

Sarkophage und ihre Bildräume. Eine Einführung

von Johanna Fabricius

In Zentrum der Tagung »Bilder und Räume. Antike Sarkophage im Kontext« stand die Frage, auf welche Weise Bildwerke ein konstituierendes Merkmal von sepulkralen Räumen waren – in Form ihrer physischen Präsenz im Bestattungskontext, als materielle und visuelle Bedeutungsträger im Ambiente der Gräber, aber auch als handlungsgenerierende Bestandteile performativer Räume während der Bestattungsrituale. In Zusammenhang mit der Einrichtung eines internationalen Beirates, der seit 2007 die Publikationen des »Corpus der Römischen Sarkophage« und der »Sarkophag-Studien« konzeptionell begleitet und aktuelle wissenschaftliche Perspektiven entwickelt, erschien es sinnvoll, der Sarkophagforschung auch in Form einer interdisziplinären Tagung neue Impulse zu verleihen. Von den zahlreichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der verschiedenen Sarkophagcorpus-Bände wurde in den letzten Jahrzehnten wichtige und unverzichtbare Forschungsarbeit zu den verschiedenen Sarkophagproduktionen, zur Ikonographie der Sarkophage, der spezifischen Erzählweise ihrer Bilder, zu Stil und Datierung der Reliefs, zu herstellungstechnischen und werkstattorganisatorischen Aspekten und Fragen des Handels sowie letztendlich zu dem kontrovers diskutierten Problem der Deutung ihrer figürlichen Szenen geleistet. Deshalb lag es nahe, einen Schwerpunkt auf die räumliche Einbindung der Sarkophage zu legen, die von der früheren Forschung häufig primär als isolierte Einzelmonumente analysiert wurden.

Bemerkenswert ist, dass der »contextual turn«¹ innerhalb der Sarkophagforschung – etwa im Unterschied zu Untersuchungen von Aufstellungskontexten römischer Porträtstatuen – vergleichsweise spät einsetzte. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass die wenigsten Sarkophage aus beobachteten Grabungen stammen, und daher nur spärliche Nachrichten über Fundorte und Fundumstände zur Verfügung stehen. Auch die nachantiken Spolierungsprozesse von Sarko-

phagen sowie dreidimensionalen Statuen und Porträtbüsten erfolgten nach jeweils unterschiedlichen Regeln und Strategien. Aufgrund ihrer charakteristischen Form und Funktion wurden Sarkophage häufig beispielsweise als Brunnen umfunktioniert oder die Kästen in Einzelplatten zersägt und ihre Reliefs als Spolien in Wände eingemauert. Jüngere Publikationen zu stadtrömischen Sarkophaggräbern, von denen stellvertretend diejenigen von Francisca Feraudi-Gruénais, Jutta Dresken-Weiland, Ruth Bielfeldt, Barbara Borg und Katharina Meinecke genannt seien², haben jedoch gezeigt, dass sich durch akribische Archivrecherchen in zahlreichen Fällen antike Aufstellungskontexte wiedergewinnen lassen.

Berücksichtigt werden muss bei einer entsprechenden kontextbezogenen Neufokussierung der Forschung jedoch, dass »Kontext« in der archäologischen Theoriebildung der letzten Jahrzehnte wesentlich facettenreicher und dynamischer konzeptualisiert wird und nicht als etwas objektiv Gegebenes gelten kann³. Als Kontexte lassen sich demzufolge nicht nur die materiellen Hinterlassenschaften in ihren durch spezifische Auswahlregeln und diachrone Deponierungsvorgänge sowie durch tafonomische Prozesse determinierten archäologischen Kontexten verstehen, sondern auch die durch soziale Praktiken und ideelle Konzepte definierten Artefakte und Denkmäler in ihren sich wandelnden räumlichen, zeitlichen, funktionalen, ästhetischen, semantischen, sozialen oder kulturellen Zuordnungen. Entsprechende theoretische Ansätze wurden von der jüngeren Forschung zu römischen Nekropolen und Sarkophagbestattungen verschiedentlich aufgegriffen und fruchtbar gemacht⁴.

Kontextorientierte Rekonstruktionsversuche des ehemaligen funktionalen und visuellen Umfeldes versprechen wichtige Erkenntnisse, führen aber zu weiteren Aporien der an Aporien nicht armen Forschung zu römischen Sarkophagen und Bestattungsbräuchen. Es

1 Elsner 2011, 7.

2 Feraudi-Gruénais 2001; Dresken-Weiland 2003; Bielfeldt 2003; Borg 2013; Meinecke 2014. Auch in den von Heinzelmann 2000 publizierten Gräbern von Ostia finden sich vereinzelt Sarkophage.

3 Die verschiedenen Modelle zum »systemischen Kontext« versus »archäologischen Kontext« der Behavioural Archaeology (M. B. Schiffer), zur hermeneutisch orientierten »kontextuellen

Archäologie« (I. Hodder), aber auch der Objektbiographie (A. Appadurai) beziehen sich auf zentrale Problemfelder der archäologischen Forschungen und werden besonders intensiv in der Ur- und Frühgeschichte diskutiert. Vgl. dazu etwa Bernbeck 1997, 65–69; 75–80; 278–286; Biehl 2000, 101–111; Lang 2002, 23–28.

4 Vgl. dazu Meinecke 2014, 3 f.; Elsner – Huskinson 2011; Brink – Green 2008.

wird nicht nur deutlich, dass Details des aufwendigen Reliefdekors der Kästen in den dunklen Grabkammern auch bei einer Beleuchtung durch Lampen und Fackeln vermutlich schwer erkennbar waren, sondern auch, dass die Sarkophage so aufgestellt sein konnten oder im Laufe der Zeit durch Umlagerungen so verdeckt wurden, dass es auszuschließen ist, dass die Sichtbarkeit der Bilder in jedem Fall ein zentrales Anliegen war.

Diese und andere scheinbar paradoxen Befunde geben Veranlassung, ganz grundsätzlich über den medialen Charakter der Sarkophagreliefs zu reflektieren und dabei auch bildwissenschaftliche Aspekte zur Rolle und zum Funktionieren von Bildern in verschiedenen Gesellschaften und Kulturen zu diskutieren. Durch die Kooperation mit der interdisziplinär zusammengesetzten Forschergruppe C-II »Images« des Berliner Exzellenzclusters TOPOI, die sich in ihren Forschungsprojekten mit der Frage nach den kultur- und medienspezifischen Modi der Konstruktion von Raum im Bild und von Räumen durch Bilder auseinandersetzt⁵, konnte die Tagung von Impulsvorträgen zu Themen aus den Bereichen der ägyptischen, phönizischen, griechischen, unteritalischen und etruskischen Kultur profitieren⁶. Eine komparatistische bildwissenschaftliche Perspektivierung bietet insbesondere die Möglichkeit, den ontologischen Status von Bildern in den jeweiligen kulturellen Kontexten stärker zu hinterfragen und eine Vielzahl an Optionen der Bildverwendung in Betracht zu ziehen. So haben etwa Hans Belting und Horst Bredekamp mit ihren bildanthropologischen Modellen und der Theorie vom Bildakt wiederholt auf die potentielle ikonische Präsenz von Bildern bzw. ihre Wirkmächtigkeit hingewiesen⁷. Entsprechende Konzepte von der Eigenaktivität (Agency) der Bilder rücken dabei häufig auch ihren speziellen Dingcharakter in den Vordergrund, der mit den jeweiligen materiellen, medialen oder affektiven Erscheinungsformen von Artefakten in enger Verbindung steht⁸.

In Weiterführung eines emphatischen Bildbegriffes können Bildwerke demzufolge als Substitute oder Double bzw. als mediale Verkörperungen des Dargestellten fungieren, etwa wenn Kultstatuen durch ihre Präsenz

die Wirkmacht einer Gottheit garantierten oder das Opfer von ikonoklastischen Zerstörungsakten werden. Eine Aktivierung erfolgt etwa durch soziale Praktiken oder den Wahrnehmungsvorgang selbst. Die Bildwahrnehmung wird somit zu einer symbolischen Handlung⁹.

So sind beispielsweise eine eingeschränkte Adressatenbezogenheit und magische bzw. apotropäische Qualitäten von Bildern, die auch und gerade im Verborgenen wirksam werden, Phänomene, die im vorderasiatischen Bereich eine zentrale Rolle spielen. Dies veranschaulichen nicht nur mesopotamische Gründungsfiguren in Form von Nagelfigurinen, die unter den Türschwellen vergraben wurden, sondern auch großformatige Felsreliefs, die in schwer zugänglichen Regionen und in unerreichbarer Höhe an Felswänden angebracht waren¹⁰. Die konzeptuelle Diskrepanz von unzugänglichem Aufstellungsort und aufwendigem figürlichem Schmuck konnte im nahöstlichen Kulturbereich bei Grabmonumenten auch Gegenstand der Reflexion werden, wie die Inschrift des Ahirom-Sarkophags aus Byblos dokumentiert, die nach Auffassung einiger ForscherInnen einer zweiten Benutzungsphase angehört¹¹: »Zum Sarkophag machte dies Pilsibaal, Sohn Ahiroms, König von Byblos, für seinen Vater Ahirom / fürwahr, er setzte ihn damit ins Verborgene«. Vielleicht ist es bezeichnend, dass keine entsprechenden Inschriften für die römischen Kultur überliefert sind.

Auch in der ägyptischen Kultur ist ein vielschichtiges Bildverständnis vorauszusetzen: Statuen, die als eine Art Ersatzkörper dienten, konnten durch Mundöffnungsrituale belebt werden und erhielten dadurch Aktionspotential. In Mastaba-Gräbern des Alten Reiches waren Ka-Statuen des Verstorbenen in geschlossenen Kammern (Serdab) aufgestellt, die allenfalls einen Schlitze aufwiesen – nicht damit die Statue von einem äußeren Betrachter gesehen werden, sondern damit sie selbst in den Kultraum blicken konnte¹². Besonders sinnfällig wird die Vorstellung vom Toten als Rezipienten der Bilder bei späteren Sarkophagen, die auf ihrer Innenseite Bemalungen aufwiesen. Dass in königlichen Pyramiden im Unterschied zu den bürgerlichen Gräbern des Alten Reichs figürliche Bilder keine Rolle spiel-

5 Bonatz – Fabricius 2011.

6 Neben den Beitragenden des vorliegenden Bandes hielten folgende Teilnehmerinnen und Teilnehmer Vorträge zu einzelnen bildwissenschaftlichen Aspekten: Gabriele Pieke, Alessandra Giliberti, Cornelia Weber-Lehmann, Chris Hallett, Paolo Liverani, Ortwin Dally und Björn Ewald. Diese Beiträge werden zum Teil an anderen Orten publiziert.

7 Belting 2006; Belting 2011; Feist – Rath 2012; Bredekamp 2015. Problematisch an vielen bild-anthropologischen Theorien ist ihre mangelnde historische Differenzierung, da sie »Bild« vor allem als kulturübergreifendes Phänomen in den Blick fassen; vgl. etwa Leicht 2002; Kruse 2010.

8 Zu Agency von Bildern etwa Gell 1998; Boehm u. a. 2008; Seja 2009. Diskussion innerhalb der Altertumswissenschaften: Osborne – Tanner 2007.

9 Beispiele für den griechischen Kulturbereich etwa Hölscher 2014a; Hölscher 2014b.

10 Bonatz 2011, 300–302; Heinz – Bonatz 2002.

11 Rehm 2004; Lehmann 2005, 3–5. 27–29. 38; Lehmann 2015. Die Datierung und damit auch das zeitliche Verhältnis von Bildschmuck und Inschriften sind umstritten. Der vorgeschlagene Zeitraum bewegt sich zwischen dem 13. und 10. Jh. v. Chr. (Rehm 2004, 17–19).

12 Assmann 1990; Assmann 2006. Zum ägyptischen Bildverständnis jetzt Widmaier 2017.

ten, zeigt außerdem, dass auch der Verzicht auf Bilder in Ägypten statusspezifisch verstanden werden konnte.

Nicht alle bildwissenschaftlichen Konzepte zu divergierenden ontologischen Qualitäten von Bildern mögen für den griechisch-römischen Bereich in gleicher Weise anwendbar sein, doch eröffnet der transkulturelle Vergleich alternative Denkansätze¹³, und sei es, um gegenüber den für die griechisch-römische Kultur zu konstatierenden, scheinbar so selbstverständlichen und vertrauten Befunden wieder eine kritische Distanz einnehmen zu können. Wenn es ein Ziel der Rekonstruktion der Bildräume¹⁴ eines Grabes oder einer Nekropole sein soll, unter anderem auch die mediale Eigenlogik der verschiedensten Elemente der sepulkralen Kontexte besser zu verstehen, muss unter veränderter Perspektive die Fragen nach dem Betrachter wieder neu formuliert werden. Selbst wenn es mangels Quellen häufig nicht überzeugend gelingt, rezeptionsästhetische Ansätze, wie sie insbesondere seit Wolfgang Kemp in der modernen kunsthistorischen Theorie diskutiert werden¹⁵, auch am antiken Material anzuwenden, weil der Betrachter als Person oder Kollektiv wesentlich schwerer greifbar ist als der Auftraggeber, ist es notwendig, von allzu eindimensionalen Kommunikationsmodellen Abstand zu nehmen. Grabbilder dienen demzufolge nicht immer und nicht nur der nach außen gerichteten Repräsentation eines sozialen Status, das heißt der wechselseitigen Verständigung über die Person des Verstorbenen und deren individuelle Qualitäten, auch wenn dieser Aspekt in der griechisch-römischen Kultur zweifellos von zentraler Bedeutung ist. Die Übertragung rezeptionsästhetischer und narratologischer Ansätze aus den Literaturwissenschaften hat dazu geführt, systematischer zwischen unterschiedlichen Instanzen wie dem fiktionalen, intendierten oder tatsächlichen Betrachter oder dem impliziten oder expliziten Rezipienten zu unterscheiden¹⁶. Deswegen wird vermehrt in Anlehnung an entsprechende Forschungsschwerpunkte in der Kunstgeschichte und den Bildwissenschaften ebenso nach

den antiken Konzeptualisierung der Sinnes-Wahrnehmung(en), nach der Genese kulturspezifischer Blickregime und nach der Zeit- und Kontextgebundenheit von Rezeption gefragt¹⁷.

Nur scheinbar konträr zu diesen Bemühungen um die Rekonstruktion kulturspezifischer Wahrnehmungsmodi steht das hermeneutische Problem der intentionellen Unsichtbarkeit zahlreicher Bilder. Nicht nur gilt für zahlreiche Sarkophage, dass sie entweder bereits zu Beginn unter Erdhügeln verborgen wurden, ihre Aufstellung in unzugänglichen Kammern erfolgte oder die nachträglich eingebrachten Bestattungen die Rezeption in beengten Raumverhältnissen unmöglich machten. Verschiedene Formen der Reduktion des figürlichen Bildschmucks (vgl. Riefelsarkophage, Girlandensarkophage, bossierte Porträts) konnten im Extremfall zu einem vollständigen Verzicht auf Bilder mitunter zugunsten allein von Inschriften führen¹⁸. Wie erwähnt, ist in anderen Epochen und Kulturkreisen das Phänomen der Unsichtbarkeit von Bildern viel prominenter und wird dort in der Forschung ausführlich diskutiert. Diese Bilder zeichnet in der Regel aus, dass sie zwar konstitutiv sind für verschiedene Arten von (sakralen) Räumen, ihre im Ritual zu aktivierende Wirkungsmächtigkeit jedoch nicht notwendigerweise von der Sichtbarkeit abhängt. Umgekehrt können selbstverständlich auch Bilder in ihrer Materialität und Körperhaftigkeit auf etwas Abwesendes oder Imaginäres verweisen¹⁹. Tonio Hölscher hat jüngst mit seinem *decorum*-Begriff versucht, unter anderem das (vermeintliche) Problem der Nichtsichtbarkeit von Bildern zu konzeptualisieren, indem er das für bestimmte Räume Angemessene, ästhetisch Ansprechende in den Vordergrund rückt²⁰. Entscheidend ist dabei nicht die Sichtbarkeit im Rahmen eines emphatischen Kommunikationsaktes, sondern eine bestimmten Ausgestaltungskonventionen folgende schmückende Hervorhebung. Die äußerst detailreichen und darstellungsfreudigen Reliefs der Trajanssäule, die wegen ihrer hohen Anbringung allerdings zum größeren Teil kaum

13 Ein transkultureller Vergleich zwischen römischen Relief-sarkophagen und chinesischen Sarkophagen der Han-Periode z. B. in Hung – Elsner 2012.

14 Als Bildräume werden die sepulkralen Räume (Gräber, Nekropolen, Stätten der Kommemoration) mit der Gesamtheit ihrer – dauerhaften oder temporären – visuellen Elemente einschließlich der damit verbundenen performativen Praktiken verstanden. Vgl. dazu Zanker 1997, 183–189; Zanker 2000a. Neben die Visual Culture dieser Räume muss allerdings auch die ›Invisial Culture‹ treten.

15 Vgl. Kemp 1992; Bogen u. a. 2006.

16 Für die zeitgenössische Kunstgeschichte; Bogen u. a. 2006; Kemp 2015.

17 Zu rezeptionsästhetischen Ansätzen in den klassischen Altertumswissenschaften vgl. z. B. Elsner 1995; Zanker 1997; Fredrick 2002; Elsner 2007; Squire 2016.

18 Zu Strigilis-Sarkophagen und Sarkophagen mit bossierten Porträts jüngst Huskinson 2015; Birk 2013.

19 z. B. Ganz – Lentos 2004; Bruhn u. a. 2006.

20 Hölscher 2009, 62: »Of course, this value – conveyed by splendour of materials and beauty of workmanship as well as by meaningful inscriptions and images – is perceived by the eye. It is visual. But this does not mean that such objects are intentionally and specifically conceived with deep acts of perception, or for emphatic communication with specific viewers, in mind«. Ähnlich Bravi 2014, 15–22. Auch in der Ägyptologie wird der Begriff des *decorum* verwendet, meint aber dort gesellschaftlich konventionalisierte Regeln des Machbaren, Sagbaren und Darstellbaren, die von einer Instanz durchgesetzt werden: Baines 2007, 3–30; Widmaier 2017, 40–43.

erkennbar waren, können dabei als prominentestes Beispiel für das Auseinanderklaffen von ikonographischer Dichte und Rezipierbarkeit gesehen werden²¹. Die verborgenen Sarkophagreliefs führen diese Bildpraxis auf eine spezifische Weise fort: »high meaning and low communication«²².

Die Tagung war entsprechend der skizzierten Forschungsperspektiven in drei Sektionen unterteilt. Dieser Gliederung folgt auch der Aufbau des Buches. In der ersten Sektion »Sichtbare und unsichtbare Grabbilder: Semantik und Ästhetik« werden auf verschiedenen Ebenen die Fragen nach den Kontexten der Sarkophage, nach dem Verhältnis von Bild und Raum sowie nach den Modi ihrer Rezeption verfolgt. Zum einen stellen die Sarkophagbilder innerhalb der Grabkammern oder Grabbezirke häufig nur eine Objektgruppe von mehreren dar. Das visuelle Erscheinungsbild der Gräber – zumal wenn sie über einen längeren Zeitraum hinweg benutzt wurden – prägten dekorierte Graburnen, reliefierte Grabaltäre und Grabreliefs, Sarkophage und Verschlussplatten, figürliche oder ornamentale Decken- und Wandmalerei oder Stuckdekor, Mosaiken, das Grabmobiliar, Beigaben und die Inschriften. Zum anderen gehörten aber auch gänzlich schmucklose oder nur zurückhaltend dekorierte Gegenstände zur Ausstattung eines Grabes. Wie verhält sich also überbordender figürlicher Reliefschmuck zur geometrischen Gleichförmigkeit eines Riefelsarkophags in seiner ästhetischen und semantischen Qualität? Wie mehrfigurige, erzählende Frieskompositionen zu verstreuten Einzelmotiven im gemalten oder stuckierten Wandschmuck? Bodenmosaiken zur Deckenbemalung? Einfache Kalksteinobjekte zu wertvollen Alabastergefäßen oder anderen Gegenständen aus exotischen Materialien? Skulptierte Girlanden zu tatsächlichem Blumenschmuck, der anlässlich von Feierlichkeiten in das Grab gelangen konnte? Selbst wenn sich keine Ausstattungs-»Programme« erkennen lassen: Wie reagieren Bilder aufeinander? Gab es mitunter inhaltliche Bezüge oder persönliche oder regionale Vorlieben für Themen der bildlichen Grabausgestaltung?

Die von *Friederike Sinn* zum Teil erstmals systematisch zusammengetragenen und sowohl prosopographisch als auch genealogisch ausgewerteten stadtrömischen und ostiensischen Grabkontexte und ihre Bilderwelt umfassen den Zeitraum der frühen Kaiserzeit bis ins 2. Jh. n. Chr. Damit deckt sie den entscheidenden Übergang von der vorherrschenden Brand- zur Körperbestattung ab. Die von ihr ausgewählten Fallbeispiele – Gräber mit umfangreicher Ausstattung durch Marmor-

urnen, Marmoraltäre, aber auch Porträts und vereinzelt Sarkophagen – machen deutlich, dass jeweils sehr unterschiedliche Faktoren die semantische und ästhetische Dimension des ornamentalen und figürlichen Bildschmucks einer Grabkammer bestimmten. Schichtspezifische Unterschiede zeigen sich einerseits in den Grabkammern der Familien senatorischen Ranges, die im Vergleich größere, qualitativere, vor allem aber durch den sparsamen Einsatz von Dekor betont puristische Grabmonumente aufweisen, andererseits bei den übrigen sozialen Gruppen, die sich keinen augenfälligen Verzicht in der Wahl des ornamentalen oder figürlichen Schmucks auferlegten. Die Sklaven und Freigelassenen des Kaiserhauses konnten durch Symbole und spezifische Bildmotive beispielsweise auf ihre Ämter und Funktionen verweisen. In mehreren Fällen entsprechender Ausstattungensembles, die sich mit den Gräbern fest umrissener sozialer Gruppen (*familiae, collegia*) verbinden lassen, kann Sinn nicht nur seriell angefertigte Urnen und Altäre nachweisen, sondern auch intentionelle Bezugnahmen der Monumente untereinander wahrscheinlich machen, die sich in Korrespondenzen in Form und Dekor äußerten und die damit u. a. den Zusammenhalt innerhalb der Gruppe oder Familie visualisiert haben mögen. Als räumliche Gestaltungsmittel können die formalen Korrespondenzen von Nischen und Urnen, aber auch die Größe der Monumente sowie die Hervorhebung der Denkmäler für Patrone, Grabstifter oder früh verstorbene Kinder durch eine zentrale Aufstellung innerhalb der Grabkammer angesehen werden.

Die Kontexte und Bildräume der stadtrömischen Grabkammern mit Sarkophagbestattungen thematisiert *Katharina Meinecke* in ihrem Beitrag. Dabei kann sie mithilfe zahlreicher Fallbeispiele nachzeichnen, wie die Architektur der Grabkammern allmählich speziell der Aufstellung von Sarkophagen angepasst wurde. Sie unterscheidet grundsätzlich eine frühe Phase (v. a. 1. Jh. n. Chr.) mit disparat konzipierten Grabkammern, die nicht immer originär für die Unterbringung von Sarkophagen vorgesehen waren, ferner einen Zeitabschnitt ab dem Einsetzen der Hauptproduktion (120 n. Chr.), in dem gezielt durch Arkosolien oder Podeste die architektonische Rahmung und Inszenierung der Reliefsarkophage gewährleistet war, und schließlich eine späte Phase (ab 3. Jh. n. Chr.), in der durch die lange Benutzungszeit einzelner Mausoleen periodisch Umlagerungen der Kästen und Neubelegungen in Form von Schachtgräbern zu verzeichnen sind, so dass die Sarkophage zunehmend dem Blick entzogen oder ganz in die Erde versenkt wurden. Diese chronologische Unterscheidung kann und

21 s. etwa Settis 1992; Veyne 2002.

22 Hölscher 2009, 66.

soll jedoch nicht alle (vermeintlichen) Paradoxien erklären. Schon in der frühen Formierungs-Phase ist zu beobachten, dass zwar Wanddekor und Sarkophagaufstellung aufeinander abgestimmt werden konnten, indem der Aufwand der Wandmalereien und des Stuckdekors auf die Lünetten- und Deckenzonen beschränkt wurde, offenbar, um die optische und materielle Wirkung der nicht selten undekorierten Sarkophage möglichst wenig zu beeinträchtigen oder sie sogar ästhetisch hervorzuheben. Auf der anderen Seite wurden zweifelnd frei auf Bestellerwunsch mit individueller Ikonographie gearbeitete Reliefsarkophage in den Boden versenkt oder die Grabkammer versiegelt und damit unzugänglich gemacht. Bemerkenswert ist außerdem, dass – anders als bei den Brand- und Urnengräbern der Republik und frühen Kaiserzeit – die Sarkophagbestattungen keine Libationsröhren mehr aufweisen. Ihre räumliche Einbeziehung in Kommemorationsriten scheint sich also geändert zu haben. Konsequenterweise ergibt sich für die Verfasserin daher die Schlussfolgerung, dass die Rezipierbarkeit der in ihrem Entwurf auf Kommunikation angelegten Bilder nicht immer als primäre Motivation für die Wahl eines (Relief-)sarkophags zu gelten hat, sondern dass auch der damit verbundene materielle Aufwand geschätzt wurde. Zur Erklärung dieses Phänomens ließe sich auf das oben angeführten *decorum*-Konzept von Tonio Hölscher verweisen.

Jutta Dresken-Weiland beschreibt anhand der Produktion der stadtrömischen Reliefsarkophage die Ablösung der paganen Bilder durch eine spezifisch christliche Ikonographie, die sich allmählich ab dem späten 3. Jh. n. Chr., vor allem aber in konstantinischer Zeit vollzieht. Dabei wählten die aus der städtischen Oberschicht Roms stammenden Auftraggeber der Sarkophage (Senatoren, *clarissimi*) eine sich von der Malerei der Katakomben deutlich unterscheidende Bilderwelt für ihre Grablegen. Während die Wandfresken der Katakomben, die als kollektive Bestattungsorte einer sozial niedrigeren Schicht dienten, eine Bevorzugung von Themen aus der hebräischen Bibel erkennen lassen, zeichnen sich die christlichen Sarkophage durch ihre Vorliebe für Szenen aus dem Neuen Testament, vor allem aber auch für Bilder aus dem Leben des für die Ortskirche wichtigen Apostel Petrus aus. Wichtige Differenzen bestehen auch in der Sichtbarkeit der Sarkophage: Die wenigen Sarkophage der Katakomben, die in der Regel wohl als Gräber der Stifter des Bestattungsplatzes dienten, waren gut sichtbar aufgestellt. Hingegen war es der christlichen Oberschicht Roms ein Anliegen, mit ihren Sarkophagen in unmittelbarer Nähe zu Heiligengräbern oder zum rituellen Geschehen der christlichen Eucha-

ristie bestattet zu sein. Dazu wurden diese weitgehend unzugänglich im Boden von Coemeterialbasiliken oder Familienmausoleen bestattet. Nach der Interpretation von Dresken-Weiland richteten sich die Bilder der Friesarkophage dann nicht an ein größeres Publikum, sondern an den Verstorbenen selbst, sodass sich dadurch gewisse Ähnlichkeiten zu den oben erwähnten Phänomenen in der Anlage ägyptischer Mastaba-Gräber ergeben.

Das wechselseitige Verhältnis zwischen Bildern und Räumen hat darüber hinaus auch performative Aspekte. Die zweite Sektion »Rituale und Bilder: Die performative Erschließung der sepulkralen Räume« stellte sich deshalb die Frage, wie Handlungen symbolisch aufgeladene Räume schufen und wie Bilder gegebenenfalls in Rituale einbezogen wurden. Wo und wann war die räumliche Nähe oder sogar der unmittelbare Kontakt zwischen Bildern, einer Individualbestattung und dem Ort ritueller Aktivitäten zum Andenken an die Verstorbenen entscheidend? Wie wichtig war zum Beispiel die imaginäre Anwesenheit des Toten beim Gedächtnismahl und wie wurde diese gewährleistet? Primär durch die Nennung seines Namens in der Inschrift, die Anrufung seines Namens (*conclamatio*) oder durch eine bildliche Darstellung des Verstorbenen, die nie in unserem Sinne porträthaft war und deshalb wahrscheinlich auch nur mit Einschränkung als persönliche Erinnerungshilfe dienen konnte. Auf ein Bildnis wurde interessanterweise häufig verzichtet, auf eine Inschrift weitaus seltener. Schufen Sarkophagbilder gleichwohl Fokuspunkte ritueller Aktivitäten oder waren sie eher allgemein an der Ausgestaltung eines festlichen Ambientes beteiligt, das den Hinterbliebenen Trost spendete? Hier sei an Paul Zankers Interpretation der dionysischen Thematik vieler Sarkophage erinnert²³. Mit diesen Fragen ist folglich auch auf einer allgemeineren Ebene verbunden, wie die kaiserzeitliche Gesellschaft das Andenken an einzelne Personen inszenierte, welche Arten von sozialen Identitäten dabei konstruiert wurden und welcher Praktiken der Sicherung von *memoria* man sich deshalb bediente.

Die mangelnde Sichtbarkeit selbst reich geschmückter Reliefsarkophage mit ausgefallenen, auf individuelle Bestellung angefertigten, bildlichen Szenen mag sicherlich verschiedene Ursachen haben. Dass es zur Diskussion möglicher Erklärungsmodelle von zentraler Wichtigkeit ist, die regionalen Kontexte auch in einer diachronen Perspektive heranzuziehen, zeigt der Beitrag von Carola Reinsberg, die sich nochmals dem spätarchaischen Polyxena-Sarkophags aus dem Tumulus von

23 Zanker 2000b; Zanker – Ewald 2004, 28–36.

Gümüşçay (Troas) und anderen neugefundenen Bildsarkophagen aus Kleinasien widmet. Durch eine Einordnung in kleinasiatische bzw. ostgriechische Bestattungspraktiken wird die lange lokale Tradition der im Erdreich oder in einem Tumulus ohne Grabkammer unzugänglich verborgenen Sarkophage aus Terrakotta (Klazomenai) oder Stein (Assos, Samos, Milet) deutlich. Ungewöhnlich ist im Fall des Polyxena-Sarkophags vor allem der auf eine individuelle Bestattung angelegte, ikonographisch einzigartige Reliefschmuck des Kastens. Eine ausführliche Diskussion von Ausgrabungsbefunden und der zu rekonstruierenden Herstellungsprozesse und Bestattungsrituale ergibt mehrere mögliche Szenarien: Der monumentale Polyxena-Sarkophag war während der Bestattungsfeierlichkeiten und der Aufschüttung des Tumulus möglicherweise temporär sichtbar. Teile des Pferdewagens, der zur Ekphora des – eventuell nur in einen Holzsarkophag gebetteten – Leichnams verwendet worden sein könnte, wurden der Bestattung beigegeben. Hingegen ist beim Jagdsarkophag von Çan aufgrund verschiedener Indizien eine Einbringung in die Grabkammer bereits im Verlauf der Bestattungszereemonie zu vermuten. Im Unterschied dazu war die Grabkammer, die den hekatomnidischen Sarkophag in Mylasa (1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.) einschließt, offenbar um diesen herum errichtet worden, sodass die herrscherliche Grablege frühzeitig den Blicken einer größeren Personengruppe, die an dem Ritual teilgenommen haben mochte, entzogen war. Da in jedem dieser Fälle eine mögliche Rezeption der Bilder prekär war, sieht Reinsberg – ähnlich wie Dresken-Weiland bei den christlichen Sarkophagen – die Toten selbst als vorrangige Adressaten der visuellen Botschaften, obwohl die Bilder dies ikonographisch zunächst nicht nahelegen, sondern offenbar auf aristokratische Repräsentation und die Konstruktion sozialer, geschlechtlicher und ethnischer Identitäten angelegt sind.

In einer Weiterführung seines einflussreichen Modells von der Ablösung der extrovertierten republikanisch-frühkaiserzeitlichen Grabrepräsentation durch eine sich in ihrem Schmuck und der Aussage ihrer Bilderwelt primär nach innen wendenden hoch- und spätkaiserzeitlichen Grabarchitektur nimmt auch *Henner von Hesberg* den gesamten Verlauf der Bestattungsfeierlichkeiten in den Blick. Durch die Gegenüberstellung von Grabklinen, Klinenmonumenten und Sarkophagen in ihrer spezifischen Verwendung und Semantik entwirft er ein Bild, das grundlegende Veränderungen in den Raumbezügen des Begräbnisrituals, den dabei eingesetzten Medien und damit auch in den Rezeptionsmöglichkeiten und dem intendierten Publikum deutlich macht. Diese werden vor allem auf einen politischen und sozialhistorischen Wandel zurückgeführt. Die prunkvollen Klinen (*lectus*), die im Rahmen der *pompa fune-*

bris mithilfe eines Tragegestells (*feretrum*) auf das Forum und von dort in die Nekropole getragen wurden, dienten der Zurschaustellung des Leichnams des Verstorbenen und damit der Vergegenwärtigung seiner Leistungen, selbst wenn der Tote fallweise den Blicken entzogen oder durch ein Wachsbild ersetzt werden konnte. Auch die Verbrennung des Leichnams war ein öffentlich sichtbarer Akt. Seit die Durchführung entsprechender Rituale ab dem späteren 1. Jh. n. Chr. aufgrund der gewandelten politischen Verhältnisse nicht mehr möglich war, und die den Stadtraum durchmessenden Leichenzüge an Bedeutung verloren hatten, konzentrierte sich das senatorische Begräbnis auf den materiellen Aufwand. Ebenso wie die Klinenmonumente des 1. Jhs. n. Chr., die die Verstorbenen mit ihren Porträtzügen vergegenwärtigten, waren die Marmorsarkophage für eine Aufstellung im Inneren der Grabkammern vorgesehen. Dort konnten sie von den Familienangehörigen in einem intimeren Rahmen in die Gedächtnisrituale einbezogen werden, auch wenn bei den hadrianischen Friessarkophagen zunächst die Porträts fehlten und diese auch später die Ausnahme blieben. Gleichsam als ein Ersatz für nicht mehr öffentlich durchführbare Rituale werden die Sarkophage in Rom zu einem neuen Distinktionsmittel der Senatsaristokratie. Mit diesem Szenario einer grundlegenden, auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelten Veränderung der Bestattungsbräuche, durch die es der Oberschicht gelang, wieder Exklusivität herzustellen, formuliert von Hesberg letztendlich ein neues vielschichtiges Erklärungsmodell für das Aufkommen der Praxis der Sarkophagbestattungen in Rom.

Dass sich die räumliche Einbindung von Sarkophagen in den Nekropolen bekanntlich an divergierenden lokalen Gepflogenheiten orientierte, zeigt ein Blick auf die verschiedenen Regionen des römischen Imperiums, denen die dritte Sektion »Alternativen zu Rom: die regionalen Spezifika sepulkraler Bildräume« gewidmet war. Eine deutlichere Sichtbarkeit von Sarkophagen, als es in Rom und Umgebung vorauszusetzen ist, muss dabei nicht notwendigerweise mit einer emphatischeren, stärker nach außen gewandten Inszenierung von Bildern einhergehen. Oft scheint auch hier die Inschrift das vorrangige Medium zu sein. Damit in Zusammenhang steht, dass von Ort zu Ort eine abweichende Hierarchisierung der dabei eingesetzten Medien und ihren Aussageintentionen anzunehmen ist, und dass die Sarkophagbilder – so sie eine zentrale Rolle spielten – ganz anderen narrativen Konventionen und Repräsentationsmodi folgten. Unterschiede im kulturellen Selbstverständnis der Auftraggeberschicht und in der Einbindung der Denkmäler in verschiedene soziale Praktiken führten dazu, dass jeweils andere Mechanismen der Konstituierung des fu-

nerären Raumes bestimmend waren. Wichtig ist hierbei insbesondere die Perspektive auf die *longue durée*. Erst durch die Beschreibung der diachronen Entwicklung einer Nekropole oder der Grabformen einer Stadt in ihrer Eigenlogik lassen sich die entscheidenden Determinanten für die Wahl bestimmter Aufstellungs- und Darstellungskonventionen erkennen. Notwendig ist insbesondere auch eine komparatistische Analyse der langfristigen Entwicklungen über die historischen Zäsuren und Epochengrenzen hinweg, denn es zeigt sich, dass nicht überall im gleichen Zeitraum analoge Veränderungen in der Bestattungspraxis – etwa die Einführung der Sarkophagbestattung – erfolgten.

Eine gutes Fallbeispiel für das Nebeneinander von Kontinuität und Wandel stellen die von *Theodosia Stefanidou-Tiveriou* analysierten städtischen Nekropolen von Thessaloniki dar. Obwohl Thessaloniki zu den am stärksten römisch beeinflussten Städten im kaiserzeitlichen Griechenland zählt, bleiben über sechs Jahrhunderte hinweg das Spektrum der Grabformen und die Organisation der Nekropolen weitgehend gleich. Zeitspezifische Veränderungen ergeben sich vor allem in der Verwendung unterschiedlicher Grabmonumenttypen, wobei auch hier das lange Weiterbestehen einer griechisch-hellenistischen Formensprache und Ikonographie auffällt. Bemerkenswert ist das breite typologische Spektrum der Grabdenkmäler: Vertreten sind frei aufgestellte traditionelle Grabstelen mit Bildfeldern, Grabaediculae mit Statuen, kleine Reliefs, die in Grabbezirke oder aufgemauerte Altäre eingefügt werden konnten, monumentale reliefierte Verkleidungsplatten von großformatigen Grabbauten sowie eingezapfte Tondi mit Porträtbüsten. Erkennbar sind auch Vermittlungswege für Neuerungen, wobei Rom als Ausgangspunkt für Anregungen eine weitaus geringere Rolle spielte als bislang angenommen wurde. Entscheidender sind zum einen die Verbindungen zu den im benachbarten Beroia ansässigen Werkstätten, zum anderen aber auch die Auftraggeberwünsche der seit der Schlacht von Philippi ansässigen römischen Bürger und Händler. Diese trugen zwar dazu bei, dass erstmals in Thessaloniki Praktiken der Selbstdarstellung im Bildmedium der Grabreliefs einen bemerkenswerten Zuspruch erfuhren. In der Ikonographie ihrer Bilder passte sich die römische Bevölkerung jedoch schnell den lokalen griechischen Konventionen an. Auch das Beispiel der mit den Porträtbüsten ganzer Familien geschmückten Grabmedaillons zeigt, dass Ähnlichkeiten mit stadtrömischen Formen der Grabrepräsentation eher oberflächlicher Natur sind. Vielmehr liegen hier eher parallele Traditionen lokalen Ursprungs vor. Der größte Einschnitt ist in späthadrianischer Zeit mit dem Beginn einer lokalen Produktion von Marmoraltären (als preiswertere Lösung) und Marmorsarkophagen zu verzeichnen, die

mehrheitlich römischen Auftraggebern als Grabmonumente dienten. Ihre Aufstellung erfolgte vor den Stadttoren und entlang der Ausfallstraßen in der Regel oberirdisch und gut sichtbar. Erst im fortgeschrittenen 3. Jh. n. Chr. kommen vereinzelt überwölbte Grabkammern auf. Dass sich die Rezeptionsmöglichkeit dieser Monumentgattungen so deutlich von den zeitgleichen stadtrömischen Monumenten unterschied, bedeutet jedoch nicht, dass in Thessaloniki ein stärkeres Gewicht auf die kommunikativen Eigenschaften von Bildern gelegt wurde, denn die Sarkophage waren nur gelegentlich mit Reliefs dekoriert. Sie orientierten sich mit der Ikonographie ihrer Bilder zudem entweder an den lokalen griechisch-hellenistischen oder frühkaiserzeitlichen Stelen oder griffen in ihrem Girlandenschmuck kleinasiatische Vorbilder auf. In weitaus stärkerem Maße adressatenbezogen waren hingegen die monumentalen Inschriften, die auf einer der Längsseiten der Sarkophage eingetragen waren.

Ähnlich disparat ist auch der Befund des berühmten claudischen Sarkophags in der Tomba Bella in Hierapolis, der von *Ilaria Romeo* diskutiert wird. Nicht nur ist dieser einer der frühesten kleinasiatischen Reliefsarkophage, sondern er weist auch monumentale Ausmaße auf. Trotz dieser Monumentalität, der Qualität und Fülle des Dekors sowie der ikonographischen Einzigartigkeit seiner Reliefs zielt die Aufstellung im unzugänglichen Obergeschoss des Grabbaus nicht auf eine möglichst gute Rezipierbarkeit der Reliefs. Zwar war der Kasten erhöht auf ein Podium gestellt, doch konnten seine Bilder nur von weitem und nur in Unteransicht durch die nach vorne hin offene, prostyle Fassade des Tempelgrabes wahrgenommen werden. Romeo identifiziert als Grabinhaber einen inschriftlich bekannten Angehörigen der städtischen Honoratiorenschicht, den *grammateus* Marcus Suillius Antiochus, dessen herausgehobene Stellung innerhalb Hierapolis auch an den von ihm geprägten pseudoautonomen Münzen ablesbar ist. Wer ein möglicher Adressat dieser sehr hoch gegriffenen visuellen Repräsentation sein konnte, ist unklar. Durch die kompositionelle Verbindung mit zahlreichen Personifikationen (u. a. Stadtgöttin von Hierapolis, Senat und Volk von Rom, Demos, Boule, Gerousia von Hierapolis) wird der Verstorbene in einen institutionellen Rahmen eingeordnet, der nicht nur auf die Stadt Hierapolis, sondern auch auf Rom verweist. Gleichzeitig nimmt M. Suillius Antiochus für sich auch einen prominenten familiären Hintergrund in Anspruch, indem er durch die Reliefbilder eine genealogische Verbindung mit dem seleukidischen Königshaus suggeriert. Die herrscherlichen Personen auf Seite B werden von Romeo vermutlich als Antiochos I., Seleukos I. und Alexander sowie Laodike und Stratonike interpretiert – eine anspielungsreiche Botschaft, die jedoch kaum ein Publi-

kum gehabt haben konnte, zumal die Längsseiten des Sarkophags von außen nicht sichtbar waren.

Wie in Thessaloniki ist die sepulkrale Bilderwelt des bosporanischen Reichs von einer bemerkenswerten Kontinuität geprägt, wie *Patric-Alexander Kreuz* in seinem Beitrag zeigen kann. Neben den auf öffentliche Rezeption ausgerichteten Grabstelen mit ihrer sehr lokal geprägten Ikonographie existierten auf der Krim seit alters her Kammergräber als Bestattungsorte, deren Wände jedoch erst ab dem Späthellenismus mit floralen und figürlichen Malereien dekoriert wurden. Die erstrebte Teilhabe an einer griechisch-römisch geprägten Bildkultur kam also erst zu diesem Zeitpunkt in einem großräumigen Maßstab zum Ausdruck. Die Bilder der Kammergräber lassen sich zwar thematisch von den chronologisch früheren, öffentlich sichtbaren Reliefstelen ableiten (ein vergleichbares Vorgehen konnte bei der Entwicklung des Sarkophagdekors in Thessaloniki beobachtet werden), sie wurden aber nun in ein intimeres, elitäreres Ambiente mit eingeschränktem Rezipientenkreis transferiert. Die Aneinanderreihung der gerahmten Bildszenen an den Wänden der Grabkammern muss der parataktischen Aufstellung von Bildfeldstelen in den Nekropolen geähnelt haben. Während die Anordnung der Bilder zunächst also noch unspezifisch war, entwickelte sich ab dem 1. Jh. n. Chr. eine besser auf den räumlich Kontext abgestimmte, vereinheitlichte, dabei aber auch hierarchisierte Wandgliederung. Auch die Bildthemen werden eigenständiger und passten sich stärker den Grabkammern an. Bei Reiterkampfszenen und anderen, zum Teil auch ethnisch markierten Darstellungen der lokalen Eliten ist die statusdefinierende Funktion offensichtlich, während florale Muster, Tiere oder geflügelte Wesen zu einem heiter gestimmten Ambiente beitrugen. Trotz der langen Tradition der lokalen Holzsarkophage sind Bestattungen in mit figürlichen Szenen geschmückten Steinkästen – mit Ausnahme eines ungewöhnlichen, im Inneren bemalten Kalksteinsarkophags aus Pantikapaion – auch in der römischen Kaiserzeit die Ausnahme. Umso mehr muss ein attischer Klinen-Sarkophag mit Achilleus-Szenen, der in einem Felskammergrab an der Akropolis von Myrmekion gefunden wurde, als Prestigeobjekt gewertet werden, weswegen er auch von der Forschung mit dem bosporanischen Herrscherhaus in Verbindung gebracht wurde. Mithilfe einer neuen Rekonstruktion der Aufstellungssituation kann Kreuz plausibel machen, dass dieser Sarkophag jedoch nie für die zu klein dimensionierte

Hauptkammer bestimmt gewesen war, sondern erst im Zuge einer späteren Nachnutzung in der Vorkammer vor einer eigens angelegten Quaderwand seinen ästhetisch inszenierten Aufstellungsplatz gefunden hatte.

Die Tagungsbeiträge konnten deutlich machen, dass durch eine erneute Analyse auch längst bekannter Grabkontexte ein wesentlich differenzierteres Bild von den Befunden gezeichnet werden kann, das gleichzeitig zu einer größeren Komplexität der Erklärungsmodelle führen muss. Je besser die Kenntnisse einzelner Grabkontexte sind, desto paradoxer erscheinen jedoch mitunter einige Befunde. Dass eine eher schematische Klassifizierungsmethode, derer sich die Archäologie notgedrungen über lange Jahre bei der typologischen Einordnung von Grabbauten, Monumenten und Bestattungen bedient hat, den historischen und gesellschaftlichen Phänomenen nicht immer gerecht werden konnte, zeigen Beispiele wie die in den letzten Jahrzehnten mithilfe der neuesten archäologischen Methoden ausgegrabene Nekropole an der Via Triumphalis im Vatikan. Auch wenn noch nicht alle Gräber endgültig publiziert sind, wird hier die ungeheure Vielfalt der individuellen Einzellösungen deutlich. Angeführt sei nur das neronische Grab des kaiserlichen Sklaven Alcimus, in dessen Ascheurnen die verbrannten Überreste von fünf Familienangehörigen intentionell vermischt angetroffen wurden²⁴. Zwar bieten die Ausgräber und Anthropologen erste vorläufige Thesen zu diesem ungewöhnlichen Fall eines »jeu des permutations croisées« an²⁵, doch könnte in näherer Zukunft möglicherweise das Verwandtschaftsverhältnis der so Bestatteten durch Analysen von aDNA noch genauer bestimmt werden. Gerade die aktuellen naturwissenschaftlichen Methoden eröffnen in der Tat neue Perspektiven, die helfen, die Informationsgrundlage zu antiken Bestattungen erheblich zu vergrößern. Um individuelle Entscheidungen von zeitspezifischen Konventionen differenzieren zu können, gilt es somit, in der zukünftigen Forschung zu römischen Nekropolen eine Balance zwischen mikro- und makroskaligen Analysen und Erklärungsmodellen zu entwickeln. Das aktuelle archäologische Interesse an dem historischen Individuum als handelndem Subjekt kann sicherlich auch der Sarkophagforschung als willkommenes Korrektiv dienen. Nicht zufällig wurde auch in den Tagungsbeiträgen wiederholt das Phänomen der schwer durch Regeln zu fassenden Einzellösung thematisiert.

24 Sektor Piazzale Santa Rosa, Grab Nr. XX: vgl. Duday u. a. 2013, 5–10; Liverani u. a. 2010, 232–240.

25 Duday u. a. 2013, 8.

Bibliographie

- Assmann 1990** J. Assmann, Die Macht der Bilder. Rahmenbedingungen ikonischen Handelns im alten Ägypten, in: T. P. van Baaren (Hrsg.), Genres in Visual Representations. Proceedings of a Conference Held in 1986 by Invitation of the Werner-Reimers-Stiftung in Bad Homburg (Federal Republic of Germany), Visible Religion 7 (Leiden 1990) 1–20
- Assmann 2006** J. Assmann, Der Ka als Double, in: V. I. Stoichita (Hrsg.), Das Double, Wolfenbütteler Forschungen 113 (Wiesbaden 2006) 59–78
- Baines 2007** J. Baines, Visual and Written Culture in Ancient Egypt (Oxford 2007)
- Belting 2006** H. Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft ³(München 2006)
- Belting 2011** H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst ⁷(München 2011)
- Bernbeck 1997** R. Bernbeck, Theorien in der Archäologie, UTB für Wissenschaft 1964 (Tübingen 1997)
- Biehl 2000** P. F. Biehl, Kontextuelle Archäologie. Zur Neubestimmung von Kontext und Analogie in der Vor- und Frühgeschichtsforschung, in: A. Gramsch (Hrsg.), Vergleichen als archäologische Methode. Analogien in den Archäologien; mit Beiträgen einer Tagung der Arbeitsgemeinschaft Theorie (T-AG) und einer kommentierten Bibliographie, BARIntSer 825 (Oxford 2000) 101–111
- Bielfeldt 2003** R. Bielfeldt, Orest im Medusengrab. Ein Versuch zum Betrachter, RM 110, 2003, 117–150
- Birk 2013** S. Birk, Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits (Aarhus 2013)
- Boehm u. a. 2009** G. Boehm – B. Mersmann – C. Spies (Hrsg.), Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, eikones (Paderborn 2008)
- Bogen u. a. 2006** S. Bogen – W. Brassat – D. Ganz (Hrsg.), Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag (Berlin 2006)
- Bonatz 2011** D. Bonatz, Funktionen des Bildes in Alt Vorderasien, in: A. Verbovsek – B. Backes – C. Jones (Hrsg.), Methodik und Didaktik in der Ägyptologie. Herausforderungen eines kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechsels in den Altertumswissenschaften, Ägyptologie und Kulturwissenschaft 4 (Paderborn 2011) 287–312
- Bonatz – Fabricius 2011** D. Bonatz – J. Fabricius, Plenartagungsbericht der Forschergruppe C-II Images, in: F. Fless – G. Graßhoff – M. Meyer (Hrsg.), Berichte der Forschergruppen auf der Topoi-Plenartagung 2010, eTopoi. Journal for Ancient Studies, Sonderband 1 (Berlin 2011) <<http://www.topoi.org/wp-content/uploads/2013/05/49-203-4-PB.pdf>> (28.02.2018)
- Borg 2013** B. Borg, Crisis and Ambition. Tombs and Burial Customs in Third-Century CE Rome, Oxford Studies in Ancient Culture and Representation (Oxford 2013)
- Bravi 2014** A. Bravi, Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels, Klio Beihefte, Neue Folge 21 (Berlin 2014)
- Bredenkamp 2015** H. Bredenkamp, Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesung 2007 (Berlin 2015)
- Brink – Green 2008** L. Brink – D. Green (Hrsg.), Commemorating the Dead. Texts and Artifacts in Context. Studies of Roman, Jewish and Christian Burials (Berlin 2008)
- Bruhn u. a. 2006** M. Bruhn – H. Bredenkamp – G. Werner (Hrsg.), Bilder ohne Betrachter, Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 4, 2 (Berlin 2006)
- Dresken-Weiland 2003** J. Dresken-Weiland, Sarkophagbestattungen des 4.–6. Jhs. im Westen des Römischen Reiches, RömQSchr Suppl. 55 (Freiburg i. Br. 2003)
- Duday u. a. 2013** H. Duday – C. Caldarini – S. Di Gianantonio – G. Spinola – L. Di Blasi – M. Ricciardi, Nécropole Santa Rosa (Rome, Cité du Vatican), Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome (2013) <<http://journals.openedition.org/cefr/975>> (28.02.2018)
- Elsner 1995** J. Elsner, Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity (Cambridge 1995)
- Elsner 2007** J. Elsner, Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text (Princeton 2007)
- Elsner 2011** J. Elsner, Introduction, in: J. Elsner – J. Huskinson (Hrsg.), Life, Death and Representation. Some New Works on Roman Sarcophagi, Millennium-Studien 29 (Berlin 2011) 1–20
- Elsner – Huskinson 2011** J. Elsner – J. Huskinson (Hrsg.), Life, Death and Representation. Some New Works on Roman Sarcophagi, Millennium-Studien 29 (Berlin 2011)
- Feist – Rath 2012** U. Feist – M. Rath (Hrsg.), Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredenkamp (Berlin 2012)
- Feraudi-Gruénais 2001** F. Feraudi-Gruénais, Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms, Palilia 9 (Wiesbaden 2001)

- Fredrick 2002** D. Fredrick (Hrsg.), *The Roman Gaze. Vision, Power, and the Body* (Baltimore 2002)
- Ganz – Lentes 2004** D. Ganz – T. Lentes (Hrsg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne. Internationale Tagung der Forschungsgruppe »Kulturgeschichte und Theologie des Bildes im Christentum«*, Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, 7.–10. Dezember 2000, *KultBild/Visualität und Religion in der Vormoderne 1* (Berlin 2004)
- Gell 1998** A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford 1998)
- Heinz – Bonatz 2002** M. Heinz – D. Bonatz, *Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im alten Orient* (Berlin 2002)
- Heinzelmann 2000** M. Heinzelmann, *Die Nekropolen von Ostia. Untersuchungen zu den Gräberstraßen vor der Porta Romana und an der Via Laurentina, Studien zur antiken Stadt 6* (München 2000)
- Hölscher 2009** T. Hölscher, *Architectural Sculpture. Messages? Programs? Towards Rehabilitating the Notion of »Decoration«*, in: P. Schultz – R. von den Hoff (Hrsg.), *Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World. Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies*, 27–28 November 2004 (Oxford 2009) 54–67
- Hölscher 2014a** T. Hölscher, *Im Bild noch lebendiger als in Wirklichkeit. Bildwerke, Lebewesen und Dinge im antiken Griechenland*, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergewärtigung, Akademiekonferenzen* (Heidelberg 2014) 163–194
- Hölscher 2014b** F. Hölscher, *Gottheit und Bild – Gottheit im Bild*, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergewärtigung, Akademiekonferenzen* (Heidelberg 2014) 239–256
- Hung – Elsner 2012** W. Hung – J. Elsner (Hrsg.), *Sarcophagi, Res. Anthropology and Aesthetics 61/62* (Cambridge, Mass. 2012)
- Huskinson 2015** J. Huskinson, *Roman Strigillated Sarcophagi. Art and Social History* (Oxford 2015)
- Kemp 1992** W. Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (Berlin 1992)
- Kemp 2015** W. Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst* (Konstanz 2015)
- Kruse 2010** C. Kruse, *Positionen der Kunstwissenschaften als historische Bildwissenschaften*, in: J. Kusber – M. Dreyer – J. Rogge – A. Hüting (Hrsg.), *Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven, Mainzer historische Kulturwissenschaften 1* (Bielefeld 2010) 81–104
- Lang 2002** F. Lang, *Klassische Archäologie. Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis* (Tübingen 2002)
- Lehmann 2005** R. G. Lehmann, *Dynastensarkophag mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern, 1, 2. Die Inschrift(en) des Aḥīrōm-Sarkophags und die Schachtinschrift des Grabes V in Jbeil (Byblos), Forschungen zur phönizisch-punischen und zyprischen Plastik 2* (Mainz am Rhein 2005)
- Lehmann 2015** R. G. Lehmann, *Wer war Aḥīrōms Sohn (KAI 1:1)? Eine kalligraphisch-prosopographische Annäherung an eine epigraphisch offene Frage*, in: V. Golinets – H. Jenni – H.-P. Mathys – S. Sarasin (Hrsg.), *Neue Beiträge zur Semitistik. Fünftes Treffen der Arbeitsgemeinschaft Semitistik in der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft vom 15.–17. Februar 2012 an der Universität Basel*, AOAT 425 (Münster 2015) 163–180
- Leicht 2002** M. Leicht, *Die erste Pflicht der Bildwissenschaft besteht darin, den eigenen Augen zu mißtrauen*, in: M. Heinz – D. Bonatz (Hrsg.), *Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im alten Orient* (Berlin 2002) 21–36
- Liverani u. a. 2010** P. Liverani – G. Spinola – P. Zander, *Die Nekropolen im Vatikan, Monumenta Vaticana Selecta* (Stuttgart 2010)
- Meinecke 2014** K. Meinecke, *Sarcophagum posuit. Römische Steinsarkophag im Kontext, SarkSt 7* (Ruhpolding 2014)
- Osborne – Tanner 2007** R. Osborne – J. Tanner (Hrsg.), *Art's Agency and Art History, New Interventions in Art History* (Malden/Mass. 2007)
- Rehm 2004** E. Rehm, *Dynastensarkophag mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern 1, 1. Der Aḥīram-Sarkophag, Forschungen zur phönizisch-punischen und zyprischen Plastik 2* (Mainz am Rhein 2004)
- Seja 2009** S. Seja, *Handlungstheorien des Bildes* (Köln 2009)
- Settis 1992** S. Settis, *Die Trajanssäule. Der Kaiser und sein Publikum*, in: J. Arrouye – A. Beyer (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 37* (Berlin 1992) 40–52
- Squire 2016** M. Squire, *Sight and the Ancient Senses, The Senses in Antiquity* (London 2016)
- Veyne 2002** P. Veyne, *Lisibilité des images, propagande et appareil monarchique dans l'Empire romain*, *Revue historique* 621, 2002, 3–30
- Widmaier 2017** K. Widmaier, *Bilderwelten: Ägyptische Bilder und ägyptologische Kunst. Vorarbeiten für eine bildwissenschaftliche Ägyptologie, Probleme der Ägyptologie 35* (Leiden 2017)