

I. Einleitung

In den archäologischen Museen und kommunalen Sammlungen vieler kleiner Städte Mittelitaliens und des nördlichen Süditalien stößt man immer wieder auf Reliefs mit der Darstellung von Gladiatorenkämpfen. In ihrem meist äußerst fragmentierten Erhaltungszustand vermitteln sie dem heutigen Betrachter einen Eindruck, der kaum noch ihr ursprüngliches Erscheinungsbild und den antiken Aufstellungszusammenhang erahnen lässt. Die einzelnen Blöcke und Fragmente waren einst fast immer Bestandteil langer Friese, die eine Höhe von bis zu zwei Metern erreichen konnten und die Grabbauten der munizipalen Oberschichten schmückten. Innerhalb des Spektrums mittelitalischer Grabrepräsentation der späten Republik und der frühen Kaiserzeit stellen die Gladiatorenreliefs eine herausragende, aber bisher in ihrer Gesamtheit kaum wahrgenommene Denkmälergattung dar.

Sie sollen deswegen den Kern dieser Arbeit bilden. Die Gladiatorenfriese, von denen über 70 Exemplare überliefert sind, lassen sich sowohl räumlich als auch chronologisch als eine weitgehend kohärente Denkmälergruppe ansehen. Ihre Provenienz und der epigraphische Befund legen nahe, dass es sich fast ausschließlich um Reliefs von Grabdenkmälern munizipaler Würdenträger oder reicher Freigelassener in ihrer Funktion als Vertreter des Kaiserkultes handelt. Die Szenen des *munus* auf den Reliefs – d. h. die additive Darstellung von Gladiatorenkämpfen und in einigen Fällen auch der zugehörigen *venationes* und *pompae* – verwiesen als Erinnerungsbilder am Grab auf konkrete Ereignisse im Leben der Auftraggeber, also auf ihre Rolle als Veranstalter von Spielen, und dienten, indem sie deren *liberalitas* hervorhoben, der Selbstdarstellung und somit der Formulierung eines Prestigeanspruches der Grabinhaber.

In manchen Bereichen der Altertumswissenschaften lässt sich seit langem ein intensives Interesse an der Erforschung der Gladiatur beobachten. Besonders die althistorisch geprägte angelsächsische Forschung hat sich diesem genuin römischen Phänomen von verschiedenen Seiten genähert. D. Potter und K. Welch haben die vor allem seit den 1980er Jahren erschienene Literatur zuletzt zusammengestellt und kritisch gewürdigt¹. U. Walter hat vor kurzem das Wesen der

Gladiatur in einem kurzen, aber prägnanten Artikel auf den Punkt gebracht². Die Grundlage jeglicher Beschäftigung mit dem Thema ist nach wie vor G. Villes postum veröffentlichtes Werk „La gladiature en occident des origines à la mort de Domitien“³, auf dem alle später erschienenen Arbeiten aufbauen. Erwähnenswert ist darüber hinaus Th. Wiedemanns „Emperors and Gladiators“, der im Gegensatz zu Ville die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge des Gladiatorenwesens mehr in den Vordergrund rückte. Während viele der zuletzt veröffentlichten, oft populären Werke kaum Neues in die Forschungsdiskussion einbringen konnten, sind es die in jüngster Zeit publizierten Ansätze von E. Flaig, die wichtige Impulse für die weitere Forschung geben können⁴. Flaig versucht in seinen Arbeiten durch eine dichte Beschreibung dem hinter der Gladiatur stehenden Ritual sowie der damit verbundenen Semantik und politischen Dimension nachzuspüren. Für den Osten des römischen Reiches, der aufgrund der zeitlichen und geographischen Eingrenzung dieser Arbeit nur am Rande eine Rolle spielen wird, ist neben der wegweisenden Monographie von L. Robert nun auch die wichtige Studie von Ch. Mann zu nennen, die auch in großem Umfang archäologische Quellen miteinbezieht⁵. In deren Zentrum steht die Frage nach der kulturellen Bedeutung der Gladiatur im griechisch geprägten Osten⁶.

Neben den genannten Werken sind besonders die Bemühungen der epigraphischen Forschung in Italien hervorzuheben, der es gelungen ist, durch die Herausgabe von bisher sieben Bänden der „Epigrafia anfiteatrale dell'occidente romano“ fast die gesamte inschriftliche Evidenz aus Italien zu dieser Thematik vorzulegen⁷. Um die Bedeutung von *munera* in den Städten dieses Gebietes besser zu verstehen, ist zudem weiterhin – trotz vieler Schwächen – die Arbeit von P. Sabbatini Tumolesi zu den pompejanischen *edicta munerum* unverzichtbar⁸.

Bereits das in aller Kürze skizzierte Bild vermag den breiten Raum zu umreißen, der der Betrachtung der Gladiatur in den althistorischen Fächern bisher eingeräumt wurde. Ganz im Gegensatz dazu hat sich die archäologische Forschung mit der Thematik immer nur am Rande beschäftigt. Lediglich die Architektur der Amphitheater ist etwas besser aufgearbeitet⁹. Bilder aus dem Bereich der

1 Potter 2001, bes. 478 f.; Welch 2007, 1–4.

2 Walter 2004. vgl. dort auch die kommentierte Zusammenstellung der wichtigsten Forschungsliteratur. Zuletzt ist auch die sehr gute Einführung in das Gladiatorenwesen von Ch. Mann erschienen: Mann 2013.

3 Ville 1981.

4 bes. Flaig 2003, 232–280. Seine anderen Aufsätze zu dem Thema weisen denselben inhaltlichen Schwerpunkt auf. vgl. Flaig 2000 und Flaig 2007.

5 Robert 1940; Mann 2011.

6 Zur Gladiatur im Osten s. auch den umfassenden Forschungsüberblick bei Mann 2011, 11–16.

7 s. EAOR I–VI. VIII. vgl. auch die Zusammenfassung von Fora 1996.

8 Sabbatini Tumolesi 1980. vgl. dazu die kritische Rez. von A. Hönle, *Gnomon* 54, 473–477.

9 vgl. aber auch hier die kritischen Bemerkungen bezüglich des Forschungsstandes bei Welch 2007, 4; s. weiterhin Golvin 1988; Hufschmid 2009; Tosi 2003; Welch 1994.

munera blieben dagegen sowohl für den Westen als auch für den Osten des römischen Reiches lange weitgehend unberücksichtigt¹⁰. Bis heute existiert beispielsweise keine umfassende und systematische Vorlage der zahlreichen Gladiatorenendarstellungen auf römischen Mosaiken¹¹. Erst die äußerst verdienstvolle Arbeit von M. Papini „*Munera gladiatoria e venationes nel mondo delle immagini*“ aus dem Jahr 2004 behandelt erstmalig übergreifend Gladiatorenbilder in verschiedenen Gattungen der römischen Kunst¹². Er stellt dabei vor allem die Funktion und Botschaft der Bildwerke in ihrem jeweiligen Kontext in den Vordergrund und versucht sich der Rezeption der Bilder durch den antiken Betrachter zu nähern¹³. In einem eigenen Kapitel geht er unter anderem auf die Gladiatorenreliefs der Grabdenkmäler Italiens ein und betont deren Charakter als Memorialbilder. Er tut dies aber ebenfalls nur unter Verwendung weniger, meist gut bekannter Beispiele¹⁴.

Deswegen ist eine umfassende Bearbeitung der Gladiatorenreliefs aus dem Stadtgebiet Roms und Mittelitaliens nach wie vor ein Desiderat der Forschung. Denn neben den vereinzelt Besprechungen weniger bekannter oder neu entdeckter Bildwerke – darunter vor allem die Aufsätze, die sich mit dem Reliefzyklus vom Grabmal des C. Lusius Storax in Chieti beschäftigen¹⁵ – sind es, abgesehen von einem kurzen Aufsatz von S. Diebner, nur zwei lange überholte Artikel von D. Faccenna aus den 1950er Jahren, die sich ausführlicher, aber in ihrer Anlage nur katalogartig, mit den Reliefs aus Italien auseinandersetzen¹⁶. Eine zusammenfassende Publikation wäre auch hier von Ville zu erwarten gewesen, doch wurde diese durch seinen frühen Tod verhindert¹⁷.

In einer wichtigen Monographie hat sich M. Junkelmann als herausragender Vertreter der experimentellen Archäologie mit den technischen und praktischen Aspekten der Gladiatur beschäftigt¹⁸. In seiner Arbeit bildet er eine große Zahl an Gladiatorenreliefs ab, wertet diese aber

seiner antiquarischen Zielsetzung folgend nicht systematisch aus, sondern zieht sie nur beispielhaft zur Beantwortung von Fragen nach Bewaffnung und Einteilung der Waffengattungen heran.

Daneben sind wenige große Ausstellungen zu nennen, die sich mit der Thematik beschäftigt haben¹⁹.

In den letzten zwei Jahrzehnten standen in verstärktem Maße Denkmäler aus dem Grabbereich im Mittelpunkt des Interesses archäologischer Forschung. So richtete man Fragen nach Funktion und Bedeutung an die Darstellungen auf den Grabmonumenten, vermehrt auch unter Einbeziehung sozial- und mentalitätsgeschichtlicher Aspekte²⁰. Doch auch innerhalb der langen Tradition der Erforschung und systematischen Erfassung archäologischer Denkmäler aus dem Grabbereich spielte die große Zahl an Gladiatorenreliefs Mittel- und Süditaliens bisher keine Rolle. Einzige Ausnahme bleibt das Buch „*La tradizione italica nell'arte romana*“ von B. M. Felletti Maj²¹. Sie geht der Frage nach einer ‚italischen Tradition‘ in der römischen Kunst nach und dokumentiert eine Vielzahl von Denkmälern aus Italien, die bis heute in der Forschung kaum eine Rolle spielen. Auch wenn sie immer wieder Beispiele der Gattung der Gladiatorenreliefs behandelt²², verhindern der handbuchartige Charakter ihrer Arbeit und die Vielzahl weiterer einbezogener Gattungen eine Behandlung übergreifender Fragestellungen²³.

Aufgrund des beschriebenen Forschungsstandes muss es das erste Ziel der vorliegenden Untersuchung sein, den bisher zu einem großen Teil kaum bekannten und nur selten berücksichtigten Bestand an Gladiatorenreliefs aus Mittel- und Süditalien in das Blickfeld der archäologischen Forschung zu rücken. Dabei geht es zum einen um die vollständige Versammlung der erhaltenen Evidenz sowie um deren Dokumentation nach Autopsie, und zum anderen darum, auf dieser Basis die Merkmale der Reliefs, d. h. ihre

10 Bezeichnenderweise spielen in dem Sammelband Bergmann – Kondoleon 1999 Gladiatorenkämpfe keine Rolle. Als eine frühe Ausnahme der Beschäftigung mit Gladiatorenendarstellungen ist die Arbeit von Robert 1940 zu nennen.

11 Obwohl Gladiatorenbilder in der römischen Wandmalerei weit seltener vorkommen als auf Mosaiken, liegt auch für diese Gattung keine umfassende ikonographische Analyse vor. Dazu z. B. Fröhlich 1991, 66.

12 Papini 2004.

13 Der kaum strukturierten und sprachlich nur schwer lesbaren Arbeit, die jedoch äußerst kenntnisreich verfasst ist, gelingt es durchaus, die Bilder zu kontextualisieren. Die Ergebnisse der Arbeit, die vor allem darauf abheben, dass die Bilder der Steigerung der *voluptas spectandi* und der repräsentativen Selbstdarstellung des Hausherrn dienen, bleiben jedoch sehr allgemein.

14 Papini 2004, besonders 115–184 (Appendix mit einer Liste der ihm bekannten Gladiatorenreliefs).

15 s. vor allem Sculture municipali 1966, passim.

16 Diebner 1988; Faccenna 1949/50; Faccenna 1956/58.

17 Es existiert lediglich eine kurze Zusammenfassung seiner Thesen: Ville 1960.

18 s. vor allem Junkelmann 2000a und die Neuauflage Junkelmann 2008, die durch ein zusätzliches Kapitel „Neues aus der Welt des Amphitheaters“ aktualisiert ist, sowie Junkelmann 2000c. Zu weiteren Vertretern der experimentellen Archäologie, die oft nur mit Vorsicht zu rezipieren sind, s. die kritische Rezension Junkelmann 2010.

19 Gladiateurs 1987; Köhne – Ewigleben 2000; La Regina 2001; Ephesos 2002.

20 Zum Forschungsstand zuletzt siehe Feraudi-Gruénais 2001, 17 und von Hesberg 2010.

21 Felletti Maj 1977.

22 Wenn im Folgenden von der ‚Gattung der Gladiatorenreliefs‘ gesprochen wird, wird auf die Reliefs und Friese der späten Republik und der frühen Kaiserzeit aus Italien Bezug genommen, die in den allermeisten Fällen mit den Grabbauten munizipaler Würdenträger verknüpft gewesen sein dürften.

23 vgl. die dichte und kenntnisreiche Rezension von Hölscher 1981. Kritisch zu dem heute längst obsollet gewordenen Postulat einer ‚italischen Tradition‘ vor allem Fröhlich 1991, 17. 190–197.

Form, ihren architektonischen Kontext, ihre Ikonographie, ihre Chronologie und ihre Bedeutung zu skizzieren, um diese als ein eigenständiges Phänomen zu begreifen. Zu Beginn steht dabei vor allem die Erarbeitung eines eigenen Chronologiesystems im Vordergrund, erst darauf aufbauend ist die Beantwortung weiterführender Fragestellungen möglich.

Die Gründe für die oben beschriebene, bislang weitgehende Missachtung der Gattung der Gladiatorenreliefs dürften in dem bereits erwähnten Umstand verwurzelt sein, dass viele der Stücke nur äußerst fragmentarisch überliefert und zudem über ein weites sowie kleinteiliges geographisches Gebiet verstreut sind. Das mangelnde Interesse der Forschung könnte zudem mit der im Vergleich zu den stadtrömischen Denkmälern minderen handwerklich-stilistischen Qualität zu tun haben. Auf den ersten Blick scheint der Wert der Friese nicht auf dem kunstgeschichtlichen Sektor zu liegen. Man übersieht dabei jedoch, dass die Gladiatorenreliefs, die zeitlich am Schnittpunkt zwischen Republik und Kaiserzeit anzusiedeln sind, diejenige Gattung darstellen, in der sich zum ersten Mal die Bilder von Gladiatorenkämpfen nachweisen lassen. Zudem legt die Auswertung nahe, dass sich die Darstellungen in diesem Kontext nicht nur erstmals fassen lassen, sondern dass sich die Bildsprache, die für die gesamte Kaiserzeit nahezu kanonisch werden sollte, erst in diesem Umfeld entwickelte, eine Bildsprache, für die es thematisch keine adäquaten Vorbilder im griechischen Kulturraum gab und die sich deswegen vollkommen neu formieren musste. Diese Entwicklung, die sich vor allem zwischen der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. und der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. abspielte und auf die die Auftraggeber, also die municipalen Oberschichten der Städte im Umland von Rom und in Mittelitalien, entscheidend Einfluss nahmen, gilt es im Folgenden zu analysieren. Da die meisten der Grab-

reliefs zudem auf spezifische Ereignisse rekurrierten, wird auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Bild und Realität breiten Raum einnehmen. Ein weiterer Schwerpunkt der Untersuchung muss auf der Frage liegen, wie sich die an den Reliefs der Spielgeber entwickelte Ikonographie in andere Gattungen der römischen Kunst ausbreitete und welche Rolle dort deren Urheber und Auftraggeber spielten: Es gilt ganz gezielt nach der kommunikativen Funktion der Gladiatorenbilder in den verschiedenen Kontexten ihres Auftretens zu fragen. Das behandelte Spektrum reicht dabei von den wenigen stadtrömischen Stücken über die Graffiti an den Wänden Pompejis bis hin zu keramischen Erzeugnissen wie den Bildlampen der frühen Kaiserzeit²⁴. Im Kontext der ikonographischen Analyse der Bilder wird darüber hinaus auf die Herkunft und Semantik der einzelnen Gladiatoren-gattungen eingegangen. Gerade diese Frage stand bisher kaum im Fokus der Forschung.

Die Gladiatorenreliefs haben nicht zuletzt eine beachtliche Bedeutung als historische Quelle, die es herauszuarbeiten gilt. Sie können nicht nur Auskunft über die Schicht der Auftraggeber und deren wirtschaftliche Verhältnisse geben, sondern auch über die Entwicklung des Städtewesens in Mittel- und Süditalien nach den Bundesgenossenkriegen der Jahre 91–89 v. Chr. Zudem werfen sie ein Schlaglicht auf die Genese und Ausbreitung der *munera gladiatoria* selbst, die sich bisher nur durch wenige literarische Quellen für den stadtrömischen Bereich und vereinzelt durch archäologische Evidenz für Kampanien nachweisen lassen²⁵.

In erster Linie jedoch stellen die Friese von den Grabbauten der italischen Landstädte eine herausragende Bildquelle am Übergang zwischen später Republik und früher Kaiserzeit dar: Ohne sie als Fundament lässt sich eine Geschichte der Gladiatoren-darstellung für die gesamte Kaiserzeit nicht erzählen.

24 Besonders im Kontext der Bildlampen findet sich, im Gegensatz zu chronologisch etwas späteren Gattungen der Kleinkunst, eine große Zahl unterschiedlicher Szenen. Eine repräsentative Auswahl an Bildlampen ist deswegen in den Katalog aufgenommen worden.

25 Es geht dabei jedoch nicht um den Ursprung der Gladiatorenkämpfe, über den aufgrund des großen zeitlichen Abstands nichts Neues gesagt werden kann. Dazu zuletzt Welch 2007, 11–18.

II. Der architektonische Kontext

Vom ursprünglichen Bestand der Gladiatorenreliefs zeugen in der überwiegenden Zahl der Fälle nur noch einzelne oder wenige Fragmente. Diese wurden zudem oft weder *in situ* gefunden, noch ist ihr archäologischer Kontext gut dokumentiert. In den archäologischen Sammlungen Italiens findet man sie deswegen in aller Regel als Einzelobjekte aufgestellt, bei denen sich für den modernen Betrachter der ursprüngliche Zusammenhang kaum mehr erschließen lässt. Der uns unbekanntere Kontext wiegt schwer, da die römischen Grabbauten der späten Republik und der frühen Kaiserzeit durch ihr Gesamterscheinungsbild nach außen wirkten. Nicht nur ihr figürlicher und ornamentaler Dekor fungierten als Bedeutungsträger, sondern auch die oft großformatigen Inschriften. Die architektonische Grundform und die topographische Lage des Baus selbst ergänzten das semantische Potential und erhoben das Grab zu einem Ort vielschichtiger Kommunikation²⁶.

Im Gegensatz zu den wesentlich bescheideneren Grabsteinen, die von den städtischen Unter- und Mittelschichten im gleichen Zeitraum als selbstständige Denkmäler aufgestellt wurden, waren die Reliefs oder Friese, die Gladiatorenkämpfe wiedergaben, stets in einen größeren architektonischen Zusammenhang eingebunden. Dies belegen nicht zuletzt die zahlreichen Klammerlöcher, die sich vor allem auf den Oberseiten der Blöcke finden, und die auf Anschluss gearbeiteten Seiten, die häufig eine Anathyrose aufweisen. Anhand des Münchner Reliefs (Kat. A 46) haben D. Boschung und M. Pfanner eindrücklich aufgezeigt, wie man sich die architektonische Einbindung und die dahinterstehenden handwerklichen Vorgänge vorzustellen hat²⁷. So arbeiteten Bauleute und Bildhauer vollkommen getrennt voneinander. Erstere erhielten aus dem Steinbruch – in diesem Fall die Brüche in Luni – die Blöcke, richteten diese zu und versetzten sie am Grabbau. Erst dann kamen die Bildhauer zum Einsatz und übertrugen ihren Entwurf, möglicherweise unter Zuhilfenahme von Schablonen, auf den Grabbau²⁸. Sie konnten dabei anscheinend keinen Einfluss mehr auf den architektonischen Aufbau der versetzten Blöcke nehmen. Zudem waren sie zumindest am genannten Monument nicht im Stande, flexibel mit den vorgefundenen und allem Anschein nach nicht ihrem Grundkonzept



Abb. 1
Fiano Romano,
Rekonstruktion
Grabbau (Kat. A 34).

entsprechenden Rahmenbedingungen umzugehen. Dies verdeutlicht das ungünstige Verhältnis zwischen Darstellung und Fugenverlauf. Die Reliefs wurden also in aller Regel nicht in einer Werkstatt vorgefertigt, sondern entstanden am Monument selbst²⁹. Die beiden Blöcke in München waren Bestandteile eines längeren Frieses, der wahrscheinlich in der Sockelzone eines größeren mehrstöckigen Grabbaus von rechteckiger oder quadratischer Grundfläche umlief.

Besonders deutlich ist der architektonische Kontext an den erst kürzlich entdeckten Reliefs aus Fiano Romano (Kat. A 34) zu beobachten (Abb. 1). Wie das Münchner Relief bestehen auch sie aus lunensischem Marmor und weisen eine Gesamthöhe von 1,20 m auf. Reste des zugehörigen Grabbaus dürften sich erhalten haben, sind bisher allerdings unpubliziert geblieben. Die erhaltenen zwölf Blöcke lassen drei Friesabschnitte erschließen, die die Sockelzone an drei Seiten zierten. Die beiden Friesabschnitte der Schmalseiten weisen eine Länge von ca. drei Metern auf, jener der Front eine Länge von vier Metern. Zudem belegen die Reste einer Togastatue und eine erhaltene Marmorsäule, dass der Bau zweigeschossig zu rekonstruieren ist.

26 vgl. vor allem von Hesberg 1992, passim und zuletzt die grundlegenden Ausführungen von von Hesberg 2010. Zur exemplarischen Auswertung des architektonischen Kontextes der sog. Kastengrabreliefs s. Kockel 1993, 7–9.

27 Boschung – Pfanner 1988, 15–19.

28 Die ‚Handschrift‘ verschiedener Bildhauer lässt sich besonders gut am Relief von der Porta Stabia in Pompeji ablesen (Kat. A 55). Zum Nachweis unterschiedlicher Arbeitsgruppen an einem Monument s. zuletzt Maschek 2008a.

29 s. dazu auch die Beobachtungen von Maschek am Tänzerinnenmonument von der Via Prenestina. Dort wurde zumindest der Reliefgrund ebenfalls erst nach Versatz am Bau ausgeführt. Eine Anlage und erste Ausarbeitung der Figuren vor dem Versatz kann jedoch meist nicht ausgeschlossen werden: Maschek 2008a, 208 mit Anm. 103.

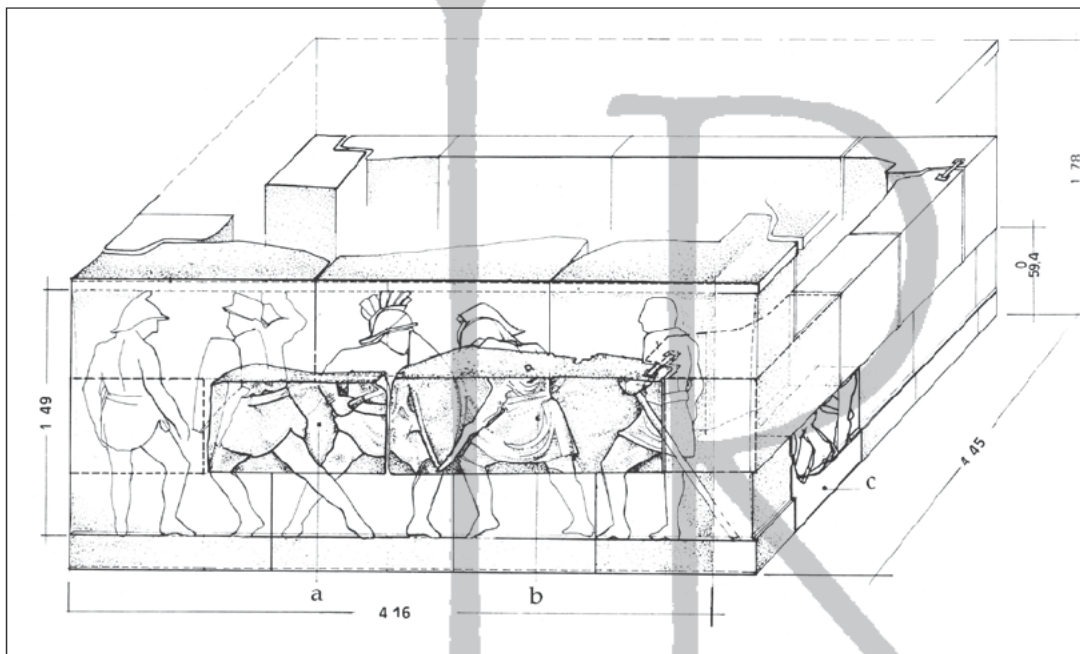


Abb. 2
Ancarano di Norcia, Grabbau,
Rekonstruktion der Sockelzone
(Kat. A 49).

Über der reliefgeschmückten Sockelzone dürfte sich eine Ädikula oder – aufgrund der rechteckigen Form allerdings weniger wahrscheinlich – ein monopterosähnlicher Aufbau erhoben haben³⁰.

Solche langen, im Podiumsbereich der Grabbauten angebrachten Friese sind keine Ausnahme; über 90 % der erhaltenen Reliefs und Relieffragmente müssen in einem derartigen architektonischen Kontext gesehen werden. In ihrer grundsätzlichen Konzeption und Ausführung sind die aus verschiedenen Regionen Mittel- und Süditaliens stammenden Friese relativ einheitlich und divergieren nur in der Höhe³¹. S. Diebner hat dies bereits erkannt und die Gladiatorenreliefs anhand der Frieshöhe in drei verschiedene Gruppen eingeteilt³²:

1. 0,60–0,80 m (2–2 ½ röm. Fuß) Frieshöhe
2. 1,20–1,30 m (4–4 ½ röm. Fuß) Frieshöhe
3. 1,50–1,60 m (5–5 ½ röm. Fuß) Frieshöhe

In dem Relief aus Isernia (Kat. A 40), das eine Gesamthöhe von 1,92 m aufweist, sieht sie ein singuläres Stück, doch existieren auch für die Größenordnung von 1,80–1,90 m (6–6 ½ röm. Fuß) weitere Beispiele³³. Die Höhenstufen sind dabei weitgehend den Maßen der Quader angeglichen, aus denen in der Regel der Unterbau eines Grabbaus gefügt war. Wertet man die unterschiedlichen Höhen nach chronologi-

schon Gesichtspunkten aus, ist festzustellen, dass zwar alle Frieshöhen gleichzeitig verwendet wurden, großformatige Friese ab 1,20 m Höhe aber nicht mehr in nachaugusteischer Zeit anzutreffen sind. Die meisten Reliefs, die diesen Klassen zugeteilt werden müssen, datieren sogar noch in die 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. Die Beispiele aus dem 1. Jh. n. Chr. überschreiten dagegen selten eine Höhe von 60 cm.

Wie das Beispiel aus Fiano Romano dürften fast alle übrigen Friese zu quadratischen oder rechteckigen Einzelmonumenten gehört haben³⁴. Wo genau am Unterbau sie anzusiedeln sind, lässt sich nur vermuten und war wohl von Fall zu Fall unterschiedlich. Möglicherweise treffen D. Manconi und P. Bruschetti das Richtige, wenn sie das monumentale Reliefband eines Grabbaus in Norcia (Kat. A 49) im unteren Abschnitt der Sockelzone rekonstruieren (Abb. 2)³⁵. Eine etwas höhere Anbringung des Dekors, wie beispielsweise am Juliermonument in Glanum und am Grabbau des Poblicius in Köln zu beobachten³⁶, ist jedoch ebenso denkbar. Kleinere Friese dürften dagegen eher in den oberen Bereichen des Unterbaus zu finden gewesen sein. Ein gutes Beispiel hierfür stellt das Grab des C. Cartilius Poplicola in Ostia dar. Dort wird die von einem zweilagigen Sockel getragene Fassade des Monuments durch eine Attikazone, bestehend aus Fries und Gesims, abgeschlossen³⁷.

Als besondere Variante der einfachen rechteckigen Einzelmonumente ist der Grabbau des Lusius Storax in Chieti

30 Heinzlmann 2000, 53.

31 Diskrepanzen bestehen darüber hinaus hinsichtlich der stilistischen Ausführung der Reliefs und der verwendeten Bildsprache.

32 Diebner 1979, 121 f.

33 vgl. Capua (Kat. A 25); Morlupo (Kat. A 45); Nursia (Kat. A 49); Pontecudo di Todi (Kat. A 57); Rom, Ponte Flaminio (Kat. A 66); Saturnia (Kat. A 70).

34 Heinzlmann 2000, 52–54; von Hesberg 1992, 121–141.

35 Manconi – Bruschetti 1981, 41.

36 von Hesberg 1992, 129 Abb. 75; 142 Abb. 85.

37 Schäfer 1989a, 385 f. Taf. 93,1. vgl. auch die Rekonstruktion des Grabbaus in Muro Lucano (Kat. A 47).

anzusehen (Kat. A 27), der in tiberische Zeit zu datieren sein dürfte. Dieses Monument bestand wahrscheinlich aus einer Schaufassade und einem dahinterliegenden offenen oder teilweise geschlossenen Grabbezirk³⁸. Die Fassade wurde von einem Giebel bekrönt, in dessen Tympanon der *munerarius* selbst zu sehen ist. Darunter befand sich der Fries mit den Gladiatorenzenen.

Auf den ersten Blick scheint es bemerkenswert, dass Gladiatorenreliefs kaum in Verbindung mit Rundmonumenten auftreten. Nur drei Beispiele lassen sich mit dieser Grabform in Verbindung bringen. So schmückten die vier Reliefs aus Saepinum (Kat. A 67) wohl einst den Altarkranz eines Tumulus und zwei verschollene Reliefs aus Aquino (Kat. A 42) sowie die Fragmente aus Atripalda (Kat. A 7) den Unterbau eines Rundgrabes. Das Ungleichgewicht zwischen Rechteck- und Rundmonumenten ist jedoch nicht auf Gräber beschränkt, die Darstellungen von *munera* tragen, sondern ein generell zu beobachtendes Phänomen in Italien³⁹. Während Tumulusgräber vor allem in den stadtrömischen Nekropolen seit caesarisch-frühaugusteischer Zeit in großer Zahl auftreten, findet man sie außerhalb Roms im Vergleich zu anderen Grabtypen verhältnismäßig selten⁴⁰. Bisher gibt es dafür allerdings keine überzeugende Erklärung. Dass man die Verwendung von Rundgräbern aufgrund ihrer altherwürdigen Form und der semantisch aufgeladenen Verbindung mit Gräbern der heroischen Frühzeit in den Landstädten als unpassend empfand – so zuletzt vorsichtig M. Heinzelmann⁴¹ –, scheint mir hinsichtlich der Gräber mit Gladiatorendarstellungen kein adäquates Erklärungsmodell zu sein. Gerade diese sind durch ihre Thematik vielfach den führenden Männern der munizipalen Oberschicht zuzuordnen, bei denen mit so einer Zurückhaltung kaum zu rechnen sein wird. Die Attraktivität der zweigeschossigen Monumente lag gegenüber den *tumuli* wahrscheinlich doch in der Möglichkeit begründet, Porträtstatuen der Grabinhaber in einer Aedicula oder einem Monopteros aufzustellen⁴². Denn viele Gladiatorenreliefs zeigen Szenen, in denen der Moment der Entscheidung durch den Spielgeber dargestellt ist, oder sogar siegreiche Gladiatoren, die ihre Köpfe drehen, um dessen Urteil zu erfahren. Durch die Kombination von Inschrift und Statue war es dem antiken Betrachter noch leichter möglich, einen direkten Bezug zwischen den Reliefs und dem *munerarius* herzustellen.

Neben den bisher genannten Beispielen in Friesform existieren wenige Einzelreliefs, die an allen Seiten von Randleisten begrenzt werden und deshalb isolierter an den

Grabmonumenten angebracht gewesen sein mussten. An erster Stelle sind hier die Stücke aus Amiternum (Kat. A 5) und Cantalupo in Sabina (Kat. A 24) zu nennen, die zu den frühesten der Gattung gehören. Ähnlich wie die sog. Kastengrabreliefs, bei denen das querrrechteckige Bildfeld meist auch durch breite Rahmenleisten gefasst wird, waren diese in die Außenfassaden der Grabbauten des 1. Jhs. v. Chr. eingelassen⁴³. Spätestens ab augusteischer Zeit sind derartige Reliefs mit der Darstellung von Gladiatorenkämpfen aber nicht mehr zu finden.

Mit den Stücken aus Venafro (Kat. A 76) und Pompeji (Kat. A 55) existieren zwei weitere Beispiele, die gleichermaßen als in sich geschlossene Einheit auftreten. Nur das pompejanische Beispiel, das in claudische Zeit zu datieren ist, hat sich vollständig erhalten. Auch dieses ist an allen Seiten gefasst: oben und unten durch einfache Randleisten, links und rechts durch Rankenfrieze. Bemerkenswerterweise sind auch auf den Schmalseiten halbe Rankenfrieze angebracht. Das lässt darauf schließen, dass das über vier Meter lange Stück nicht in die Fassade eingesetzt war, sondern die gesamte Front eines Grabbaus schmückte und auf den Seiten durch angrenzende Reliefs fortgesetzt wurde. Architektonisch damit vergleichbar sind Altaraufsätze auf Gräbern, wie sie beispielsweise beim Grab der Navoleia Tyche in Pompeji zu finden sind⁴⁴. Auch dort wird das Bildfeld von einem Rankenfries begrenzt und auf der Schmalseite ist ebenfalls ein Teil eines solchen Frieses ausgearbeitet, der vom angrenzenden Stück fortgesetzt wird. Aufgrund der enormen Länge von 4,23 m war das pompejanische Gladiatorenrelief wohl nicht an einem Grabaltar verbaut, sondern nahm die ganze Breite eines Grabbaus ein. Das Bildfeld ist zudem im Gegensatz zu den Reliefs des 2. und 1. Jhs. v. Chr. in verschiedene Register unterteilt. Im Falle des Stückes aus Pompeji zeigen diese den Ablauf eines gesamten *munus* mit *pompa*, *venatio* und Gladiatorenkämpfen. Ganz ähnlich verhält es sich bei dem augusteischen Stück aus Venafro, das sich jedoch nur in stark fragmentiertem Zustand erhalten hat. Auch hier war das Bildfeld an allen Seiten begrenzt, wenn auch nur durch einfache Rahmenleisten, und im Inneren in mehrere Register aufgeteilt. Leider lässt sich nicht sagen, ob es ursprünglich in eine Fassade eingelassen oder auf diese aufgesetzt war⁴⁵.

Darüber hinaus muss noch auf weitere Reliefs hingewiesen werden, die Teil des exzeptionellen Grabbaus eines *IIIvir augustalis* in Amiternum waren (Kat. A 6). Erhalten haben sich nur fünf Blöcke vom Gebälk und Reliefs,

38 Bianchi Bandinelli 1966, 59 f.; Coarelli 1966, 85–87; von Hesberg 1992, 62.

39 Heinzelmann 2000, 55.

40 Auch die Porträtreliefs von stadtrömischen Grabbauten, die freilich vor allem mit der Gruppe der *liberti* in Verbindung zu bringen sind, treten fast ausschließlich im Kontext von rechteckigen Monumenten auf: Kockel 1993, 8.

41 Heinzelmann 2000, 55. Leider geht auch die zuletzt erschienene Arbeit von M. Schwarz (Schwarz 2002) nicht auf diese Frage ein und versucht nicht, die Wertigkeit der *tumuli* im Vergleich mit anderen zeitgleichen Grabformen herauszuarbeiten.

42 Problematisch ist, dass sich für die meisten rechteckigen Einzelmonumente, da sich in der Regel nur noch Reste des Unterbaus erhalten haben, kaum etwas über deren oberen Abschluss sagen lässt.

43 Dazu Kockel 1993, 7.

44 Kockel 1983, 100–109 Taf. 28.

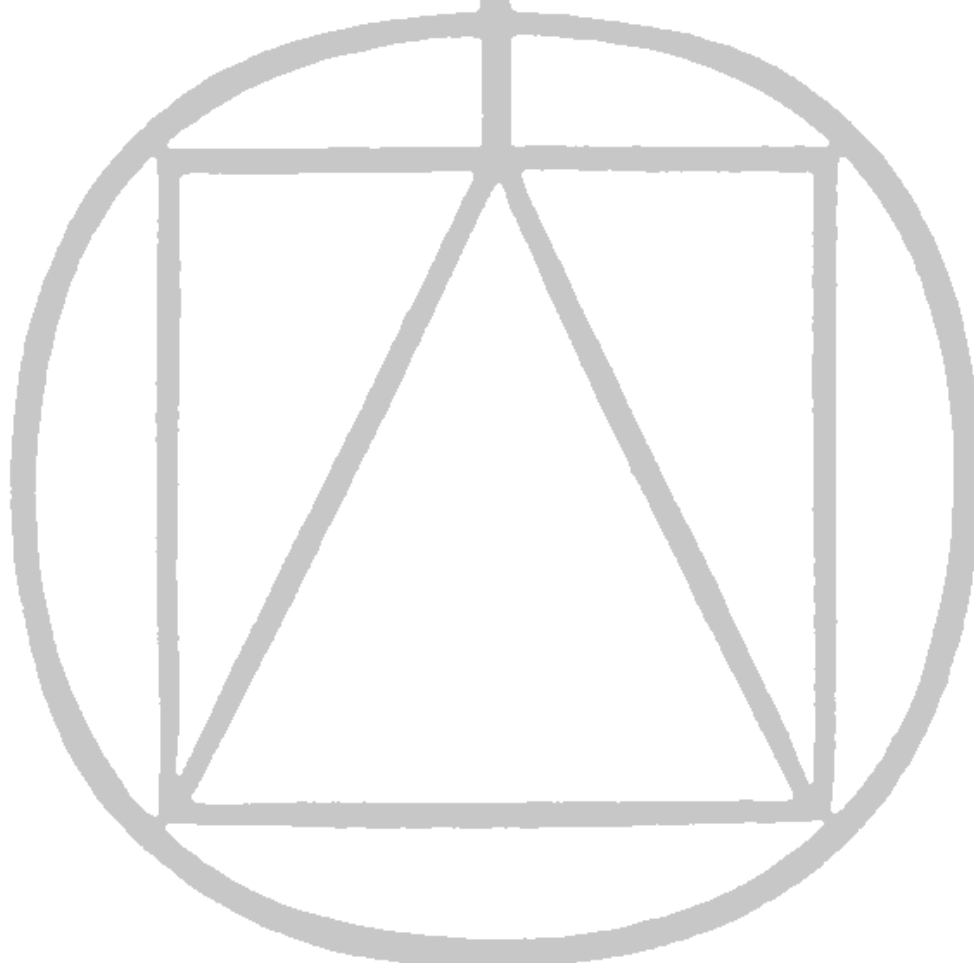
45 Vergleichbar mit den Stücken aus Pompeji und Venafro sind Reliefs des 3. und 4. Jhs. n. Chr., die meist von den Grabbauten von Gladiatoren stammen. Auch diese weisen eine Gliederung in mehrere Register auf. vgl dazu Kat. C1–C4 und Kap. V.4.11.

die Gladiatorenkämpfe und eine *pompa* zeigen. Anhand der außergewöhnlichen Form der Fragmente ist es A. La Regina plausibel gelungen, eine fast kreisrunde Exedra zu rekonstruieren, die sich möglicherweise vor einem offenen Grabbezirk oder einem Grabbau befand⁴⁶.

Die bisher vorgestellten Beispiele sind alle einem typologisch relativ eng umrissenen Formenspektrum an Grabbauten zuzuweisen, doch gibt es zusätzlich auch wenige ‚Sonderformen‘. In diesen verbinden sich die Gladiatorenbilder mit lokalen Ausformungen der Sepulkralkunst und geben so schlaglichtartig Einblick in die kulturelle Eigenständigkeit mancher Region bis in die augusteische Zeit hinein. Erstaunlicherweise existieren insgesamt nur sehr wenige dieser ‚Sonderformen‘. Deren äußerst geringe Zahl verdeutlicht jedoch im Umkehrschluss die Homogenität der Gattung der Gladiatorenreliefs in Italien.

An erster Stelle sind Urnen aus Etrurien zu nennen, in denen sich das Gladiatorsujet mit der typischen Form etruskischer Grabrepräsentation verbindet. Neben einer Urne aus Volterra, die nur sehr grob in das 2. oder 1. Jh. v. Chr. datiert werden kann⁴⁷, handelt es sich vor allem um eine Urne aus Perugia (Kat. A 54). Aufgrund der dargestellten Antiquaria lässt sich letztere bereits in die früh- bis mitteleugusteische Zeit setzen und stellt so einen späten Vertreter der Gattung dar⁴⁸.

In einem fragmentierten Denkmal aus dem oberitalischen Oderzo, das sich noch in die 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. datieren lässt, ist eine Rundara mit einem Gladiatoren*parium* verbunden (Kat. A 28). Zuletzt ist noch auf ein ungewöhnliches Terrakottarelieff hinzuweisen, dessen genaue Provenienz nicht zu bestimmen ist, das möglicherweise jedoch aus einem Grabkontext aus Cumae stammt (Kat. A 20).



46 La Regina 1966, 39–45.

47 Steuernagel 1997, 73.

48 vgl. darüber hinaus auch eine Arula aus Chiusi, die wohl ebenfalls einen Gladiatorenkampf zeigt. Auch dazu mit weiterer Lit. Steuernagel 1997, 73 mit Anm. 26.