

Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertation mit dem Titel „Die malerische Dekoration der Nekropole an der via Laurentina in Ostia“ befasst sich mit der Erforschung der bildlichen Wanddekoration der Nekropole an der Via Laurentina in Ostia, die auch als Nekropole der Claudii bekannt ist. Die Grabbauten der Nekropole entstanden in der Zeit zwischen der späten Republik und dem dritten Jahrhundert n. Chr. Die Wahl des Themas erfolgte mit der Absicht, ein Desiderat im Hinblick auf die Wandmalerei der Grabbauten von Ostia zu erfüllen. Während die Wandbemalung in den Wohnhäusern von Ostia seit den 1960er-Jahren Gegenstand der Forschung war, fehlte bis dato, abgesehen von einzelnen Beiträgen, eine umfassende und systematische Untersuchung der Wanddekoration der Laurentina-Nekropole. In der Regel wurde die Nekropole an der Via Laurentina zugunsten der besser erhaltenen Nekropole auf der Isola Sacra vernachlässigt.

Dadurch, dass sich die Doktorarbeit mit den Wandmalereien der Nekropole befasst, soll sie zu einem besseren Verständnis der Nekropole beitragen. Darüber hinaus erlaubt die Analyse der Wandmalerei und ihrer dekorativen Elemente ein besseres Verständnis der komplexen Bauabfolge der Nekropole und bietet die Möglichkeit, sozioökonomische Aspekte und die Veränderungen der Mentalität der Gesellschaft von Ostia über einen langen Zeitraum hinweg zu erforschen.

Um den Kontext der Entstehung und Genese der Nekropole an der Via Laurentina rekonstruieren zu können, war es nötig, die Untersuchungen in verschiedenen Etappen durchzuführen.

Wie im Kapitel zur Forschungsgeschichte (Kapitel 1) dargelegt, führten die Entdeckung der Nekropole nach der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Pietro Ercole Visconti, den Kommissar für die Antike und die Schönen Künste des Kirchenstaates, und die anschließende Ausgrabung durch Vaglieri und Calza, unter der Schirmherrschaft des Königreichs von Italien, zur Zerstückelung und Verstreuung der Grabungsdokumentation, sowie zur Aufteilung der Funde zwischen den *Vatikanischen Museen* und den *Depots von Ostia*.

Deshalb bildete die Zusammenstellung und Sichtung des gesamten Archivmaterials den ersten Teil der durchgeführten Arbeiten. Dabei wurde versucht, ein möglichst vollständiges Bild des bisherigen Forschungs- und Dokumentationsstandes zu gewinnen. Dadurch sollten Veränderungen seit der Entdeckung und Freilegung erkannt, sowie die Typologie der Grabgebäude der Nekropole bestimmt werden.

Die Konsultation der unveröffentlichten Dokumente in den unterschiedlichen Archiven war besonders für die Phase der Entdeckung durch Visconti von Bedeutung. Die Aufzeichnungen Viscontis sind reich an Informationen zur Nekropole, auch wenn sie nicht in einem „Grabungstagebuch“ vorliegen, sondern verschiedenen Briefen und Notizen entnommen werden mussten. Die erstmalige Lektüre und kritische Analyse dieser Dokumente – hierzu zählen die regelmäßigen Berichte an die *Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, die in den *Atti* der Akademie publiziert wurden und populärwissenschaftlichere Beiträge, die in den Zeitschriften des päpstlichen Staates (dem *Giornale di Roma* und dem *Osservatore Romano*) veröffentlicht wurden – hat eine genauere Klärung von Fundorten, die zuvor nicht beachtet worden waren, sowie eine zuverlässigere Identifizierung einiger Gräber ermöglicht.

Bereits in dieser Phase der Arbeit lag das Augenmerk auch auf der Untersuchung und Entwicklung der morphologischen Besonderheiten des Gräberfeldes.

Eine kurze topographische Beschreibung und die Vorstellung der Stadtgeschichte von Ostia dienen als Einstieg, um die Nekropole an der Via Laurentina in den städtischen Kontext einzubinden (Kapitel 2). Hieran schließt die Untersuchung der Typologie der Grabgebäude an, aus denen die Nekropole besteht (Kapitel 3). Das Ziel dieses Vorgehens ist es, die Bauphasen mit den Dekorationsphasen in Beziehung zu setzen, d.h. die Chronologie der Wandmalerei in Bezug zu den Gebäuden zu bringen um zu verstehen, wie und ob die Gebäudetypologie die Wahl der Bilddekoration beeinflusst haben. In einer zweiten Arbeitsphase, die zum Teil parallel zur vorhergehenden erfolgte, wurden die Gräber der Nekropole durch eine Autopsie vor Ort untersucht. Dadurch konnten die Zusammenhänge eigens nachvollzogen und die dort erhaltene Wanddekoration erforscht, sowie eine erste Deutung der Baustrukturen und ihrer Dekoration vorgenommen werden. Darüber hinaus konnten Objekte, die aus der Nekropole an der Via Laurentina stammen und in den Depots des *Antiquarium Ostiense* gelagert sind, recherchiert, untersucht, sowie graphisch und photographisch dokumentiert werden. Aus diesem Arbeitsschritt resultiert ein Katalog aller Gebäude der Nekropole, die Spuren oder Fragmente einer bildlichen Dekoration aufweisen (Kapitel 4). In den Fällen, wo sich keine Überreste der Wandbemalung erhalten hatten wurde gezwungenermaßen auf die Dokumentation früherer Studien zurückgegriffen. Dank dieser Vorarbeiten konnte daher, soweit möglich, eine relative Chronologie jedes Grabgebäudes in Bezug auf die bildliche Dekoration erstellt werden. Dies erlaubt wiederum eine detailliertere Interpretation der Baugeschichte des Gräberfeldes in Bezug auf die Veränderungen der sozioökonomischen Ordnung der Gesellschaft von Ostia. Um ein vollständigeres Bild der einzelnen Gräber und ihrer Nutzungsphasen sowie der Architektur und des Dekors zu erhalten wurden auch andere Materialgattungen, die in den einzelnen Gräbern gefunden wurden, wie epigraphische Zeugnisse, Skulpturen, architektonische Terrakotten und Keramikfragmente, in den Katalog aufgenommen. Die Rekonstruktion der dekorativen Ausstattung einiger Gebäude der Nekropole gestaltete sich oftmals wie eine Art Puzzle, das sich nicht nur aus den Dokumenten aus den historischen Archiven, sondern auch aus dem Studium der bisherigen graphischen und photographischen Dokumentation sowie der topographischen Vermessung und dem Abgleichen mit dem, was *in situ* sichtbar ist und was in den Depots von Ostia aufbewahrt wird, zusammensetzte. Wo immer möglich, wurden 3D – und Orthophotomodelle der Wände in den Grabbauten erstellt²¹⁶¹, die im Anschluss eine unmittelbare, detaillierte und ortsunabhängige Untersuchung der Baustrukturen und Wanddekorationen ermöglichten. Um die Bedeutung und Funktion der dekorativen Ausstattung in den Grabbauten der Laurentina – Nekropole besser zu verstehen, wurden in den Katalog auch diejenigen Gräber einbezogen, die nur noch geringe Überreste der einstigen dekorativen Ausschmückung aufwiesen, oder deren Dekoration nur dank früherer Studien bekannt war.

An diesen Katalog (Kapitel 4) schließt sich die eigene ikonographische und ikonologische Analyse an, aus der eine Neuinterpretation der Wandmalerei der Nekropole an der Via Laurentina resultieren sollte (Kapitel 5). Diese Untersuchung erlaubt es unter Berücksichtigung von zeitgenössischen Schriftquellen außerdem nachzuvollziehen, welchem Zeitgeschmack die Klasse der Freigelassen von der frühen Kaiserzeit bis ins dritte Jahrhundert n. Chr. bei der Ausgestaltung ihrer Gräber folgte. Darüber hinaus wurde durch entsprechende Vergleiche untersucht, wie und inwieweit die dekorativen Muster und Motive der Nekropole dem Vorbild Roms folgten, oder ob die Maler-Ateliers von Ostia im Laufe der Zeit einen eigenen Lokalstil entwickelten.

2161 Siehe *Appendix*.

Es zeigte sich, dass die dekorativen Motive der Wandbemalung in den Gräbern, die in augusteischer bis tiberischer Zeit entstanden, auf Vorbildern beruhen, die sich in öffentlichen oder häuslichen Kontexten fanden. Demgemäß gab es nur wenige explizite Sepulkralmotive, wie etwa ein Totenmahl auf der Kline in der Ädikula 39 (Abb. 58)²¹⁶² und die Darstellungen von Totenmahl und Trauerzug an der Fassade der Ädikula 23 (Abb. 53 b-d)²¹⁶³.

Auch dionysische Themen, die in einem häuslichen Ambiente zu verorten sind, wurden für die Dekoration der Gräber 18 (B1), 39 (F1) und 22 (C1) verwendet²¹⁶⁴. In diesem Zusammenhang wurde hinterfragt, warum die Maler aus eben diesem Repertoire schöpften. Einer der Gründe könnte auf der römischen Jenseitsvorstellung basieren, derzufolge das, was im Leben geschätzt wurde, auch im Grab, das die *domus aeterna* darstellte, vorhanden sein musste. Diese Annahme würde auch die Darstellung geselliger Ereignisse oder ähnliche dionysische Sujets erklären. All diese Bildmotive belegen die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod.

Daneben wird vermutet, dass die Auftraggeber bisweilen die Absicht verfolgten, die Grabstätte als *locus amoenus* zu gestalten. Dieser zuletzt genannte Aspekt äußerte sich nicht nur durch die Darstellung der elysischen Felder, sondern auch durch die Zurschaustellung des eigenen Status im Umfeld der Begräbnisstätte. Letzteres kann zugleich als eine klare Botschaft aus sozialer Sicht verstanden werden. Für diese Interpretation findet sich ein deutlicher Beleg in einer Passage im Satyricon des Petron, in der Trimalchio sein Grabmal plant²¹⁶⁵.

Einen weiteren Untersuchungsgegenstand bildete die Suche nach Vorbildern, auf die sich die Auftraggeber der Grabbauten in dieser ersten Phase bezogen. Es hat sich gezeigt, dass sich diese in augusteischer und tiberischer Zeit an Leitbildern messen, die der städtischen Aristokratie entlehnt sind²¹⁶⁶.

In gewisser Weise zeigte sich darin ebenfalls die für die Freigelassenen oftmals belegte demonstrative Zurschaustellung des eigenen Reichtums, die aus dem Streben nach Anerkennung des eigenen sozialen Status resultiert. Die Übernahme aristokratischer Leitbilder belegt ferner, dass die Freigelassenen, nicht nur in Ostia sondern auch in Rom, noch keine eigene Ikonographie und Sprache geschaffen hatten und daher sozial und kulturell von der städtischen herrschenden Klasse abhängig waren.

Die Beispiele, die diese Abhängigkeit belegen, sind vielfältig. Sie zeigen sich etwa bei der Wand- und Stuckdekoration des Grabmals der „Isis-Priesterin“²¹⁶⁷, die deutliche Bezüge zu den Gemälde- und Stuckarbeiten der *cubicula* der Villa Farnesina, dem *triclinium* der Villa der Livia, dem sog. Auditorium des Maecenas, aber auch zu einigen Räumen der Villa der Poppaea in Oplontis aufweisen. Im lokalen Bereich von Ostia finden sich unmittelbare Vorbilder in der *cella* des Tempels der *Bona Dea* (V,X,2). In beiden Fällen in Ostia, d.h. in der Grabkammer von Grab 18 und der *cella* des Tempels der *Bona Dea*, handelt es sich um Gemälde von hoher Qualität.

Ausgehend von den in Ostia gefundenen Zeugnissen des sogenannten III. Stils scheint der Dekorationsstil in dieser Zeit das Ergebnis eines ständigen Austauschs zwischen hauptstädtischen Werkstätten und den Werkstätten von Ostia gewesen zu sein; oder wie bei den Beispielen des sogenannten II. Stils, die Leistung von hauptstädtischen Werkstätten, die auch in Ostia tätig waren.

2162 Für eine ausführliche Besprechung und die Begründung für diese Datierung vgl. Kapitel 4,1.4 und Kapitel 5,1.4.

2163 Siehe Kapitel 4,1.3 und Kapitel 5,1.3.

2164 Siehe Kapitel 4,1.1, 4,1.2 und 4,1.4.

2165 *Petron. Sat.* 71,7.

2166 Siehe unten.

2167 Siehe Kapitel 5,1.1.

Diese Beobachtung lässt überdies vermuten, dass die in der Stadt tätigen Malerwerkstätten sowohl in Grab, als auch in Wohngebäuden arbeiteten und dass es deshalb eine Zirkulation und Austauschbarkeit von Themen und Motiven gab²¹⁶⁸. Die Isolierung der Nekropole aus ihrem städtischen Zusammenhang ist letztlich konzeptuell und modern.

Dieser letzte Aspekt wird noch deutlicher bei der Wandmalerei der Nekropole, die dem sogenannten IV. Stil zugeordnet wird, wie etwa in Grab 32 (E1) und Grab 33 (E3), die in claudisch-neronische Zeit datiert wird²¹⁶⁹. Es zeigt sich, dass für diesen Zeitraum die Verbindungen mit den Wohnkontexten in Ostia sogar noch deutlicher sind, als dies bereits für den sogenannten III. Stil festgestellt wurde. Diese Besonderheit erklärt sich durch die intensive Bautätigkeit der Stadt, im Zusammenhang mit dem Bau des Hafens durch Claudius, die auch zu einer Fülle neuer Wanddekorationen führte. Diesbezüglich ist es günstig, dass in den letzten Jahren mehrere Forschungsarbeiten die Wanddekorationen mit Kontexten des sogenannten IV. Stils in Ostia zum Gegenstand hatten²¹⁷⁰. Dadurch wurde die Datenbank für Analysen und Vergleiche in dieser Hinsicht beträchtlich erweitert. Außerdem konnten diese Forschungen zeigen, dass sich seit claudischer Zeit eigene und lokale Werkstätten für Wanddekoration in der Stadt etablierten, die im gesamten Stadtgebiet von Ostia tätig waren.

Die stilistischen und kompositorischen Ähnlichkeiten zwischen den zum Vergleich herangezogenen Wanddekorationen im Wohngebiet der Stadt Ostia, mit denen von Grab 33 (E3) sind so eng, dass davon ausgegangen werden kann, dass dasselbe Maler-Atelier in beiden Bereichen tätig war²¹⁷¹. Dies markiert eine deutliche Zäsur zu den Befunden der vorhergehenden Phase: das von den Dekorateuren für dieses Grabmal erstellte Motiv wirkt nicht mehr hauptstädtisch, sondern weist lokale, Ostia-spezifische Schemata auf. Darüber hinaus konnte dank der nicht-invasiven Analyse mit Hilfe der Multispektraltechnik in Grab 33 (E3) das Dekorationssystem des Gewölbes rekonstruiert werden, das eine häufige Verwendung von *bordures ajourées* zeigt (Abb. 111-112)²¹⁷². Dabei handelt es sich um ein typisches Ornament des sogenannten IV. Stils, das große Raffinesse und dekorativen Reichtum belegt. Diese Qualität der Ausführung einer lokalen Werkstatt ist hier erstmals bezeugt und galt zuvor stets als Indiz für hauptstädtische Maler-Ateliers.

Was die Dekoration von Grab 32 (E1) anbelangt, so wiederholen sich einige dionysische Motive (Abb. 70a-b, 74, 75a-b, 85a-b)²¹⁷³, die bereits in den Gräbern der vorherigen Phase verwendet wurden. Im Vergleich mit der Wandmalerei in Pompeji konnte festgestellt werden, dass Themen, die mit der dionysischen Sphäre verbunden sind, in häuslichen Kontexten sehr weit verbreitet waren. Insbesondere in Räumen die der Erholung dienten, wie Gärten, Peristylen und *viridaria*, aber auch in Räumen, die für Bankette genutzt wurden. Dionysische Motive innerhalb eines Grabgebäudes können daher unterschiedliche Bedeutungen annehmen. Zunächst einmal können sie mystisch-religiös gedeutet werden, da Dionysos für seine Anhänger die Hoffnung auf einen Sieg über den Tod und damit auf ein Leben im Jenseits verkörperte.

Mit diesem Hintergrund könnten die mit den dionysischen Motiven verbundenen Bankettszenen erklärt werden. Es sei ferner daran erinnert, dass einige Motive, wie eine Maske oder ein Phallus, mit der Zeit eine apotropäische Bedeutung erlangten.

2168 Siehe Kapitel 5,1.1, 5,1.2, 5,1.4.

2169 Siehe Kapitel 5,2.1 und 5,2.2.

2170 BRACCI *et alii* 2021, 13-18 ff.; BRACCI, CANTISANI 2021, 19-27 ff.; MARANO 2017a, 349-353 ff.; MARANO 2018; MARANO 2020, 43-48 ff.; MARANO 2021, 55-68 ff.; MARANO, TOMASSINI 2018, 503-512 ff.; MARANO, TOMASSINI 2021a, 69-84 ff.; MARANO TOMASSINI 2021b, 173-190 ff.; TOMASSINI 2014, 303-313 ff.; TOMASSINI 2016, 1-12 ff.; TOMASSINI 2018, 201-206 ff.; TOMASSINI 2019a, 67-76 ff.; TOMASSINI 2019b, 79-85 ff.; TOMASSINI 2021, 29-53 ff.; TOMASSINI 2022.

2171 Siehe Kapitel 5,2.2.

2172 Siehe Kapitel 4,2.2.

2173 Siehe Kapitel 4,2.1.

Letztlich können dionysischen Szenen in einigen Fällen auch nur dekorativen Charakter gehabt haben. Auch in diesem Grab fehlt es nicht an *bordures ajourées*-Ornamenten (Abb. 72-75), die mit den Wohnkontexten in Ostia vergleichbar sind. Allerdings ist die Zahl dieser Ornamente in Grab 32 (E1) geringer, weil der allgemeine Erhaltungszustand des Grabes schlechter ist als im oben genannten Beispiel²¹⁷⁴.

Letztlich kann festgehalten werden, dass in claudisch-neronischer Zeit die im Sepulkralbereich verwendeten Dekorationsmotive dieselben waren wie im öffentlichen und häuslichen Kontext. Im Gegensatz zur vorherigen Phase waren sie jedoch das Werk lokaler Werkstätten²¹⁷⁵.

Hinsichtlich der dritten Dekorationsphase, die der hadrianisch- und antoninischen Epoche zugeordnet wird, ist zu beobachten, dass die Nekropole in dieser Zeit von zahlreichen Restaurierungen und Umbauten der Gräber aufgrund neuer Belegung betroffen ist. Die neuen Gräber stehen offenbar in direktem Zusammenhang mit dem Bauboom, den die Stadt in hadrianischer Zeit erlebt.

Des Weiteren ist eine Zunahme an Themen feststellbar, die sich dem sepulkralen Kontext zuweisen lassen. Einige der Motive lassen eine Rückbesinnung auf Mythenbilder vermuten und dürfen als Metaphern verstanden werden. Von diesem Moment an gibt es demnach eine thematische Unterscheidung zwischen den Mythen, die für das Begräbnis gewählt werden und denen, die im häuslichen Umfeld dargestellt werden. Allerdings finden sich nach wie vor einige sekundäre ornamentale Elemente, wie Girlanden, oder pflanzliche Kandelaber, sowohl in der Nekropole, als auch in den Wohnkontexten von Ostia.

In der Nekropole der Via Laurentina werden nun vermehrt mythische Figuren wie etwa Hypnos Psychopompos auf der Fassade einer Ädikula in Grab 9 (Abb. 119-120)²¹⁷⁶, oder Orpheus in Grab 33 (E3) dargestellt (Abb. 139)²¹⁷⁷. Außerdem gibt es klare Hinweise auf kultische Riten, die darauf abzielten, die religiöse Vorstellung des Grabeigentümers zu untermauern, wie etwa die Silhouette, die eine Isis-Priesterin oder einer Isis-Verehrerin, zeigt. Beide Darstellungen finden sich in einer Nische in Richtung Via Laurentina auf der Außenseite von Grab 18 (Abb. 129-130)²¹⁷⁸. In den Kontext dieser Symbolik dürfte auch die Nische von Grab 32 (Abb. 71a-b)²¹⁷⁹ zu rechnen sein, die jedoch für eine archäometrische Untersuchung nicht zur Verfügung stand, weshalb diese Abbildung auch nicht genauer datiert werden kann. Darüber hinaus findet sich in der äußeren Nische von Grab 18 (B1) der erste Nachweis einer neuen figürlichen Darstellungsart innerhalb der Laurentina-Nekropole, die als „Volkskunst“ bezeichnet werden kann. Dieses figürliche Genre ist eng mit den aufstrebenden Klassen, wie etwa Freigelassenen, Zuwanderern, Soldaten und städtischen Magistraten verbunden, aber auch mit den nachgeordneten Klassen.

Weitere Zeugnisse, finden sich bis in die hadrianisch-antoninische Zeit, beispielsweise die Wandmalerei an der Innenseite der Grabumfassungsmauer von Grab 22 (C1)²¹⁸⁰, oder an einer Ädikula wie in Grab 17 (B1)²¹⁸¹. Die Abbildungen zeigen das Sujet des Totenmahls mit *kline* und nilotischen Szenen und betonen dadurch das paradiesische Leben im Jenseits. In der Darstellung des Verstorbenen auf der *kline* an der Ädikula, die sich innerhalb der Umfassungsmauer von Grab Nummer 17 des *Marius Hermes* findet (Abb. 127-128), ist eine leichte Abweichung von früheren Bestattungsdarstellungen festzustellen (Ädikula 39-F1²¹⁸²).

2174 Siehe Kapitel 5,2.1.

2175 Für eine ausführliche Besprechung vgl. Kapitel 5,2.1 und Kapitel 5,2.2.

2176 Siehe Kapitel 4,3.2.

2177 Siehe Kapitel 4,3.6.

2178 Für eine ausführliche Besprechung vgl. Kapitel 4,3.4 und Kapitel 5,3.4.

2179 Siehe Kapitel 4,2.1 und Kapitel 5,2.1.

2180 Siehe Kapitel 4,3.5 und Kapitel 5,3.5.

2181 Siehe Kapitel 4,3.3 und Kapitel 5,3.3.

2182 Siehe Kapitel 5,1.4.

Tatsächlich kann nun, neben dem Wunsch das Grab als '„ewiges Haus“ zu präsentieren, ein Element beobachtet werden, das zuvor nur postuliert wurde: die für die Klasse der Freigelassenen typische Zurschaustellung der eigenen sozialen Schicht. Zum ersten Mal wird der Verstorbene inmitten der häuslichen Einrichtung verewigt, als ob er die Nachwelt an das im Leben erreichte Wohlbefinden erinnern wollte.

Ein weiteres bedeutendes Beispiel für den antoninische Zeitstil findet sich an der Innenseite der Umfassungsmauer von Grab 22. Der hier befindliche nilotische Fries (vgl. Abb. 135, 138) kann als integraler Bestandteil des figurativen Repertoires der *aegyptiaca romana* verstanden werden, die Teil einer neu aufkommenden „Ägyptomanie“ war. In dieselbe Richtung verweist auch die Darstellung einer Isis-Anhängerin in einer Nische im Inneren desselben Komplexes (Abb. 129-130)²¹⁸³. Das zeigt, dass es im Grabkomplex Bezüge zu denselben ikonographischen Motiven gibt. Bei der Darstellung des Löwen über dem nilotischen Fries, der sich an der Innenseite des Grabbezirkes 22 findet, ist erstaunlich, wie nahezu perfekt dieser dem ikonographischen Stil der Zeit entspricht (vgl. Abb. 136-137)²¹⁸⁴.

Auch die Darstellung des *Hypnos* in Grab 9 (Abb. 120) kann aufgrund ihrer ikonographischen Merkmale als Beispiel für lokale Eigenheiten angesehen werden: die Figur ist im orientalischen Stil gekleidet, weist aber die charakteristischen Stilmerkmale des Klassizismus auf, der ab hadrianischen Zeit Verbreitung fand²¹⁸⁵.

In dieser Zeit lassen sich zahlreiche Vergleiche mit den Bild- und Stuckdekorationen der Nekropole auf der Isola Sacra ziehen. Dadurch ließ sich feststellen, dass es eine große Ähnlichkeit bei den Motiven von Ostia und Porto gab, was wahrscheinlich auf die Arbeiten derselben Werkstätten zurückzuführen ist, aber auch auf denselben Repräsentationswunsch der Auftraggeber. Es handelte sich bei beiden Nekropolen um die gleiche Gesellschaftsschicht. Ähnlichkeiten zeigen auch die Vergleiche mit Bestattungen von Freigelassenen in Rom, wie etwa in der Vatikanischen Nekropole, der Bestattung auf dem Esquilin, Gräbern an der Via Portuense, oder dem Grab der Nasonii. Es ist augenfällig, wie darüber hinaus in dieser Zeit gleicher Zeitstil im Orient und Okzident vorkommt. Beispiele finden sich in Kertsch, Thenae, Tuna El-Gebel, Tyrus, Massaf; aber auch mit anderen figurativen Ausdrucksformen der Provinzen, wie z.B. dem Simpelveld-Sarkophag²¹⁸⁶. Diese Elemente verdeutlichen den großen Unterschied zwischen den figurativen Verzierungen dieser Zeitstellung und denen der beiden vorangegangenen Phasen. Sie zeigen außerdem, dass die soziale Klasse der Freigelassenen in der Zwischenzeit eine eigene figurative Sprache erworben, geschaffen und entwickelt hatte, die nicht mehr vom elaborierten Modell der städtischen herrschenden Klasse abhängig war. Diese Besonderheit wird in der Bildsprache der severischen Zeit noch deutlicher. Letztlich wurde damit eine lange Entwicklung abgeschlossen, die vermutlich mit der Etablierung lokaler Werkstätten in Ostia während der Regierungszeit von Kaiser Claudius begann, ihren Fortgang in den großen städtischen Transformationen zur Zeit des Hadrian nahm und letztlich mit der Schaffung einer großen und intensiv genutzten Nekropole im Areal der Isola Sacra ihren Höhepunkt fand.

In der anschließenden vierten Phase, in severischer Zeit, gibt es mehrere Darstellungen von „Volkskunst“: wie etwa *Herakles-Libans* mit einem Offizianten in Grab 27a (Abb. 145b, 146b)²¹⁸⁷, den „Amphorenprüfer“ in Grab 29 (Abb. 159)²¹⁸⁸ und die berühmte Beladungsszene des Schiffes der *Isis Giminiana* in Grab 30 (Abb. 172)²¹⁸⁹. Dieser Aspekt wird dahingehend gedeutet, dass die soziale Klasse der Freigelassenen mittlerweile ihre eigene Bildsprache etabliert hatte und es nicht

2183 Siehe Kapitel 4,3.4.

2184 Siehe Kapitel 5,3.4 und 5,3.5.

2185 Siehe Kapitel 5,3.2.

2186 Für eine ausführliche Besprechung vgl. Kapitel 5,3.3.

2187 Siehe Kapitel 4,4.1.

2188 Siehe Kapitel 4,4.2.

2189 Siehe Kapitel 4,4.3.

länger nötig hatte, oder daran interessiert war, sich von den höheren sozialen Schichten und deren Darstellungsweise inspirieren zu lassen: sie waren selbst zu Schöpfern und Trägern einer neuen und treffenden Bildsprache geworden. Das Hauptinteresse der Freigelassenen konzentrierte sich in diesem Moment auf das, was in der gemalten Szene, in der sie sich selbst darstellen liessen, erzählt und beschrieben wurde. Die naturalistische Wiedergabe der dort dargestellten Figuren hat nicht mehr die selbe Bedeutung wie in der Vergangenheit²¹⁹⁰. In allen drei genannten Fällen sind diese Szenen „populärer Malerei“ in Wandsysteme mit geometrischen Rahmen integriert: die Felderdekoration (Abb. 145-146, 151-154, 167-170)²¹⁹¹.

Auch in dieser Phase bevorzugten die Auftraggeber sepulkrale Motive wie z. Bsp. die Figur des Merkur in den Gräbern 30 (Abb. 172)²¹⁹² und 27a (Abb. 145a, 146a), Herakles in Grab 27a (Abb. 145b, 146b)²¹⁹³, eine Bankettszene in Grab 30 (Abb. 171) und die Darstellung der Proserpina in Grab 31 (Abb. 179)²¹⁹⁴. In einigen Fällen handelt es sich bei den Attributen der Figuren um individuelle ikonographische Elemente, die sich möglicherweise auf die Herkunft des Grabinhabers zurückführen lassen: so trägt der Merkur beispielsweise einen gallischen torques (Abb. 145a, 146a)²¹⁹⁵. Ähnliche Hinweise finden sich auch am figürlichen Fries an der Rückwand von Grab 31 (Abb. 178)²¹⁹⁶.

Es mangelt ebenfalls nicht an Vergleichen mit anderen Gräbern aus dem Umfeld von Ostia, z. Bsp. aus der Nekropole von Porto-Isola Sacra. Ebenso zahlreich sind die Bezüge zu den Gräbern der Freigelassenen in Rom, wie etwa zu dem Nasoni-Grab, dem Barberini-Grab, der Vatikanische Nekropole, den Gräbern an der Vigna Pia, Pozzo Pantaleone, Vigna Jacobini, dem Polimanti-Hypogäum oder dem Hypogäum der Aurelii²¹⁹⁷. Darüber hinaus hat sich gezeigt, dass die Werkstätten für die dekorative Ausschmückung der Gräber dieser Zeit auch bei anderem Dekorschmuck wie etwa Mosaik, Skulptur und in einigen Fällen bei Sarkophagen meist dieselben Motive verwendeten, wie etwa das Thema des Raubs der Proserpina²¹⁹⁸.

Die Vereinfachung der abgebildeten Dekorationsschemata und Sujets, vor allem im Hinblick auf mythische Kontexte und Bankett-Szenen, aber auch die Darstellung des Verstorbenen im alltäglichen Leben mit stark selbstrepräsentativen Konnotationen, wurden zu markanten stilistischen und figurativen Elementen des Grabschmucks der späten Kaiserzeit.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die stilistische Analyse der Wandmalerei der Nekropole an der Via Laurentina es ermöglichte, die ikonographische, thematische und stilistische Entwicklung der Dekorationen nachzuvollziehen. Dadurch konnten außerdem die Bildung autonomer lokaler Werkstätten in Ostia und der Entstehungs- und Reifungsprozess einer eigenen Bildsprache der sozialen Schicht der Freigelassenen aufgezeigt werden.

Es war die Absicht, durch die Untersuchung der Entwicklung des figürlichen Repertoires der Laurentina-Nekropole eine Lücke im Hinblick auf die Wandmalerei in Ostia zu schließen, um zu einem besseren Verständnis der damaligen Gesellschaft Ostias und der möglichen Lebensanschauung der Auftraggeber der Gräber zu gelangen und durch die Darstellung der Veränderungen der Gräber im Hinblick auf Dekoration und Ausstattung über die Kaiserzeit auch anthropologische und soziale Aussagen zu treffen.

2190 Siehe Kapitel 5,4.1, 5,4.2 und 5,4.3.

2191 Siehe Kapitel 4,4.1, 4,4.2 und 4,4.3.

2192 Siehe Kapitel 4,4.3.

2193 Siehe Kapitel 4,4.1.

2194 Siehe Kapitel 4,4.4.

2195 Siehe Kapitel 4,4.1.

2196 Siehe Kapitel 4,4.4.

2197 Für weitere Ausführungen hierzu siehe Kapitel 5,4.

2198 Vgl. Kapitel 5,4.4.