest seitdem ist der Wunsch, Eucharistie und Totenmahl zu verbinden, bereits erkennbar. Für die

⁷⁸ Vgl. allgemein Smith – Ward-Perkins 2016.

⁷⁹ Ellis 1988; Baldini Lippolis 2003.

⁸⁰ Vgl. dazu Zimmermann 2010a, 1107 f.

⁸¹ Focchi Nicolai 2016, bes. 630. 635–638. Die ältere Literatur ist hier umfassend angeführt.

⁸² Auch hierfür vgl. zusammenfassend mit der älteren Literatur: Focchi Nicolai 2016, 627–630.

⁸³ Zuletzt dazu Rebillard 2010, mit der älteren Literatur; vgl. auch Jensen 2008; Zimmermann 2012.

⁸⁴ Dazu etwa zuletzt Volp 2002, 234–239; Spera 2005, bes. 9–11 mit Überblick über die ältere Literatur in Anm. 17.

⁸⁵ Zu diesem Aspekt zuletzt bes. Volp 2002, 242–263. Auf diese Weise wurden, sozusagen als ein Nebeneffekt, auch die Frauen aus ihrer bislang wichtigen Rolle im Rahmen des Totengedenkens herausgedrängt, vgl. dazu Zimmermann 2012, 178–180.

⁸⁶ Zu den Ritualen und Praktiken am Grab zusammenfassend etwa Spera 2005; Spera 2009.

⁸⁷ Sehr vereinzelt gibt es ausnahmsweise Verstorbenen-Porträts im Kirchenraum direkt auf den Gräbern, so in Nordafrika etwa in Sfax (Tunesien), vgl. zuletzt Yasin 2005, 444 mit Abb. 23, wo Mosaikfelder mit Inschrift und Orantenbildern der Verstorbenen direkt auf dem Grabverschluss belegt sind. In aller Regel gibt es im Kirchenraum jedoch keinen Platz für die Privatrepräsentation normaler Verstorbener, sondern nur für außergewöhnlich reiche oder wichtige Personen wie Stifter oder Kleriker.

2. Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. belegen die *Apostolischen Konstitutionen*, dass Eucharistiefeiern eine regelhafte Verbindung zur Bestattungsfeier eingenommen hatten. Aber als aktive Maßnahme der Kirche zur Ablösung des Totenmahls durch die Eucharistie belegen Ambrosius und Augustinus eine neue, für das gesamte Reich folgenreiche Entwicklung am Wechsel zum 5. Jh. n. Chr., die schließlich zur Trennung von Grabort und Kultort führt⁸⁸. Die Masse der Bestattungen bleibt ja in der Regel auf den Friedhöfen um die Kirchen herum, oder, selbst wenn sie sich im Innern der Kirchen befinden, dort ohne Möglichkeit einer Individualisierung, wie sie zuvor ein privates Grabmonument bot.

Vom Kult am Grab zur Friedhofskirche

Die stetig wachsende Rolle der Eucharistiefeier im Totenkult kann sozusagen reichsweit in der gesamten spätantiken Welt auf jedem Friedhof nachvollzogen werden: allerorts entstehen nun spätestens im Verlauf des 5. oder 6. Jhs. n. Chr. Feierräume für die Eucharistie auf den Friedhöfen. Die Kirchen ziehen regelrecht hinaus vor die Städte zu den Toten. Oft sind solche Friedhofskirchen topographisch mit einem Märtyrergab und somit direkt mit einem konkreten Heiligenkult verbunden, vielfach wachsen die Friedhöfe in der Folge auch beträchtlich weiter um diese Kirchen herum. Das Phänomen der Friedhofskirchen, in denen oftmals, wie in den römischen Umgangsbasiliken, ebenfalls der Boden dicht mit Gräbern belegt ist, lässt sich nicht nur sehr gut in Italien, etwa in Cimitile, oder in Nordafrika und an der kleinasiatischen Südküste, sondern auch in den Nordwestprovinzen, etwa in Trier, fassen⁸⁹. Solche Friedhofskirchen hatten wohl bisweilen, eben mit Rücksicht auf die Gräber und die temporär zu ermöglichenden Graböffnungen, unregelmäßige Böden und nicht immer durchgehende Freiflächen. Sie stellten oft wohl eher ‚überdachte Friedhöfe‘ dar im Sinne des von RICHARD KRAUTHEIMER für die Umgangsbasiliken adaptierten Begriffs des ‚*coemeterium subteglatum*‘⁹⁰. Bisweilen lässt der Erhaltungszustand auch eine Vorstellung von den Oberflächen der Gräber gewinnen, die in der Regel fest verschlossen und zum problemlosen Begehen konzipiert waren – einzelne Gräber konnten hingegen mit Mosaikrahmen um Felder mit Inschrift oder Ornamentik geschmückt sein, oft sind auch Marmorabdeckungen belegt. Soziale Hierarchien nach Reichtum oder Bedeutung (etwa für Priestergräber) drücken sich in entsprechend privilegierter Position im Kirchenraum oder durch Ausstattungen aus. Jedenfalls aber ist die Intention solcher Kirchen stets eindeutig: die Gemeinschaft der Verstorbenen immer an der Messfeier Anteil haben zu lassen, wie es immer wieder theologische Texte propagieren. Und von dieser Gemeinschaft waren natürlich nicht solche Gräber ausgeschlossen, die nicht innerhalb der Grabkirchen lagen.

Vom Verstorbenen-Porträt zum Stifterbild

Die oben vorgetragene Idee, dass die Trennung von Grabort und Kultort mit zur Aufgabe des römischen Grabporträts geführt hat, findet eine starke Unterstützung in der etwas später, etwa ab dem 7. Jh. n. Chr., wieder einsetzende Rückkehr des Verstorbenen-Porträts, die sich nun freilich in gewandelter Form und nur für eine sehr reiche Schicht vollzieht, nämlich in der Form des Stifterbildes im Grabkontext und genauer: am Ort der Eucharistiefeier, der Grabkapelle. Denn hier wird nun das gleiche Anliegen, die Kultgemeinschaft am Grab auch bildlich auszudrücken, auf die Ebene des neuen Kultgeschehens, also der Eucharistie, gehoben. Die im Bild anwesenden Verstorbenen vereinigen sich mit den im Kultraum Feiernden zu einer idealen und realen Gemeinschaft, die hier die Eucharistie begeht. Der Bestattungsort in einem Eucharistieraum sichert andauernde Anwesenheit beim Messopfer am Altar, und umso mehr schafft wiederum die Gemeinschaft von im Bild Dargestellten und im Raum versammelten Angehörigen die Überschreitung der Grenze des Gebetes der Anwesenden für und mit den Dargestellten. Für dieses in der gesamten christlichen Welt in West und Ost verbreitete Phänomen von Stifterbildern am Grab und im Kontext eines Feierräumes für Eucharistie sollen abschließend zumindest zwei konkrete Beispiele aus Rom vorgeführt werden.

⁸⁸ Zusammenfassend dazu Flocchi Nicolai 2016, 637.

⁸⁹ Flocchi Nicolai 2016, 626–639; Yasin 2005, bes. 439–451; Yasin 2009, 69–100.

⁹⁰ Flocchi Nicolai 2016, 627.

Das erste in diesem Zusammenhang in Rom zu nennende Bild ist das der Turtura in der sog. Basilichetta der Commodilla-Katakombe, das eventuell noch dem 6. Jh. oder 7. Jh. n. Chr. angehört (Abb. 9)⁹¹: Die von Damasus inszenierte Kultstätte der Märtyrer Felix und Adautus war bald zu eng geworden und um einen echten Feierraum für die Eucharistie, die in einer echten Apsis endende sog. Basilichetta, erweitert worden. An der Flanke dieses Raumes, unmittelbar beim Grab der reichen Turtura, mit Blickkontakt zur Apsis und in der Flucht der Märtyrergräber, stellt ihr Sohn, wie die Inschrift erklärt, seine Mutter Turtura nun in den direkten Schutz der Madonna mit Jesuskind sowie der hier verehrten Märtyrer. Sie alle erscheinen in direkter Frontalität zum Betrachter, hierarchisch nach Größe und Bedeutung sortiert. Die Gottesmutter thront im Zentrum, das Jesuskind auf dem Schoß und flankiert von den Titelheiligen. Zu ihrer Rechten führt Adautus die um gut ein Drittel kleinere Turtura bei Maria ein, wobei Turtura sich Maria zuwendet und ihr ihre Stiftung in Form eines verhüllten länglichen Gegenstandes darreicht. Turtura hat so selbst dadurch real (im Grab) und visuell (im Bild) Anteil am Kultgeschehen, und diese Anwesenheit garantiert und verstetigt dadurch ihre Präsenz am heiligen Geschehen, dessen Strahlkraft wiederum ebenso wie die Nähe zum Märtyrergrab ihre Heilserwartung absichern. Die Kultgemeinschaft ist nun nicht mehr nur die Familie, wie früher beim Kult am Grab, sondern die ganze anwesende Gemeinde von Besuchern, hier auch und zu allererst Pilger⁹².

Das zweite Beispiel hat noch offizielleren Charakter, denn es betrifft nun direkt die Seitenkapelle der zur päpstlichen Residenz auf dem Palatin gehörenden Kirche S. Maria Antiqua auf dem Forum. Dort durfte der hohe Kurienbeamte Theodotus sich und seiner Familie die östliche Seitenkapelle unter Papst Zacharias (741–752 n. Chr.) als Familiengrab einrichten⁹³. Unterhalb der Reste der römischen Malerei des 2. Jhs. im Gewölbe und der Abdrücke des *opus sectile*-Dekors des späten 4. Jhs. n. Chr. in der mittleren Wandzone, bilden die mittelalterlichen Fresken einen einzigartigen Zyklus christlicher Bilder. An der gesamten Fläche der Hauptwand erscheint unterhalb einer großen Nische mit dem Bild der Kreuzigung Christi ein großes Stifterbild (Abb. 10a): Zentral thront die Gottesmutter mit dem Jesuskind auf dem Schoß, sie wird von Petrus und Paulus flankiert. Rechts und links folgen nach außen frontal und im Orantengestus die wohl von Theodotus besonders verehrten Heiligen Iulitta und Quiricus, an die ganz außen rechts mit dem Modell seiner Stiftung Theodotus (Abb. 10b), ganz links Papst Zacharias mit einem Codex in der Hand anschließen. Die letzten beiden sind der Mitte zugewandt und durch den blauen, eckigen Nimbus als noch lebend ausgezeichnet. An der linken und dem vorderen Teil der rechten Seitenwand sind in sechs Feldern Szenen aus der Passio der Hl. Iulitta und Quiricus erzählt bis zum groß inszenierten Martyrium des kleinen Quiricus, des Sohnes der Iulitta. Daran nach rechts anschließend, fallen zwei weitere Felder mit Bildern Lebender mit rechteckigem Nimbus an der rechten Seitenwand auf, links des Durchgangs ins Presbyterium, und links an der Rückwand der Kapelle. Sie wurden mit guten Gründen als Votivbilder bezeichnet. Das breitere Bildfeld der Seitenwand zeigte im Zentrum Maria, und rechts und links außen je einen Mann (rechts) und eine Frau (links) mit Opferkerzen, zwischen die noch die Darstellungen zweier Kinder mit dem Nimbus der Lebenden eingeschoben sind. Köpfe und Inschriften der Erwachsenen fehlen leider, doch ist anzunehmen, dass hier die gesamte Stifterfamilie, also Theodotus mit Frau und zwei Kindern zuseiten Mariens, der Hauptheiligen der Kirche, gestellt sind. Das Bildfeld der Eingangswand ist schmaler, es zeigt einen erwachsenen Mann, der mit zwei Kerzen in den Händen links zu Füßen der Heiligen Iulitta und Quiricus kniet und betet (Abb. 11)⁹⁴. In ihm hat man seit der Auffindung den Stifter Theodotus erkennen wollen. Über die Bedeutung der Darstellungen und die Gründe, die zu ihrer Entstehung führten, ist zwar bis heute keine Einigkeit erzielt, nicht zuletzt, weil

⁹¹ Russo 1980–1981; Deckers u. a. 1994, 60 f.; Minasi 1997; Braconi 2016, 55 mit Abb. 17. In der Regel wird die Malerei der Turtura in die Zeit Johannes I. (523–526 n. Chr. bzw. kurz danach) oder ins 7. Jh. n. Chr. datiert.

⁹² Das Grab der Turtura bildet insofern eine Ausnahme, weil es sich sozusagen nur zufällig in einer Katakombe befindet: eigentlich sucht es die Nähe der Märtyrergräber und zugleich des Raumes für Eucharistiefeiern, d. h. der Basilichetta. Es ist daher in erster Linie als Stifterbild in einer Kapelle charakterisiert, nicht als Katakombenmalerei. Tatsächlich haben Malereien in den Katakomben im Frühmittelalter kultischen Charakter, als Ausstattung der Heiligengräber, und zumeist offizielle kirchliche Auftraggeber, da eben keine privaten Gräber mehr in die Katakombengänge eingebracht werden. Insofern würde ich das Bild der Turtura nicht unter die typischen Beispiele von Porträts in der Katakombenmalerei aufnehmen wie zuletzt bei Braconi 2016, 55, da es nicht mehr die *familia* als Publikum im Blick hat.

⁹³ Zuletzt mit der älteren Literatur Bordi 2016.

⁹⁴ Ein weiteres Bildfeld mit vier frontal stehenden Heiligen liegt an der Rückwand rechts des Durchgangs nach Norden ins Seitenschiff, vgl. Bordi 2016, 267.

die Köpfe und Inschriften unvollständig sind, und auch, weil man die multiple Bestattung im Nordwesteck nicht einzelnen Personen, etwa aus der Gruppe der Dargestellten, zuordnen konnte. Aber nach wie vor ist die These von HANS BELTING sinnvoll, dass es sich um drei verschiedene Stifter- bzw. Votivbilder des Theodotus handelt, einmal als offizieller Stifter mit dem Papst an der Hauptwand, dann mit seiner ganzen Familie als Votivbild bei Maria, und schließlich nochmals als persönliches Votivbild vor den persönlich als Schutzheiligen gewählten Iulitta und Quiricus⁹⁵. Den Anlass der Stiftung wird man am ehesten im frühen Tod eines Kindes der Familie zu sehen haben, vor allem, weil die Geschichte des jung zu Tode gebrachten Quiricus an den Wänden sich als Projektionsfläche für den Tod eines eigenen Kindes anbietet. An der Nutzung als Grabkapelle und durch den Altar als Eucharistieort besteht jedenfalls kein Zweifel, so dass der übergeordnete Sinn der Bilder klar hervortritt. Zu Lebzeiten bereitete Theodotus die Grabkapelle vor und umgab den Altar mit Bildern, die ihn und seine ganze Familie in die Sphäre der hier verehrten Maria und der Heiligen einschreiben und sie zugleich, gemeinsam mit den real Messe feiernden Gläubigen, dauerhaft um den Altar vereinen. Wie zuvor bei Turtura, ist der vormalige Gedanke der älteren Verstorbenen-Porträts am Grab konsequent in einen Messfeierraum übertragen.

Weitere Beispiele solcher Stiftergräber mit Bildnissen in Grabkapellen ließen sich in großer Fülle über das gesamte westliche und byzantinische Mittelalter anführen. Es mag genügen, im Osten exemplarisch an die Stifterbildern in den kappadokischen Höhlenkirchen, in byzantinischen Einraumkirchen Kretas, oder in Konstantinopel an das Parekklesion der Chora-Kirche zu erinnern⁹⁶.

Das spätantike Verstorbenen-Porträt findet, wie beschrieben, nun auf gesellschaftlich hohem Niveau, sein mehr oder weniger direktes Fortleben in solchen Stifterbildern, die sich bevorzugt in Räumen befinden, die zugleich als Grabort und Feierraum der Eucharistie fungieren. Mit der Auflösung von Grabort und Kultort für die große Masse der Bestatteten hatte das Grabporträt seinen Sinn und Zweck am Grab verloren, doch es lebte jedenfalls in Teilen dort gewandelt weiter, wo es seine ursprüngliche Funktion im Rahmen einer Gedenkfeier beibehalten bzw. weiterentwickeln konnte. Die genannten Stifterbilder in Grabkapellen sind nur eine mögliche, aber vielleicht die deutlichste Fortsetzung dieser römischen Bildtradition⁹⁷.

Norbert Zimmermann
Wissenschaftlicher Direktor
Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom
Via Sicilia 136
I-00187 Rom
norbert.zimmermann@dainst.de

⁹⁵ Belting 1987, 55–69; zur Diskussion um die Deutung mit der weiteren Literatur Bordini 2016, 265–267.

⁹⁶ Etliche kappadokische Höhlenkirchen dienten zur Bestattung, und die Stifterbilder sind auch in diesem Kontext zu sehen. Vgl. für die kretischen Einraumkapellen Tsamakda 2012; s. auch V. TSAMAKDA, z. B. Abb. 1. 4. 18, sowie A. LYMBEROPOULOU, z. B. Abb. 1. 2. 4. 9 in diesem Band. Für das Parekklesion der Chora-Kirche und sein Bildprogramm vgl. Underwood 1966.

⁹⁷ Eine weitere Fortentwicklung der spätantiken Verstorbenen-Porträts sind etwa die Clipei mit den Papstbildnissen in S. Paolo fuori le mura, was aber an anderer Stelle vertieft werden soll.

Bibliographie

Arbeiter – Korol 2016

A. Arbeiter – D. Korol (Hrsg.), *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang* (Madrid 2016).

Baldini Lippolis 2003

I. Baldini Lippolis, *La fine di domus e palatia*, in: J. Ortalli – M. Heinzelmann (Hrsg.), *Abitare in città. La cisalpina tra impero e medioevo* (Wiesbaden 2003) 173–186.

Belting 1987

H. Belting, *Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom*, in: L. Irving (Hrsg.), *Studies in Honor of Ernest Kitzinger on his Seventy-Fifth Birthday*, DOP 41 (1987) 55–69.

Bergmann – Kovacs 2016

M. Bergmann – M. Kovacs, *Portrait styles*, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 280–294.

Bisconti 2013

F. Bisconti, *Lo sguardo della fanciulla. Ritratti e fisionomie nella pittura catacombale*, in: RivACr 89 (2013) 53–84.

Bisconti 2015

F. Bisconti, *I volto degli aristocratici nella tarda antichità. Fisionomie e ritratti nelle catacombe romane e napoletane*, in: C. Ebanista – M. Rotili (Hrsg.), *Aristocrazie e società fra transizione romano-germanica e alto medioevo. Atti del convegno internazionale di studi Cimitile-Santa Maria Capua Vetere 14–15 giugno 2012* (Cimitile 2015) 27–46.

Bisconti – Braconi 2013

F. Bisconti – M. Braconi (Hrsg.), *Incisioni figurate della tarda antichità. Atti del convegno di studi Roma 22–23 marzo 2012* (Città del Vaticano 2013).

Bisconti u. a. 2013

F. Bisconti – R. Giuliani – B. Mazzei, *La catacomba di Priscilla. Il complesso, i restauri, il museo* (Todi 2013).

Bonacasa Carra 2000

R. M. Bonacasa Carra, *Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana*, in: S. Ensoli – E. La Rocca (Hrsg.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Catalogo della mostra* (Rom 2000) 317–322.

Bonacasa Carra 2013

R. M. Bonacasa Carra, *Ritratto femminile su una lastra incisa da S. Callisto e l'iconografia del defunto nell'arte funeraria paleocristiana*, in: Bisconti – Braconi 2013, 115–127.

Bordi 2016

G. Bordi, *La cappella del Primicerius Teodoto*, in: M. Andaloro – G. Bordi – G. Morganti (Hrsg.), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra a Santa Maria Antiqua 17 marzo – 11 settembre 2016* (Rom 2016) 260–269.

Braconi 2018

M. Braconi, *Il Cubicolo del Docente nel Cimitero Maggiore a Roma: dai primi scavi ai recenti restauri*, RivACr 94, 2018, 293–329.

Bragantini – Sampaolo 2009

I. Bragantini – V. Sampaolo, *La pittura pompeiana* (Napoli 2009).

Brandenburg 2004

H. Brandenburg, *Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione*, in: *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome, 8 maggio 2002)* (Città del Vaticano 2004) 1–34.

Burgunder 2014

P. Burgunder, *Dialogue intime avec la mort: le discours funéraire du sarcophage de Kertch*, in: Zimmermann 2014, 689–694.

Caillaud 2009

A. Caillaud, *La figure du commanditaire dans l'art funéraire des catacombes de Rome (IIIe–VIe siècles)*, in: S. Brodbeck – A.-O. Poilpré (Hrsg.), *La culture des commanditaires. L'oeuvre et l'empreinte. Actes de la journée d'étude organisée à Paris le 15 novembre 2013* (Paris 2015) 66–121.

Carandini u. a. 1982

A. Carandini – A. Ricci – M. de Vos, *Filosofiana. The Villa of Piazza Amerina* (Palermo 1982).

Cipriano 2010

G. Cipriano, *La decorazione pittorica nei contesti funerari della Sicilia, III–V secolo d.C.* (Palermo 2010).

Corneli 2010

C. Corneli, *Il Ritratto nella pittura cristiana delle origini (IV–VI secolo)* (Diss. Università degli Studi della Tusca 2010).

Corneli 2013

C. Corneli, *Studies of the painting of Rome's christian catacombs. On the trail of a portrait included in the wall of *arcosolium**, in: Foletti 2013, 29–41.

- Croci 2013
C. Croci, *Portraiture on Early Christian Gold-Glass: some observations*, in: Foletti 2013, 43–59.
- van Dael 1978
P. C. J. van Dael, *De Dode. Een Hoofdfiguur in de oudchristelijke Kunst* (Amsterdam 1978).
- Deckers 1996
J. G. Deckers, *Vom Denker zum Diener. Bemerkungen zu den Folgen der konstantinischen Wende im Spiegel der Sarkophagplastik*, in: B. Brenk (Hrsg.), *Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 1994* (Wiesbaden 1996) 137–172.
- Deckers u. a. 1994
J. Deckers – G. Mietke – A. Weiland, *Die Katakombe „Commodilla“, Repertorium der Malerei* (Città del Vaticano 1994).
- Deckers – Serdaroğlu 1993
J. G. Deckers – Ü. Serdaroğlu, *Das Hypogäum beim Silivi Kapı in Istanbul*, *JbAC*, 36, 1993, 140–163.
- Di Berardino u. a. 2012
A. Di Berardino – G. Pilara – L. Spera (Hrsg.), *Roma e il sacco del 410: realtà, interpretazione, mito. Atti della Giornata di Studio Roma 6 dicembre 2010* (Rom 2012).
- Dresken-Weiland 1995
J. Dresken-Weiland 1995, *Sulla rappresentazione di defunti nei sarcofagi paleocristiani*, in: «XLI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina», *seminario internazionale sul tema “Ravenna, Costantinopoli, Vicino Oriente” Ravenna 12–16 settembre 1994*, in memoria di Friedrich Wilhelm Deichmann (Ravenna 1995) 109–130.
- Dresken-Weiland 2003
J. Dresken-Weiland, *Sarkophagbestattungen des 4. bis 6. Jahrhunderts im Westen des römischen Reiches*, *RQ Suppl.* 55 (Città del Vaticano 2003).
- Dresken-Weiland 2004
J. Dresken-Weiland, *Ricerche sui commitenti e destinatari dei sarcofagi paleocristiani a Roma*, in: Bisconti - Brandenburg 2004, 149–153.
- Dresken-Weiland 2010
J. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts* (Regensburg 2010).
- Dresken-Weiland 2018
J. Dresken-Weiland, *Spätantike und frühchristliche Sarkophage in stadtrömischen Katakomben und Kirchen*, in: O. Dally – J. Fabricius – H. von Hesberg, *Bilder und Räume. Antike Sarkophage im Kontext. Sarkophag-Studien 10* (Wiesbaden 2018) 71–82.
- Ellis 1988
S. P. Ellis, *The end of the Roman house*, *AJA* 92, 1988, 565–576.
- Engemann 1997
J. Engemann, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke* (Darmstadt 1997).
- Fasola 1975
U. M. Fasola, *Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte* (Rom 1975).
- Fasola 1982
U. M. Fasola, *Le raffigurazioni di defunti e le scene bibliche negli affreschi delle catacombe di S. Gennaro*, in: C. C. Marcheselli (Hrsg.), *Parola e spirito. Studi in onore di Settimio Cipriani* (Brescia 1982) 763–776.
- Fiocchi Nicolai 2012
V. Fiocchi Nicolai, *Il sacco dei Goti e la fine delle catacombe: un mito storicografico?*, in: Di Berardino u. a. 2012, 283–310.
- Fiocchi-Nicolai 2016
V. Fiocchi Nicolai, *Le aree funerarie cristiane di età costantiniana e la nascita delle chiese con funzione sepolcrale*, in: *Costantino e i Costantinidi: l'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti del XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana Roma 22–28 settembre 2013* (Città del Vaticano 2016) 619–670.
- Fittschen 2011
K. Fittschen, *Il volto dei potenti. Il fenomeno della assimilazione delle immagini nella ritrattistica romana di età imperiale*, in: La Rocca – Parisi Presicce 2011, 247–253.
- Foletti 2013
I. Foletti (Hrsg.), *The Face of the Dead and the Early Christian World. Proceedings of International Conferences, Masaryk University Brno 18th October 2012* (Brünn 2013).
- Jensen 2008
R. M. Jensen, *Dining with the Dead: From the Mensa to the Altar in Christian Late Antiquity*, in: L. Brink – D. Green (Hrsg.), *Commemorating the Dead* (Berlin 2008) 107–143.
- Koch 1993
G. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit* (Darmstadt 1993).

Koch 2000

G. Koch, Frühchristliche Sarkophag. HdArch (München 2000).

Laflı – Zöh 2009

E. Laflı – A. Zöh, Beiträge zur frühbyzantinischen Profanarchitektur aus Hadrianupolis – Blütezeit unter Kaiser Iustinian I., ByzZ 102, 2009, 639–659.

La Rocca 2011a

E. La Rocca, Il ritratto e la somiglianza, in: La Rocca – Parisi Presicce 2011, 21–29.

La Rocca 2011b

E. La Rocca, Egitto, Grecia, Roma. Innamorati dell'immortalità. Ritratto realistico e ritratti ideale: Medio Oriente, Egitto, Grecia, Roma, in: La Rocca – Parisi Presicce 2011, 53–83.

La Rocca – Parisi Presicce 2011

E. La Rocca – C. Parisi Presicce (Hrsg.), Ritratti. Le tante facce del potere. Catalogo della mostra, Roma Musei Capitolini, 10 marzo – 25 settembre 2011 (Rom 2011).

Lipps u. a. 2013

J. Lipps – C. Machado – Ph. von Rummel (Hrsg.), The Sack of Rome in 410 AD: the event, its context and its impact. Proceedings of the conference held at the German Archaeological Institute at Rome 4–6 November 2010, Palilia 28 (Wiesbaden 2013).

Liverani – Spinola 2010

P. Liverani – G. Spinola, Le necropoli vaticane (Mailand 2010).

Marki 2006

E. Marki, Η νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης στους υστερορωμαϊκούς και παλαιοχριστιανικούς χρόνους (μέσα του 3ου έως μέσα του 8ου αι. μ. Χ.) (Athen 2006).

Mazzei 2010

B. Mazzei (Hrsg.), Il cubicolo degli apostoli nelle catacombe romane di S. Tecla. Cronaca di una scoperta (Città del Vaticano 2010).

Mazzei 2012

B. Mazzei, Patroni e defunti. Il restauro dell'arcosolio di Pascentius a S. Gaudioso (Napoli), in: A. Coscarella – P. De Santis (Hrsg.), Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione. Atti del X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Università della Calabria 15–18 settembre 2010 (Rossano 2012) 413–423.

Minasi 1997

M. Minasi, Le vicende conservative dell'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, RivACr 73 1997, 65–97.

Morey 1959

C. R. Morey, The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with additional Catalogues of other Gold-Glass Collections (Città del Vaticano 1959).

Nestori 1993

A. Nestori, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane (=Roma sotterranea cristiana 5) ²(Città del Vaticano 1993).

Nieddu 2002

A. M. Nieddu, L'arte paleocristiana in Sardegna: la pittura, in: P. G. Spanu (Hrsg.), Insula Christi. Il cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari. 365–386 = Mediterraneo tardoantico e medievale. Scavi e ricerche 16 (Oristano 2002).

Proverbio 2006

C. Proverbio, L'arcosolio di Primerius et Severa sulla parete ovest della galleria F12, in: M. Andaloro (Hrsg.), L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312–468 (Mailand 2006) 196–199.

Raeck 1987

W. Raeck, Publica non despiciens. Ergänzungen zur Interpretation des Dominus-Julius-Mosaiks aus Karthago, RM 94, 1987, 295–308.

Raeck 2006

W. Raeck, Über die Ähnlichkeit antiker Porträts, in: M. Sahin – I. H. Mert (Hrsg.), Ramazan Özgan'a Armağan. Festschrift Ramazan Özgan (Istanbul 2006) 291–295.

Rathmayr – Zimmermann 2014

E. Rathmayr – N. Zimmermann, Dynamische Konzepte im Hanghaus 2 in Ephesos. Interaktion zwischen Skulptur und Wandmalerei im Kontext, in: Zimmermann 2014, 717–722.

Rea 2004

R. Rea (Hrsg.), L'ipogeo di Trebio Giusto sulla Via Latina. Scavi e restauri (Città del Vaticano 2002).

Rebillard 2010

É. Rebillard, Les chrétiens et les repas pour les fêtes des morts (I^{ve}–V^e siècles), in: J. Rüpke – J. Scheid (Hrsg.), Bestattungsrituale und Totenkult in der römischen Kaiserzeit = Rites funéraires et culte des morts aux temps impériaux, Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge 27, 2010, 281–290.

Repertorium I

H. Brandenburg, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I. Rom und Ostia (Wiesbaden 1967).

Repertorium II

J. Dresken-Weiland, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt (Mainz 1998).

Rüpke 2009

J. Rüpke, Der Tod als Ende der Sterblichkeit. Praktiken und Konzeptionen in der römischen Antike, in: A. Lang – P. Marinković (Hrsg.), *Bios – Cultus – (Im)mortalitas. Zu Religion und Kultur – Von den biologischen Grundlagen bis zu Jenseitsvorstellungen. Beiträge der interdisziplinären Kolloquien vom 10.–11. März 2006 und 24.–25. Juli 2009 in München (Rahden/Westphalen 2012)* 199–209.

Russo 1980–1981

E. Russo, L'affresco di Turtura nel Cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma, *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano* 89, 1980–1981, 71– 150.

Shelton 1981

K. J. Shelton, *The Esquiline Treasure* (London 1981).

Smith – Ward-Perkins 2016

R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins (Hrsg.), *The last statues of antiquity* (New York 2016).

Spera 2005

L. Spera, Riti funerari e “culto dei morti” nella tarda antichità: un quadro archeologico dai cimiteri paleocristiani di Roma, in: *Augustinianum* 45, 2005, 5–34.

Spera 2009

L. Spera, Forme di autodefinizione identitaria nel mondo funerario: cristiani e non cristiani a Roma nella tarda antichità, in: C. Braidotti - E. Dettori - E. Lanzillotta (Hrsg.), *Ὁὐ πᾶν ἐφήμερον*. Scritti in onore di Roberto Pretagostini II. (Rom 2009) 759–793.

Studer-Karlen 2012a

M. Studer-Karlen, Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen, *Bibliothèque de l'Antiquité Tardive* 21 (Turnhout 2012).

Studer-Karlen 2012b

M. Studer-Karlen, Les représentations des défunts sur les sarcophages chrétiens: sarcophages païens et chrétiens en comparaison, in: M. Gailinier – F. Baratte (Hrsg.), *Iconographie funéraire romaine et société: corpus antique, approches nouvelles?* (Perpignan 2013) 233–243.

Studer-Karlen 2013

M. Studer-Karlen, Zu den Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen (3./4. Jh.): einige Überlegungen, in: *Akten CIAC Toledo 2008* (Città del Vaticano 2013) 1543–1552.

Tsamakda 2012

V. Tsamakda, Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta (Wien 2012).

Underwood 1966

P. A. Underwood, *The Kariye Djami 1–3*, Bollingen Series 70 (New York 1966).

Wilpert 1903

J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms* (Freiburg i. Br. 1903).

Wilpert 1916

J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert* (Freiburg i. Br. 1916).

Wilpert 1929

J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, Tavole 1. 2 (Città del Vaticano 1929).

Yasin 2005

A. M. Yasin, *Funerary Monuments and Collective Identity: From Roman Family to Christian Community*, *ArtB* 87, 2005, 433–457.

Yasin 2009

A. M. Yasin, *Saints and Church Spaces in the Late Antique Mediterranean. Architecture, Cult and Community* (Cambridge 2009).

Zanker 2003

Paul Zanker, Die mythologischen Sarkophagreliefs als Ausdruck eines neuen Gefühlskultes. Reden im Superlativ, in: K.-J. Hölkeskamp – J. Rüssen – E. Stein-Hölkeskamp – H. Th. Grüter (Hrsg.), *Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum* (Mainz 2003) 335–355.

Zanker 2011

P. Zanker, Individuo e tipo. Riflessioni sui ritratti individuali realistici nella tarda Repubblica, in: *La Rocca – Parisi Presicce* 2011, 109–119.

Zanker – Ewald 2004

P. Zanker – B. C. Ewald, *Mit Mythen leben: die Bilderwelt der römischen Sarkophage* (München 2004).

Zimmermann 2002

N. Zimmermann, Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei, *JbAC Erg.-Bd.* 35 (Münster 2002).

Zimmermann 2006

N. Zimmermann, Die Malwerkstatt der Kammern D–O der via Latina Katakombe in Rom, in: *Akten des XIV CIAC*, Wien 19.–26.09.1999 (Wien 2006) 981–988.

Zimmermann 2007

N. Zimmermann, Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei, *JbAC* 50, 2007, 154–179.

Zimmermann 2010

N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 2, in: F. Krinzinger (Hrsg.), *Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII, 8, Textband Wohneinheit 2* (Wien 2010) 449–471.

Zimmermann 2010a

N. Zimmermann, Art. Mahl VI (Architektur und Darstellungen), in: *Reallexikon für Antike und Christentum* 23, 2010, 1105–1135.

Zimmermann 2011

N. Zimmermann, Zur Wiederentdeckung des Fossors Diogenes, in: *BMonMusPont* 29, 2011, 119–151.

Zimmermann 2012

N. Zimmermann, Zur Deutung spätantiker Mahlszenen: Totenmahl im Bild, in: G. Danek (Hrsg.), *Rituale – Identitätsstiftende Handlungskomplexe. Akten der Tagung des ZAA 02. November 2009 (= Origines, Schriften des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften Band 2)* (Wien 2012) 171–185.

Zimmermann 2014

N. Zimmermann (Hrsg.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique) 13.–17. September 2010 in Ephesos* (Wien 2014).

Abbildungen

Abb. 1: Porträt der Verstorbenen im Arkosolbogen in Kammer N, Via Latina-Katakombe, Rom (nach: Zimmermann 2002, Taf. VIII 48)

Abb. 2: *Dionysos in pace*, Arkosolfront der sog. Kammer der „Cinque Santi“, Katakombe S. Callisto, Rom (nach: Wilpert 1903, Taf. 111)

Abb. 3: Arkosol 43: alle Familienangehörigen frontal als Oranten im Lünettenfeld, Katakombe S. Callisto, Rom (nach: Wilpert 1903, Taf. 90, 2. 9)

Abb. 4: Arkosol der ‚Erbivendola‘, Katakombe S. Callisto, Rom (nach: Wilpert 1903, Taf. 143, 2)

Abb. 5: Arkosol der Veneranda: Die Verstorbene wird von ihrer Patronin Petronilla ins Paradies geleitet. Domitilla-Katakombe, Rom (nach: Wilpert 1903, Taf. 213)

Abb. 6: Sarkophag-Wanne (Repertorium I 66), S. Maria Antiqua, Rom (nach: Wilpert 1929, Taf. III 1)

Abb. 7: Sabinus-Sarkophag (Repertorium I 6), Museo Pio Cristiano, Rom (nach: Wilpert 1929, Taf. CXXVII 1)

Abb. 8: Verstorbene zu Füßen Christi, Stadttor-Sarkophag (Repertorium II 149), Museo Diocesano, Ancona (nach: Wilpert 1929, Taf. 14, 3)

Abb. 9: sog. Basilichetta: Bild der Turtura mit Gottesmutter und den lokalen Heiligen der Katakombe Felix und Adauctus, Commodilla-Katakombe, Rom (nach: Wilpert 1916, Taf. 136)

Abb. 10a: Stifterbild an der Hauptwand, Theodotus-Kapelle, S. Maria Antiqua, Rom (nach: Wilpert 1916, Taf. 179 [unterer Teil])

Abb. 10b: Detail Abb. 11a: Theodotus mit seiner Stiftung, der Grabkapelle, Theodotus-Kapelle, S. Maria Antiqua, Rom (nach: Wilpert 1916, Taf. 182, 2)

Abb. 11: Dedikationsbild des Theodotus, Theodotus-Kapelle, S. Maria Antiqua, Rom (nach: Wilpert 1916, Taf. 184)