

**VOR DEM GESICHT DES  
SITZENDEN SCHWEBT  
ein mimetisch erzeugtes,  
künstliches Gesicht  
bei gleichzeitig schonungsloser  
Offenlegung des  
Objektcharakters  
der Büste**

## Quintus Lollius Alcamenes und das tragbare Gesicht

Julian Schreyer

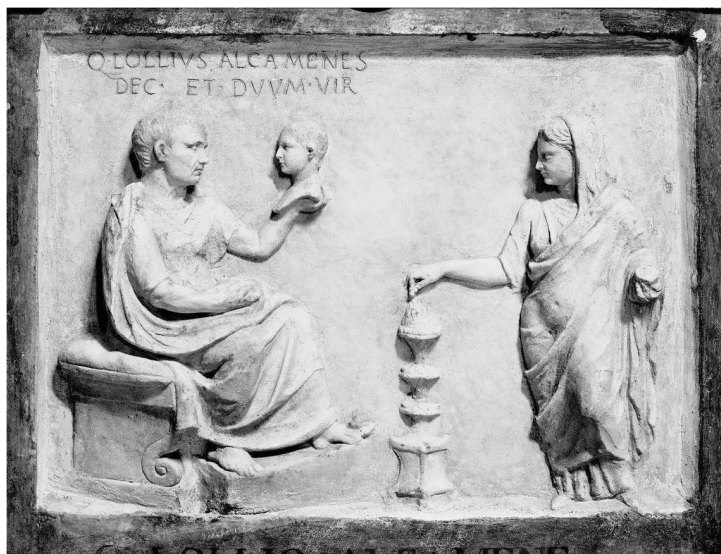


Abb. 1: Grabrelief des Quintus Lollius Alcamenes, Mitte erstes Jahrhundert nach Christus, Rom, Villa Albani

Auf einem frühkaiserzeitlichen Grabrelief in der Villa Albani sitzt ein mit Tunika und Mantel bekleideter Mann auf einem breiten Ehrensitz mit Fußschemel (Abb. 1).<sup>1</sup> Mit der linken Hand hält er eine Büste vor sich. Dem Mann gegenüber steht eine Frau mit verhülltem Hinterkopf und opfert auf einem Weihrauchständer. Der Hintergrund ist undifferenziert. Eine Inschrift oben links verdeutlicht, dass wahrscheinlich der Sitzende die verstorbene Person ist, der das Grabrelief gilt. Demnach handelt es sich um einen »Quin-

Julian Schreyer (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie); [julian.schreyer@fau.de](mailto:julian.schreyer@fau.de);

© Julian Schreyer 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

tus Lollius Alcamenes, Decurio und Duumvir«. Zur sozialgeschichtlichen Konstellation von Mann, Frau und Büste wurden zahlreiche Hypothesen vorgebracht.<sup>2</sup> Sie sollen hier zugunsten einer objektnahen Betrachtung zurückgestellt bleiben.

In seiner Rechten hält der Sitzende einen länglichen Gegenstand. Vorgeschlagen wurde, dass es sich dabei um eine Buchrolle oder aber um ein Werkzeug – Meißel, Griffel oder Modellierstab – handelt. Letzteres wurde bereits von Winckelmann angenommen und scheint sich bei einer umfassenden Sichtung und Katalogisierung der Bestände der Villa Albani zuletzt bestätigt zu haben.<sup>3</sup> Falls also ein Werkzeug zur Herstellung einer Büste dargestellt ist, besaß Quintus Lollius Alcamenes nicht nur das politische Spitzenamt eines Duumvirs in seiner uns nicht mehr bekannten Heimatstadt, sondern betrieb als Freigelassener zudem eine Bildhauerwerkstatt. Werkzeug und Büste verweisen in diesem Fall attributiv auf den Beruf des Verstorbenen, wie es auch dessen Beiname tut, der auf den berühmten hochklassischen Bildhauer Alkamenes anspielt. Im keineswegs ausgeschlossenen Fall, dass dessen späterer Namensvetter Alcamenes das Grabrelief noch zu Lebzeiten selbst angefertigt hat, läge ein Selbstporträt vor – etwas, was für den Bildhauer Phidias anekdotenhaft überliefert ist, sich ansonsten jedoch kaum für antike Künstler fassen lässt. Das in hoher Qualität ausgeführte Relief wäre in diesem Fall zugleich eine Probe für das Können des Verstorbenen.

Sofern kein Werkstattbezug vorliegt, blickt der Sitzende die Büste in seiner Linken lediglich an. Für diesen Fall wurde vorgeschlagen, dass zwei ineinander verschachtelte Trauerkonstellationen dargestellt seien: Die Trauer der realen Angehörigen und das Räucheropfer der dargestellten Frau gelten dem verstorbenen Duumvir – und dieser werde seinerseits im Gestus der Trauer über seinen bereits zuvor gestorbenen Sohn gezeigt.<sup>4</sup>

Einerlei ob der dargestellte Alcamenes Hersteller oder nur Betrachter der Büste ist: Der geschulte Blick des antiken Betrachters kann sich kaum der subtil abgestuften Konfrontation des Sitzenden mit der Büste in seiner Hand entziehen. Der Effekt wird dadurch noch verstärkt, dass der Blick in der rechten Reliefhälfte eine zweite Mensch-Objekt-Gruppe vorfindet und diese zugleich als hierarchisch untergeordnet erkennt: Das dort stattfindende Weihrauchopfer gilt zweifellos dem Verstorbenen, und die Blickrichtung der opfernden Frau macht diese zur bildinternen Betrachterin des Geschehens auf der linken Seite.

So singular das Grabrelief zunächst scheinen mag: Der kompositorische Gesamtentwurf, aber auch das Schema einer Person, die ein Artefakt mit Gesicht in Händen hält, sind es nicht. Bei diesem Artefakt kann es sich um eine Maske, einen Totenschädel oder ein vom Körper abgetrenntes Haupt handeln.

## Maske

Im Vatikan befindet sich ein Relief mit einer Darstellung des Komödiendichters Menander, entstanden in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts (Abb. 2). Ein ganz ähnliches Relief in Princeton deutet auf die Existenz eines gemeinsamen, beiden zugrundeliegenden Vorbildes hin, das offenkundig auf breiterer Basis rezipiert wurde.<sup>5</sup>

Auf dem Relief im Vatikan sitzt ein in einen Hüftmantel gehüllter Mann auf einem Lehnstuhl mit Fußschemel. Namensinschriften fehlen. Dennoch lässt sich die Figur

durch Sitzschema und motivische Details unproblematisch mit der gesicherten Porträtstatue des Menander in Verbindung bringen. Dieses war kurz nach dessen Tod Anfang des dritten vorchristlichen Jahrhunderts im Dionysostheater von Athen aufgestellt worden. Die beiden mit der Ehrenstatue beauftragten Künstler, Söhne des berühmten Praxiteles, hatten Menanders überliefertes Auftreten – eine aristokratische Mischung aus Attraktivität und Körperpflege, Reichtum und Nachlässigkeit – in einem entsprechenden Werten gegenüber aufgeschlossenen mikropolitischen Klima ins Medium der Plastik übersetzt.<sup>6</sup> Die nun ihrerseits ins Relief übersetzte Menanderfigur hält in ihrer linken Hand die Komödienmaske eines jungen Mannes. Vor ihm liegen auf einem Tischchen zwei weitere Masken und eine geöffnete Schriftrolle. Rechts steht eine nach links gewandte Frau.<sup>7</sup>

Nicht nur die gesamte Körperhaltung, auch die diffizile individuelle Physiognomie und Mimik der originalen Menanderstatue ist in Teilen in das kleinformatige Relief übernommen. Dort steht sie in einem starken Kontrast zur großen Maske in der Hand des Dichters, die durch ein gespanntes, weitgehend beruhigtes Inkarnat, eine einzelne horizontale Stirnfalte und eine weit aufgerissene Mundöffnung gekennzeichnet ist. Die gezielte Konfrontation von Gesicht und Maske nötigt den Betrachter dazu, das kompositorische und ontologische Verhältnis zwischen den beiden ungleichen Gesichtern in fortwährenden Blicksakkaden abzutasten. Der Gebrauch des starken rezeptionsästhetischen Signals einer in Händen gehaltenen Maske mit Blickrichtung zum Haltenden ist nicht neu. Es kommt bereits um 400 vor Christus am attisch-rotfigurigen Pronomoskrater zum Einsatz und zieht sich als ebenso generischer wie wirkungsvoller Kunstgriff durch die gesamte antike wie nachantike Bildgeschichte.<sup>8</sup>



*Abb. 2: Relief mit Darstellung des Komödiendichters Menander, erstes Jahrhundert nach Christus. Vatikan, Museo Gregoriano Profano*

## Schädel

Der fundamentale Kontrast zwischen als lebendig vorgestellten und leblosen Gesichtern wird auf einem Set aus zwei Silberbechern aus Boscoreale weiter ausbuchstabiert (Abb. 3).<sup>9</sup> Auf beiden Gefäßen treten unter einer prachtvollen Blütengirlande zahlreiche große und kleine Skelette in Erscheinung. Dabei gibt es, vom Größenunterschied abgesehen, zwei Arten von Skeletten. Die einen agieren auffallend lebendig: So sind etwa zwei inschriftlich als Zenon und Epikur bezeichnete Skelette in einen philosophischen Disput verwickelt; Thema dabei ist womöglich die zwischen beiden angegebene epikureische Losung »Lustgewinn ist das Ziel«. An anderen Stellen ist den Skeletten ihr posthumes Leben augenscheinlich schon entwichen: Ein stehendes Skelett bringt einem am Boden liegenden Artgenossen ohne Beine ein Trankopfer dar, die Beischrift lautet »Ehre die sterblichen Überreste«. Einige Totenschädel liegen auf Postamenten. Andere werden von stehenden Skeletten in der Hand gehalten, verbunden mit Beischriften wie dem epikureischen Slogan »Greife nach dem Leben, was morgen kommt, ist unklar« und dem Hinweis »Das ist der Mensch«.

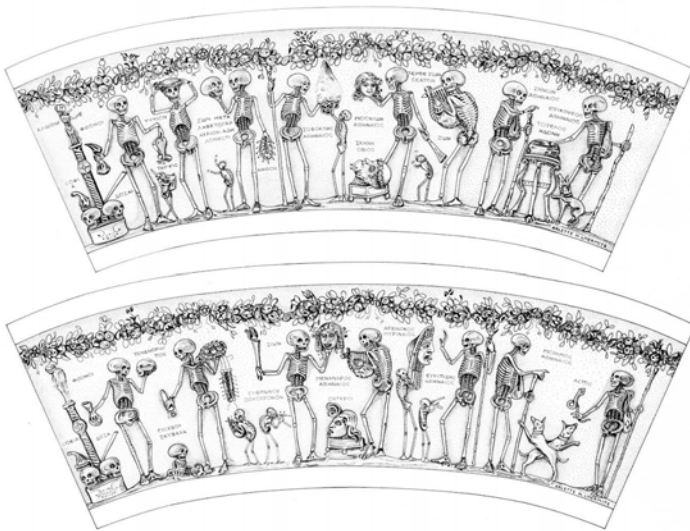


Abb. 3: Zwei Silberbecher aus Boscoreale mit Darstellungen interagierender Skelette, Mitte erstes Jahrhundert nach Christus. Paris, Musée du Louvre

Die Schädel auf den Silberbechern korrespondieren als bildimmanente Objektklasse auffällig mit einer Reihe von Theatermasken. Die Theaterdichter Menander und Moschion halten jeweils eine Maske in der einen Hand, eine brennende Fackel beziehungsweise ein Blasinstrument mit der Beischrift »Leben« in der anderen. Ein Sophokles bekommt von einem kleinen skelettierten Diener eine Maske ausgehändigt. In der Mit-

te beider Friese liegt jeweils auf einem Podest eine Maske, die eines Satyrn und die eines Silens mit geschlossenen Augen. Über der Silensmaske prangt der programmatische und nebenbei die Juxtaposition von Philosophen und Dramatikern kommentierende Satz »Das Leben ist eine Theaterbühne.«

Die einzigen Lebewesen, die sich dem vielschichtigen Alterungs- und Verwesungsprozessen entziehen konnten, sind drei Hunde, die schwanzwedelnd an ihren Knochenherrchen hochspringen.

Dem Bild-Text-Arrangement des Trinkgeschirrs lässt sich das überspitzt beschriebene Auftreten des neureichen Freigelassenen Trimalchio in Petrons »Satyricon« aus der Mitte des ersten Jahrhunderts nach Christus an die Seite stellen. Der Protagonist leistet sich als Gastgeber eines Gelages eine endlose Abfolge wenig subtiler Geschmacklosigkeiten, so auch folgende: »Während wir also tranken und mit größter Aufmerksamkeit die prachtvolle Ausstattung bewunderten, brachte uns ein Sklave ein silbernes Skelett – »larva« – herein, das so beschaffen war, dass seine Gelenke und Wirbel sich locker in alle Richtungen bewegen ließen.« Mit dem tragbaren Skelett verfährt Trimalchio wie folgt: »Nachdem er es ein ums andere Mal auf den Tisch hatte fallen lassen und das bewegliche Gefüge dabei immer neue Haltungen eingenommen hatte, fügte Trimalchio hinzu: »Ach wir Elenden, wie ist alles Menschliche nichtig! So werden wir alle sein, nachdem uns der Orcus hinweggerafft hat. Also leben wir solange es uns gut gehen kann!«<sup>10</sup>

In den Skelettbechern von Boscoreale, bei Petron, aber auch etwa in Lukians »Totengesprächen«, wird mit Schädeln, Skeletten und Toten interagiert. Dabei ergeben sich ernsthaft-komische Situationen, griechisch »Spoudaiogeloion«, und verdichten sich teilweise zu regelrechten Bachtin'schen Karnevalsbildern.



Abb. 4: Gemme mit Hirte und Schädel, Berlin, Antikensammlung



Abb. 5: Italischer Ringstein mit Togati und Totenkopf, Berlin, Antikensammlung

Komischer Zuspitzungen unverdächtig bleiben dagegen zahlreiche Gemmen, auf denen Philosophen oder Hirten mit am Boden liegenden Totenschädeln dargestellt werden. Sie gehören zu einer antiken Materialgattung, die aufgrund ihrer weiten Verbreitung in neuzeitlichen europäischen Sammlungen von zentraler Bedeutung für wirkmächtige arkadische Bildentwürfe von Guercino bis Poussin war (Abb. 4).<sup>11</sup>

Einen melancholischen Ton, der anders als beim Ausruf des Trimalchio nicht durch einen erkennbar satirischen Aussagekontext relativiert wird, schlägt auch ein Epigramm des Krinagoras von Mytilene an, hochrangiger Gesandter in Rom und im engsten Umfeld des Princeps Augustus verkehrend.<sup>12</sup> Im Epigramm richtet der Sprecher das Wort an einen menschlichen Schädel, der am Rande einer Landstraße liegt: »Du einst behaarter Schädel, du verlassenes Gehäuse des Auges, du Gewebe eines zungenlosen Mundes, du schwacher Zaun der Seele, du Überrest eines unbestatteten Toten, du unterwegs vergossene Träne der Vorübergehenden, du liegst neben dem Baumstumpf am Wegesrand, damit einer bei deinem Anblick lernt, was man davon hat, wenn man am Leben spart.«<sup>13</sup>

Worauf bezieht sich die Träne der Vorübergehenden? Auf den verwesenden Rest des toten Gegenübers, dessen anatomisch präzise Beschreibung eine ganz eigene Drastik entfaltet? Oder auf die angesichts dieses Rests reifende Erkenntnis über die langfristige Irrelevanz eigener im Leben getroffenen Entscheidungen? In jedem Fall übt der Schädel innerhalb des Epigramms eine sowohl emotionale als auch geistige Wirkung aus: Träne und Erkenntnis.

## Haupt

Neben das erkenntnisfördernde Potential des Schädels tritt die Hermeneutik des abgetrennten Hauptes. Dem Mythos zufolge wird Orpheus, nachdem er sich zu Lebzeiten durch betörenden Gesang und einen kurzen Besuch in der Unterwelt ausgezeichnet hat, von thrakischen Mänaden getötet. Sie reißen seinen Kopf vom Leib ab und werfen ihn in den Fluss Hebros. Orpheus lässt sich dadurch jedoch nicht ruhigstellen. Stattdessen gibt sein Haupt fortwährend Verlautbarungen von sich, bis es schließlich auf Lesbos landet und für längere Zeit dort orakelt.

Auf einer attisch-rotfigurigen Schale ist das Haupt des Orpheus in eine mehrteilige Kommunikationssituation einbezogen (Abb. 6).<sup>14</sup> Hinter ihm steht Apollon, durch einen Lorbeerbaum identifiziert, und streckt den Arm gebietend in Richtung eines sitzenden Jünglings aus. Dieser macht sich Notizen in einer klappbaren Schreibtafel und zwar augenscheinlich als Zuhörer des orakelnden Kopfes zu seinen Füßen. Die – mit bildlichen Mitteln nicht darstellbaren – Worte des sprechenden Kopfes des toten Orpheus werden in geschriebenes Wort übertragen. So bleibt der Orpheuskopf auch nach seiner Abtrennung ein ›sozialer Akteur‹.

Völlig anders als um Orpheus steht es um Pentheus auf einer Schale in Berlin (Abb. 7).<sup>15</sup> Nachdem dieser zunächst ein ähnliches Schicksal erlitten hat und ebenfalls im Affekt zerstückelt worden ist, finden sich seine Überrasche im Vasenbild auf drei Protagonistinnen verteilt: Eine Mänade trägt einen Arm und ein Bein, eine weitere einen Arm und den Oberkörper, eine dritte ein Bein und den Kopf des Pentheus. Mit raffinierten kompositorischen Mitteln stellt der Vasenmaler andeutungsweise eine Auseinanderset-

zung um die Beutestücke dar. Eine bildimmanente Konfliktlinie verläuft zwischen der linken Mänade, die sich umwendet, und ihren beiden Gefährtinnen, die nach rechts ent-eilen.<sup>16</sup> Der Kopf mit den für immer geschlossenen Augen ist, anders als das Haupt des Orpheus, im Bild zu bloßer Verfügungsmasse ohne eigene Handlungsmacht degradiert.

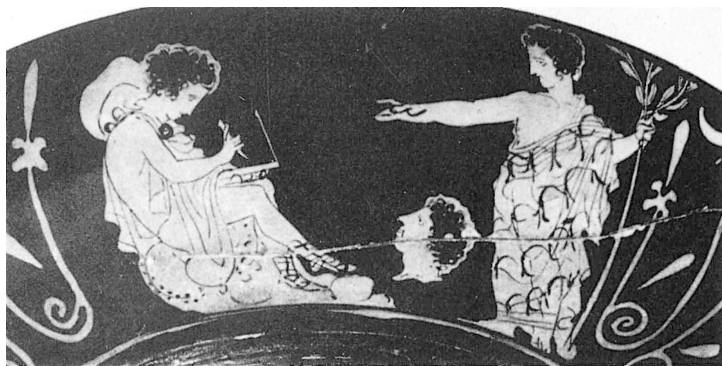


Abb. 6: Das orakelnde Haupt des Theseus. Rotfigurige Schale, um 420 vor Christus, Cambridge, Corpus Christi College



Abb. 7: Die Überreste des zerstückelten Pentheus in den Händen dreier Mänaden. Rotfigurige Schale, um 500 vor Christus, Berlin, Staatliche Museen

Eine im zweiten Jahrhundert vor Christus angefertigte Gemme aus Italien (Abb. 5) zeigt zwei mit Toga bekleidete Männer, die sich über ein am Boden stehendes Haupt beugen.<sup>17</sup> Ein dritter Togatus deutet mit einem kurzen Stab auf den Kopf, blickt dabei aber nicht diesen an, sondern seine beiden als lebendig vorgestellten Gegenüber. Der Kopf selbst ist leicht nach oben und niemandem direkt zugewandt. Auch er steht also im Zentrum eines visuellen Kommunikationsgefüges zwischen mehreren Personen, jedoch ohne unmittelbar mit diesen zu interagieren.

Stellen dieser und zahlreiche ähnliche Darstellungen auf Gemmen des zweiten und ersten Jahrhunderts vor Christus einen bestimmten Mythos dar? Infrage kommt der Mythos vom Haupt des Olus. Antike Autoren berichten, dass im sechsten Jahrhundert vor Christus bei Fundamentierungsarbeiten für den Kapitilstempel in Rom ein abgetrennter Kopf mit hervorragend konserviertem Antlitz zutage getreten sei und sich als Haupt des aus Vulci stammenden etruskischen Heroen Aulus Vibenna beziehungsweise Olus herausgestellt habe. Um den ungewöhnlichen Fund deuten zu können, schickt man zum besten Seher der Tyrrhener, eines eng mit den Etruskern verbundenen Volks. Erst allmählich ringt sich dieser zu einer Aussage durch und teilt mit, dass sich am Fundort des Kopfs, des ›caput Olik, auf dem Kapitol, künftig das Haupt der Welt befinden werde: eine aus Sicht römischer Gegner wenig attraktive Aussicht.<sup>18</sup>

Gänzlich auf nonverbale Kommunikation, ja Non-Kommunikation verlagert sich das Geschehen im Fall des Hauptes der Medusa. Auf einem spätklassischen Kelchkrater des Tarporley-Malers stehen von links nach rechts Perseus, Athena und der an einen Baum gelehnte Hermes (Abb. 7).<sup>19</sup> Zuvor hat Perseus der Medusa bereits das Haupt abgeschlagen und es Athena ausgehändigt; sie hält es sich direkt vor ihr eigenes Angesicht. Medusa scheint Athena direkt anzustarren, Umgekehrtes ist aber nicht der Fall. Der dominierende Gestus ist die Blickvermeidung. Athena, Perseus und Hermes senken den Kopf. Sie richten den Blick auf den Schild der Athena, in dem sich der schlangenhaarige Kopf der Medusa spiegelt. Grund dafür ist zweifellos die versteinemde Kraft, die vom Blick der Getöteten ausgeht. So wird die schiere, offenbar auch für Götter unangenehme Wirkung darstellbar, die das Gesicht der körperlosen Gorgo in seiner unmittelbaren Präsenz, nicht hingegen das Spiegelbild dieses Gesichts ausübt.

Vom Mythos und Frühgeschichte zur Zeitgeschichte: Der Fries auf der Trajanssäule in Rom – ein steinerner, rund zweihundert Meter langer, spiralförmiger Bildbericht der von Kaiser Trajan siegreich geführten Dakerkriege – operiert an mehreren Stellen mit abgeschlagenen Köpfen. Sie dienen dazu, mal die aussichtslose Unterlegenheit, mal wohl auch die unterstellte Brutalität der dakischen Gegner ins Scheinwerferlicht einer prokaiserlichen Bildpropaganda zu rücken. So erscheinen inmitten römischer Bauarbeiten im Feindesland zwei aufgespießte Köpfe, die durch ihre Barttracht als Daker anzusprechen sind.<sup>20</sup> In einer anderen Szene inspiziert Trajan eine wohl gegnerische Befestigungsanlage. Hinter und über der Mauer erscheinen aufgespießte, offenkundig bereits stark verwesene Köpfe oder Totenschädel. In der ansonsten unbemannt wirkenden Siedlung fungieren sie als die einzigen anthropomorphen Ansprechpartner des Kaisers.<sup>21</sup> An einer dritten Stelle des Frieses präsentieren römische Legionäre dem Kaiser die Köpfe getöteter Gegner (Abb. 8). In besonders zynischer Weise wird hier die Körperkommunikation einer kniefälligen Unterwerfung simuliert – mit dem Unterschied, dass in der bildlichen Darstellung kein Körper mehr da ist, der zu diesem Kniefall in der Lage wäre.<sup>22</sup>



Abb. 8: Athena mit dem abgeschlagenen Medusenhaupt. Kelchkrater des Tarporley-Malers, 400–385 vor Christus, Boston, Museum of Fine Arts



Abb. 9: Abgeschlagene Köpfe gegnerischer Daker werden Trajan präsentiert. Rom, Trajanssäule, 112/13 nach Christus

## Büste

Zurück zu Quintus Lollius Alcamenes. Vor die Aufgabe gestellt, ein Grabrelief, womöglich für einen Bildhauer, anzufertigen, greift dieser selbst oder ein anderer Bildhauer auf die Bildformel der Konfrontation mit einem gesichtstragenden Objekt zurück. Wie die Durchsicht verschiedener Darstellungen des Hantierens mit reduzierten Körperbildern verdeutlicht, geht es dabei stets um den fundamentalen Gegensatz von Leben und Tod, Subjekt und Objekt, Mensch und Ding – und die scheinbare partielle Überwindung dieses Gegensatzes im Bild.

Im Alcamenes-Relief handelt es sich bei dem fraglichen Objekt um eine Büste. Die Folge ist, dass ein etwas größerer und ein etwas kleinerer, zwei einander ansonsten aber stark angenäherte Köpfe einander in die Augen zu blicken scheinen. Innerhalb der Darstellung ist das linke Gesicht als Teil eines lebendigen Körpers aus Fleisch und Blut, das rechte Gesicht als lebloses Objekt aus Wachs, Ton, Holz, Bronze oder Stein zu verstehen. Die Kommunikation kann also genau genommen nur eine einseitige sein. Auf der funktionalen und zeitlichen Ebene der Verwendung als Grabrelief wiederum verweisen sogar beide Gesichter auf tote Menschen, die demnach auch beide nicht kommunizieren können. Und vollends verunmöglicht wird jede Illusion einer Kommunikation durch die Erkenntnis, dass beide Gesichter nicht nur durch ihre Bildhaftigkeit stillgestellt sind,<sup>23</sup> sondern noch dazu aus einem Marmorblock herauspräpariert wurden, der seit Abermillionen Jahren nichts anderes als leblose Materie ist.

Das Prinzip der artifiziellen Präsenz – »dass Menschen meinen, auf Bildern etwas sehen zu können, obwohl sie sich gleichzeitig sicher sind, dass dieses sichtbare Etwas nicht real, sondern nur künstlich gegenwärtig ist« – tritt bei der Büste im Reliefbild in gesteigerter Intensität zutage.<sup>24</sup> Vor dem Gesicht des Sitzenden schwebt ein mimetisch erzeugtes, künstliches Gesicht – bei gleichzeitig schonungsloser Offenlegung des Objektcharakters der Büste. Das scheinbare jugendliche Gesicht findet im überdeutlich angegebenen Büstenrand einen jähen Abschluss, unterstützt dadurch, dass das Gesicht von menschlicher Hand getragen, vielleicht sogar im dargestellten Moment erst produziert wird.

## Anmerkungen

- 1 Rom, Villa Albani Inv. 984. Zimmer 1982, 156; Lahusen 1988.
- 2 Übersicht bei Lahusen 1988.
- 3 Lahusen 1988, 273.
- 4 Ackers 2019, 121.
- 5 Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano 9985; Princeton University Art Museum y1951-1. Richter 1965, Bd. 2, 229 Nr. 11; Zanker 1992, 134.
- 6 Fittschen 1992; Zanker 1992, 83.
- 7 Möglicherweise Glykera, eine Muse oder aber Skene, die personifizierte Theaterbühne, darstellend – eine solche kommt auf einem in Istanbul aufbewahrten Relief mit einer Darstellung des Euripides inschriftlich gesichert vor: Istanbul, Archäologisches Museum 1242; Richter 1965, Vol. 1, 137, fig. 767.

- 8 Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 3240. BAPDB 217500.
- 9 Paris, Musée du Louvre Bj 1923, 1924. Baratte 1986, 65f.; Dunbabin 1986, 224–230; Rohland 2011, 143–149.
- 10 Petron, *Cena Trimalchionis* 1, 34, 8–10: »potantibus ergo et accuratissime nobis laetitias mirantibus larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli eius vertebraque luxatae in omnem partem flecterentur. hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit:  
 >eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!  
 sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.  
 ergo vivamus, dum licet esse bene.«
- 11 Berlin, Antikensammlung FG 417. Himmelmann 1973.
- 12 Rohland 2022, 161–165.
- 13 *Anthologia Graeca* 9, 439 (Krinagoras von Mytilene): βρέγμα πάλαι λαχναῖον, ἐρημαῖόν τε κέλυφος/ᾄμματος, ἀγλώσσου θ' ἄρμονίη στόματος,/ψυχῆς ἀσθενὲς ἔρκος, ἀτυμβεύτου θανάτοιο/λείψανον, εἰνόδιον δάκρυ παρερχομένων,/κεῖισο πέλας πρέμνοιο παρ' ἀτραπόν, ὄφρα μάθη τις/ἀθρήσας, τί πλέον φειδομένῳ βίότου.
- 14 Cambridge, Corpus Christi College 103.25. BAPDB 250142. Zur Identifikation vgl. gravierten etruskischen Bronzespiegel mit Namensbeischriften u.a. »Urphe«: Siena, Archäologisches Museum (ex Casuccini), Ende 4./Anfang 3. Jh. v. Chr.; *EAA* 5, 1963, 744 Abb. 906.
- 15 Berlin, Staatliche Museen 1966.18. BAPD 43279.
- 16 Man beachte das diffizile Zusammenspiel aus Schrittstellung, Körperdrehung, Kopfwendung, Blickrichtung, Armhaltung und Trageweise der Körperteile. Diese Details blieben unberücksichtigt bei generischer Deutung als Darstellung eines gemeinsamen Tanzes dreier besessener Mänaden, etwa durch Böhr 2002, 21 („Trance-Tanzschritt“).
- 17 Italischer Ringstein, Togati und Totenkopf. Berlin, Antikensammlung FG 405. Himmelmann 1973.
- 18 Dion. Hal. ant. 4, 59–61; vgl. ferner DNP 2, 1997, 980 s. v. Caput Oli (F. Prayon) mit Quellenübersicht.
- 19 Kelchkrater des Tarporley-Malers. Boston, Museum of Fine Arts 1970.237.
- 20 Trajanssäule, Rom. Szene LVIf. Coarelli 1999, 102 Taf. 58.
- 21 Trajanssäule, Rom. Szene XXV. Coarelli 1999, 69 Taf. 25.
- 22 Trajanssäule, Rom. Szene LXXIf. Coarelli 1999, 125 Taf. 81.
- 23 Vgl. Knappe 2025, 40 zum Still-Theorem.
- 24 Wiesing 2005, 7. Vgl. auch Knappe 2025, 15f. zum Axiom der Artifizialität. Unerlässlich an dieser Stelle natürlich auch der Verweis auf den sich ähnlicher visueller Effekte bedienenden, rundplastischen sog. Togatus Barberini (vgl. Abb. auf S. 211).

## Literatur

BAPDB: Beazley Archive Pottery Database

- Ackers 2019: H. I. Ackers, *The Face of the Deceased. Portrait Busts in Roman Tombs*, in: Z. Newby – R. Toulson (Hg.), *The Materiality of Mourning. Cross-Disciplinary Perspectives* (London 2019) 121–147
- Baratte 1986: F. Baratte, *le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale* (Paris 1986)
- Belting 2013: H. Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts* (München 2013)
- Böhr 2002: E. Böhr, Berlin, Antikensammlung (ehemals Antiquarium), Band 9. Attisch rotfigurige Hydrien, attische Firnis-Hydrien, CVA 74 (München 2002)
- Brendel 1934: O. Brendel, *Untersuchungen zur Allegorie des pompejanischen Totenkopfmosaiks*, AM 49, 1934, 157–179
- Coarelli 1999: F. Coarelli, *La Colonna Traiana* (Rom 1999)
- Didi-Huberman 2000: G. Didi-Huberman, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture* (Paris 2000)
- Dunbabin 1986: K. Dunbabin, *Sic erimus cuncti. The Skeleton in Graeco-Roman Art*, JdI 101, 1986, 185–255
- Fittschen 1992: K. Fittschen, *Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen. 1. Teil. Die Statue des Menander*, AM 106, 1991, 243–279
- Henschen 1966: F. Henschen, *Der menschliche Schädel in der Kulturgeschichte* (Berlin 1966)
- Himmelman 1973: N. Himmelmann, *Ein antikes Vorbild für Guercinos »Et in Arcadia ego«?*, Pantheon 31, 1973, 229–236
- Knape 2025: J. Knape, *Probleme der Bildtheorie und Bildrhetorik*, in: M. Lemmes – S. Packard – K. Sachs-Hombach (Hg.), *Bilder im Aufbruch. Herausforderungen der Bildwissenschaft* (Köln 2025) 12–73
- Lahusen 1988: P. C. Bol (Hg.), *Forschungen zur Vila Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino* (Berlin 1988) 271–274; Taf. 162 Kat. Nr. 87 (G. Lahusen)
- Lessing 1769: J. G. E. Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Abhandlung* (Berlin 1769)
- Olschanski 2001: R. Olschanski, *Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens* (Göttingen 2001)
- Richter 1965: G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (London 1965)
- Rohland 2011: R. A. Rohland, *The Pleasure of Images. Epigrams and Objects 100 BC–AD 100*, in: ders., *Carpe Diem. The Poetics of Presence in Greek and Latin Literature* (Cambridge 2022) 140–182
- Wieczorek – Rosendahl 2011: A. Wieczorek – W. Rosendahl (Hg.), *Schädelkult. Kopf und Schädel in der Kulturgeschichte des Menschen*, Ausstellungskatalog Mannheim (Regensburg 2011)
- Wiesing 2005: L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* (2005)
- Zahn 1923: R. Zahn, *Kto chro. Glasierter Tonbecher im Berliner Antiquarium* (Berlin 1923)
- Zanker 1995: P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst* (München 1995)
- Zimmer 1982: G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen* (Berlin 1982)

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ackers 2019, 122 fig. 7.1

Abb. 2: M. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen (Berlin 1920) Taf. 88

Abb. 3: Baratte 1986, 65

Abb. 4: Rohland 2022, 163 fig. 4.3

Abb. 5: Wieczorek – Rosendahl 2011, 98 Abb. 2

Abb. 6: T. H. Carpenter, Art and Myth in Ancient Greece (London 1991) Abb. 143

Abb. 7: Böhr 2002, Taf. 5

Abb. 8: M. J. Padgett – M. B. Comstock – J. J. Herrmann – C. C. Vermeule (Hg.), Vase-Painting in Italy. Red-Figure and Related Works in the Museum of Fine Arts, Boston (Boston 1993) Taf. 4 Abb. 10

Abb. 9: <https://blog.abguss-sammlung-berlin.de/2020/06/17/>

