

Die palmyrenische Grabskulptur

Von Anna Sadurska

Um die Kunst Palmyras zu verstehen, um sich in die palmyrenischen Grabdenkmäler hineindenken zu können, muß man zunächst den geographischen Raum und die historische Epoche ihrer Entstehung kennenlernen. Man muß Europa mit seinem Klima, mit seiner Bevölkerung und seiner Geschichte vergessen und muß sich gedanklich in die Syrische Wüste begeben, in eine Oase, die von Wasserquellen, von reichlichen Regenfällen im Winter gespeist wird und von niederschlagsabhängigen Wasserläufen (Wadi), die in den heißen Monaten vollständig austrocknen.

Die Bewohner der Oase lebten lange Zeit nur von ihren Gärten und von der Viehhaltung. Das schwefelhaltige Wasser aus der Quelle Efqa diente zur Bewässerung der Palmen und Olivenbäume. Die Schafferden fanden ihre Nahrung in der Wüste, die nach jedem Regen von einem gelblichen Rasenteppich bedeckt ist.

Die Oase war schon im 3. Jt. v. u. Z. bewohnt, seit dem 2. Jt. v. u. Z. siedelten hier zweifellos die Aramäer, und im 1. Jt. v. u. Z. kamen die Araber-Nomaden, die den Flecken bewohnten, wie es für die Tadmor-Epoche bekannt ist. Vom 3. Jh. v. u. Z. bis zur Mitte des Ersten Tadmor, unter der Dynastie der Seleukiden, entstand hier zwischenzeitlich ein kleiner Marktflecken. Dieser fiel zusammen mit ganz Syrien in die Hände der Römer, doch hinterließ die griechische Herrschaft deutlich Spuren in der Kultur der Region. Bis zum Untergang der Stadt

bediente man sich hier der seleukidischen Zeitrechnung (1. 10. 312 v. u. Z.). Die griechische Sprache war nicht unbekannt, wovon die zweisprachig – griechisch und palmyrenisch – abgefaßten Inschriften zeugen. Zweifellos gab es hier etliche Einwohner griechischer Abstammung, aber nach Ausweis der Eigennamen scheint doch das aramäische Bevölkerungselement überwogen zu haben.

In römischer Zeit befand sich Palmyra in einer besonderen geopolitischen Situation, weil es in der Berührungszone zwischen den Parthern und dem römischen Imperium lag. In dieser Zeit, d. h. zwischen dem Ende des 1. Jh. v. u. Z. und der Mitte des 3. Jh. u. Z., entwickelte sich die Stadt ungehindert und nahm den Charakter eines Wüstenhafens an, eines Zentrums für den Karawanenhandel und die handwerkliche Produktion. Diese Entwicklung wurde noch stimuliert durch den Niedergang der konkurrierenden Stadt Petra im Jahre 106 u. Z. Um die Mitte des 2. Jh. war Palmyra eine reiche, gut ausgebaute Stadt mit regelmäßig verlaufenden Straßen, die durch Portiken vor der Sonnenglut geschützt waren, mit mehreren großen Heiligtümern, einer Agora und einem kleinen Theater, das m. E. möglicherweise dem städtischen Senat als Versammlungsort diente. Der Untergang dieser schönen und mächtigen Stadt erfolgte in der zweiten Hälfte des 3. Jh. als Ergebnis des von der palmyrenischen Königin Zenobia gegen das Imperium begonnenen Krieges.

Die Armee des siegreichen Kaisers Aurelian eroberte die Stadt zweimal, im Jahre 272 und zu Beginn des Jahres 273. Die Plünderung Palmyras hatte tiefgreifende Konsequenzen. Die einheimische Kultur ging unter, während die Stadt noch lange Zeit weiterexistierte.

Die palmyrenische Grabkunst entwickelte sich in römischer Zeit, die Architektur bereits seit dem Ende des 1. Jh. v. u. Z. und die Skulptur in Abhängigkeit von der Grabkonstruktion wenig später. Die Nekropolen wurden in der Wüste angelegt, um den fruchtbaren Boden zu schonen. So umsäumten sie das ganze Stadtgebiet mit seinen Gärten. In Nekropolen erhoben sich mehrgeschossige Grabtürme. In unterirdischen Familiengräbern befanden sich kreuz- bzw. T-förmige Grabkammern. Seit dem 2. Jh. errichteten die reichen Familien Mausoleen (Grabtempel) mit zwei oder drei Etagen. Die ärmeren Bevölkerungsschichten begnügten sich mit bescheidenen, in den Boden eingetieften Gräbern, die durch oben abgerundete Stelen markiert wurden.¹

Zu den Grabbauten gehörten auch Skulpturen, meistens Porträts in Verbindung mit Epitaphen. Sie waren in palmyrenischer Sprache beschriftet, aber es gab auch zweisprachige, in griechisch und palmyrenisch. Solche doppelsprachigen Texte, die sich nicht nur als Grabinschriften fanden, ermöglichten die Entzifferung der palmyrenischen Schrift durch den Abbé de Barthélemy und den protestantischen Pfarrer John Swinton in der Mitte des 18. Jh.² Unabhängig voneinander benutzten beide hierfür gleichzeitig die erste wichtige Monographie über Palmyra, die nach der englischen Expedition von Wood und Dawkins herausgegeben worden war. Außer Plänen und Zeichnungen enthielt sie mehrere zweisprachige Inschriften in vorzüglicher Umzeichnung durch Borra, den italienischen Architekten des Expeditionsteams.

Die archäologische Erforschung der Nekropolen begann am Ende des 19. Jh., und bald folgten auch die ersten Publikationen. Zu Beginn unseres Jahrhunderts veröffentlichten die russischen Wissenschaftler B. Farmakovski und P. Kokovtsoff die Inschriften und die Fresken aus der Grabkammer der „Drei Brüder“. In der Folgezeit arbeitete in Palmyra eine deutsche Equipe unter Lei-

tung von Theodor Wiegand. In der großen Monographie über die Stadt, die 1932 erschien, ist ein Kapitel den Nekropolen und ihren Bauwerken gewidmet. Weitere systematische Grabungen in den Nekropolen wurden von Archäologen aus verschiedenen Ländern durchgeführt: eine französische Mission unter Henri Seyrig und Robert Amy, eine amerikanische unter Harald Ingholt, eine syrische unter Adnan Bounni, Khaled Assaad, Nasib Saliby und Obeid Taha, eine polnische unter Kazimierz Michalowski, an der auch die Verfasserin beteiligt war, sowie eine schweizerische Expedition unter Paul Collart und Rudolf Fellmann. Gegenwärtig wird ein Grabtempel von Andreas Schmidt-Colinet vom Deutschen Archäologischen Institut untersucht.³

Die Grabungsberichte wurden meist zu allgemeineren Studien über Grabkunst und -architektur ausgeweitet. Die Autoren konnten sich dabei auf das reiche, seit dem frühen 19. Jh. in die verschiedenen Museen gelangte Material stützen. Die erste grundlegende Monographie von H. Ingholt erschien 1928 mit einer Chronologie der Grabskulpturen, die heute noch weitgehend gültig ist. Die Chronologie der Grabarchitektur wurde etwa 50 Jahre später von Michał Gawlikowski erarbeitet. Eine großangelegte Zusammenfassung, von der ein beträchtlicher Teil der Grabkunst gewidmet ist, publizierte Malcolm Colledge 1976. Klaus Parlasca hat die palmyrenische Plastik in mehreren Artikeln sowie in einer Monographie von 1981 behandelt. Er hat darin die palmyrenische Kunst aus ihrer Isoliertheit herausgehoben, die einzig aus dem unzureichenden Forschungsstand in Syrien und in der südlichen Türkei resultierte. Ein ausführlicher Katalog, der von der Verfasserin u. a. vorgelegt wurde und viele systematisch untersuchten Gräber enthält, hat die Möglichkeit zu vertiefenden Studien über das ursprüngliche Arrangement der Skulpturen sowie über ihren historischen Aussagewert eröffnet.⁴

Bevor man sich dem Hauptinhalt der Grabskulpturen aus Palmyra insgesamt zuwenden kann, muß man die Einzelstücke gründlich analysieren. Alle Skulpturen bestehen aus Stein, der in einem etwa 12 km von der Stadt entfernten Steinbruch gewonnen wurde. Bis etwa zum Beginn des

2. Jh. bediente man sich eines weichen Steinmaterials, das sich mit Stichel und Messer bearbeiten ließ; der Effekt war nicht sehr groß. Später benutzte man einen härteren Kalkstein von gelblicher oder rosa-roter Färbung, der sehr schön aussieht und wie Marmor behandelt wurde. Die Einzelheiten sind häufig durch farbige Malerei wiedergegeben: in Rot, Blau, Schwarz, zuweilen auch mit Vergoldung. Die Skulpturen wurden in unterschiedlich hohem Relief ausgeführt. Vollplastische Statuen sind sehr selten, aber einige Reliefs (Totenmahlszenen) scheinen fast vom Untergrund losgelöst und machen den Eindruck von Rundplastiken. Eine große Vorliebe für Details zeigt sich in der äußerst präzisen Wiedergabe von komplizierten Verzierungen, von verschiedenen Schmuckstücken und von feinen Ornamenten im harten Stein. Damit unterscheidet sich die palmyrenische Kunst deutlich von westlicher Kunstproduktion, findet jedoch Parallelen in Hatra, Edessa,

Belqis-Seleukeia und Membidj-Hierapolis, also in den Städten der syrisch-mesopotamischen Kunst-Koine.⁵

Die Darstellung von Menschen ist zwei künstlerischen Prinzipien unterworfen: der Frontalität und der Symmetrie. In der Koine war diese Manier beliebt und weit verbreitet. Als Erklärung hat man bei Grabskulpturen an eine „magische Anwesenheit des Verstorbenen“ gedacht oder auch an einen Kontakt zwischen den Toten und den Lebenden, aber mir erscheinen diese Deutungen zu simpel. Die Frontalität entspricht dem Bedürfnis nach Verewigung aller Personen, und zwar so genau wie möglich. Die menschlichen Figuren wurden dabei auch häufig nicht in ihren natürlichen Proportionen abgebildet: Die Köpfe sind im Vergleich zum Körper vergrößert, die Augen erweitert und mit besonderer Sorgfalt ausgeführt. Die Wiedergabe des Augapfels erfolgte nicht in der Weise, wie wir es von Porträtköpfen aus Rom kennen, wo die Pupille durch eine Bohrung gekennzeichnet ist, sondern sie wurde durch zwei konzentrische Kreise markiert. Solche wie „blind“ wirkenden Augen sind charakteristisch für die spätere Periode und waren ursprünglich auch bemalt. Ein kalligraphischer Zug ist in der

*1 Sarkophagimitation
mit einer Reliefbekrönung,
die eine ganze Familie darstellt.
Aus dem Grab von Bólbarak.
239 u. Z. Museum Palmyra*





2 Relief mit der Darstellung einer Familie. Bekrönung eines Sarkophags aus dem Felsengrab von *Alainê*. Erstes Viertel des 3. Jh. Museum Palmyra

Darstellung der vollständig runden und regelmäßig angeordneten Haarlocken zu erkennen. Diese Merkmale finden sich bei den Künstlern bis etwa zur Mitte des 2. Jh. strikt beachtet. Später unterlag die palmyrenische Kunst mehr und mehr westlichen Einflüssen, die von Syrien und den kleinasiatischen Kunstzentren ausgingen.⁶

Um nach modernen methodischen Gesichtspunkten die Gegenstände in ihren archäologischen Zusammenhang einzuordnen, soll ein Kollektivgrab näher betrachtet werden. Es bestand aus einem Korridor und einzelnen Grabkammern. Jede Kammer war im Prinzip für einen Familienzweig bestimmt, allerdings gibt es auch zahlreiche Abweichungen von dieser Regel. In den meisten Fällen befand sich an der Wand gegenüber dem Eingang ein großes Relief, das die um ihr Oberhaupt versammelte Familie darstellt (Abb. 1). In die Seitenwände waren in drei bis vier Etagen Grabnischen eingearbeitet. Bemerkenswerterweise kam in Palmyra die Brandbestattung nicht vor. Mir ist nur eine einzige Ausnahme bekannt,

wobei es sich jedoch vermutlich um einen Römer handelt, der mit einer Palmyrenerin verheiratet gewesen war. Rechteckige Steinplatten mit dem Bild des Bestatteten, meist als Halbfigur, verschlossen die Wandnischen. Die Inschriften neben den Abbildungen nennen die Namen der Verstorbenen und enden meist mit dem Ausruf *habal*, was soviel wie „ach“, „schade“ bedeutet. Epitaphe, bei denen dieses Wort fehlt, lassen vermuten, daß einige Skulpturen wahrscheinlich schon in voraus hergestellt worden waren. Todesdaten finden sich nur vereinzelt, aber die wenigen Fälle können durchaus zur Aufstellung einer recht genauen Chronologie der palmyrenischen Porträts beitragen.⁷

Die Ikonographie war eng mit lokalen Sitten und Gebräuchen verbunden. In Palmyra wie auch in den anderen Zentren der syrisch-mesopotamischen Koine ist ein interessanter Dualismus in der Kleidung zu beobachten: Die Mehrzahl der Männer erscheint im griechisch-römischen Habit, der aus einem Ärmelchiton und einem über den linken Arm gelegten Himation besteht. Zum Prunkgewand dagegen gehörten eine Tunika, lange Hosen, die in die Stiefel gesteckt waren, und ein weiter Mantel (Abb. 2). In der Grabplastik findet sich diese sog. parthische Tracht allerdings viel seltener.



3 Grabrelief, das einen Priester mit einem liturgischem Gefäß darstellt. Aus dem Grab von Šalamallat. Museum Palmyra

Die männlichen Porträts spiegeln sehr genau die Entwicklung der Sozialverhältnisse von Palmyra wider. So ist es z. B. sicher, daß die religiösen Ämter der gesellschaftlichen Oberschicht vorbehalten blieben. Die Priester des obersten Gottes Baal trugen eine zylindrische Kopfbedeckung, den sog. Modius, der zuweilen mit einem Blattkranz mit oder ohne Mittelmedaillon geschmückt war (Abb. 3). Häufig hielten sie auch liturgische Gegenstände in den Händen: Weihrauchbüchsen, Parfümfläschchen oder einen Weihwasserwedel.

Der *pater familias*, der im Zentrum einer Bankettszene halbaufgerichtet auf einer Liege ruht, ist in der Regel nach parthischer Art gekleidet und trägt einen Modius. Die Frau sitzt im allgemeinen am Fußende der Kline ihres Mannes, und die Kinder stehen hinter dem Familienoberhaupt. Die ganze Gruppe ist als Relief aus einer massiven Platte herausgearbeitet, die die Frontseite des Sarkophags oder der Sarkophagimitation bekrönt. Letztere zeigt – ebenfalls in Relieftechnik gearbeitet – die Stützen eines

Ruhesofas, zwischen denen eine Reihe von Porträtköpfen erscheint. Den oberen Abschluß bildet die Imitation einer Matratze (vgl. Abb. 1).

Die männlichen Halbfiguren stellen aber nicht nur Priester dar, sondern auch Offiziere, die in der linken Hand ein Schwert halten, oder auch Karawanenführer, die zweifellos eine geachtete Stellung in der Gesellschaft innehatten. Sie sind an der geflochtenen Kamelpeitsche zu erkennen. Am häufigsten findet sich jedoch die Darstellung eines mit Tunika und Himation bekleideten Mannes, der in der linken Hand ein gefaltetes Blatt als Symbol des Händlers hält (Abb. 4) oder auch einen großen Schlüssel, der den Toten als Besitzenden charakterisiert.

Die Frauen tragen meistens einheimische Gewänder, die sich sehr deutlich von der griechisch-römischen Tracht unterscheiden.



4 Mann aus Palmyra, der in der linken Hand zwei gefaltete Blätter hält. Über seiner rechten Schulter ist eine Grabinschrift in griechisch zu erkennen und über der linken Schulter eine in palmyrenisch. Aus dem Grab von Šalamallat. Vor der Mitte des 2. Jh. Museum Palmyra



5 Grabrelief einer Palmyrenerin.
 Sie hält einen Rocken
 und eine Spindel in der Hand;
 ihre Ohren
 sind mit mehreren Ringen geschmückt;
 an der Gewandspange hängt ein Schlüssel.
 Aus dem Grab von A^cailami.
 Zweites Viertel des 2. Jh.
 Museum Palmyra

Ihr Haar ist sehr sorgfältig unter einer turbanartigen Kopfbedeckung verborgen (Abb. 5). Ihre Kleidung besteht aus einer langen Tunika und einem um den Körper geschlungenen Tuch; ein vom Kopf bis zu den Füßen reichender Schleier vervollständigt die Bekleidung. Orientalisch ist auch der Schmuck, dessen Ausführung zur Datierung der Reliefs herangezogen werden kann. Bis zur Mitte des 2. Jh. war er relativ bescheiden und umfaßte Ohringe in Weintraubenform bzw. einen Kranz von Ohringen und eine trapezförmige Gewandspange. Die Schmuckgestaltung auf jüngeren Reliefs ist wesentlich reicher und raffinierter (Abb. 6). Man trug über dem Turban eine durch ein Medaillon verschließbare Kette mit Edelsteinen, Ohringe mit mehreren Anhängern, tordierte oder schlangenförmige Armreifen und Ringe über die gesamte Länge des Fingers. Die Halsgeschmeide wa-

ren von großer Kostbarkeit, sie bestanden aus Perlen, Ketten, Geflechten und zahlreichen Anhängern. Runde Fibeln mit gefaßten Edelsteinen hielten das Schultuch auf der linken Schulter.

Hält man sich diesen Schmuckreichtum vor Augen, so wird eine Passage aus dem Abschnitt über die Dreißig Tyrannen, der Bestandteil einer Kaisergeschichte aus dem 4. bzw. 5. Jh. ist, besser verständlich: Die im Triumphzug des Kaisers Aurelian mitgeführte Königin Zenobia ist so mit massiven Goldketten überladen, daß sie darüber klagt, die Last des Schmuckes erschwere ihr den Marsch in dem Zug sehr.

Meiner Meinung nach signalisiert der Unterschied zwischen dem bescheidenen früheren und dem aufwendigen späteren Schmuck auf den Reliefdarstellungen tiefgreifende ökonomische und soziale Veränderungen. Nach dem Untergang von Petra im Jahre



6 Grabrelief
 einer reichgeschmückten Palmyrenerin,
 die ihr Baby auf dem Arm hält.
 Aus dem Grab von Bôlbarak.
 Mitte des 2. Jh. Museum Palmyra



7 Grabrelief eines Knaben
mit Schreibutensilien:
Schreibtafel, Tintenfaß und Federkasten.
Aus dem Grab der Sassans.
Vor der Mitte des 2. Jh. Museum Palmyra



8 Grabrelief eines Mädchens,
das in der Rechten einen Öl-
baumzweig und in der Linken einen
Vogel hält. Aus dem Grab Sassans.
Nach der Mitte des 2. Jh. Museum Palmyra

106 u. Z. entwickelte sich Palmyra in den folgenden 30 Jahren zu einer Handelsmetropole. Die Händler und Kaufleute waren daran interessiert, ihren Reichtum vor ihren Mitbürgern zur Schau zu stellen. Dazu konnten auch die Familiengräber dienen, in denen Totenfeste abgehalten wurden. In dieser Zeit war das Bild einer eleganten, reichgeschmückten Dame (vgl. Abb. 6) gefragter als das einer tugendhaften Frau, die in ihrer Hand Rocken und Spindel hält, die Utensilien täglicher Arbeit (vgl. Abb. 5).

Wenden wir uns schließlich den Trauernden zu, die den Toten zu seiner letzten Ruhestätte begleiten. Sie tragen keinen Schmuck, ihre Schultern sind entblößt, und die Haut zeigt tiefe Wundmale. Das ist ein Hinweis auf die Sitte, sich aus Trauer Gesicht und Körper zu zerkratzen.

Gestorbene Kinder wurden im allgemeinen als aufrechtstehende Ganzfigur auf einer rechteckigen Platte abgebildet oder auch als Begleiter ihrer Eltern. Knaben einer bestimmten Altersgruppe tragen oft Lernutensilien: Buch oder Schreibtafel, Federkasten, Tintenfaß (Abb. 7). So brachten die Väter auf Reliefs gewissermaßen die gediegene Bildung ihrer Familie und die sorgfältige Erziehung der männlichen Nachkommenschaft zum Ausdruck. Die Mädchen sind in derselben Haltung wie die Jungen dargestellt. Sie tragen bescheidenen Schmuck und halten in den Händen eine Taube

(Abb. 8) und eine Weintraube. Diese Gegenstände waren als Symbol für Kinderporträts in der ganzen Mittelmeerregion verbreitet. Auf palmyrenischen Reliefs erscheinen an ihrer Stelle zuweilen auch lokalspezifische Gegenstände wie eine Dattel- bzw. Ölbaumtraube oder ein junger Jagdfalke.⁸

Dieser kurze Überblick gestattet kein tieferes Eindringen in die Probleme. Eine sehr wichtige ikonographische Frage ist z. B. die nach der Bedeutung des Schleiertuches hinter der Verstorbenen. Lebhaft ist auch die Diskussion um den Charakter der palmyrenischen Porträtkunst: Handelte es sich um einen allgemeinen Gesichtstyp oder war es das getreue Abbild einer bestimmten Person, das nach dem Modell gearbeitet wurde. Eine weitere wichtige Frage berührt die Entstehung des Grabporträts innerhalb einer semitischen Bevölkerung.

Antworten auf diese Fragen sind bisher nur hypothetisch möglich. Das Schleiertuch diente wahrscheinlich als Trennmarkierung zwischen der Welt der Lebenden und der der Toten.⁹ In Palmyra existierte m. E. das Individualporträt neben dem typisierten, das wohl billiger und daher weiter verbreitet war. Die Idee, den Toten durch das in Stein gemeißelte Abbild zu verewigen, könnte auf eine Beeinflussung der syrischen Kunst durch das römische Kaiserporträt zurückzuführen sein.¹⁰

Anmerkungen

1 Zu Geographie, Geschichte und Grabarchitektur vgl. M. Gawlikowski, *Monuments funéraires de Palmyre*, Warszawa 1970; M. A. R. Colledge, *The Art of Palmyra*, London 1976, S. 11–23; 58–61; A. Sadurska, *Portrait funéraire de Palmyre – problèmes et méthodes des recherches*, in: *Wiss. Zeitschrift d. Humboldt-Univ. zu Berlin, Ges.-Sprachw.* R. 31, 1982, 2–3, S. 269 Anm. 1; J. Starcky, M. Gawlikowski, *Palmyre*, Paris 1985, S. 13; 33–67; 124–127.

2 Zu den Inschriften vgl. Starcky, Gawlikowski (s. Anm. 1), S. 27–32; J. B. Chabot, *Corpus Inscriptionum Semiticarum*, T. 2, Bd. 3, Fasc. I, Paris 1926; Fasc. II, 1947–1954 (Text

und Tafeln); J. Cantineau, J. Starcky, J. Teixidor, A. Bounni, *Inventaire des Inscriptions de Palmyre I–XII, Damascus-Beyrouth 1930–1975*; J. K. Stark, *Personal Names in Palmyrene Inscriptions*, Oxford 1971; M. Gawlikowski, *Recueil d'inscriptions palmyréniennes provenant de fouilles syriennes et polonaises récentes à Palmyre*, Paris 1974.

3 Vgl. allgemein zur Forschungsgeschichte A. Sadurska, *Problematyka i historia badań Palmyry*, in: *Studia Palmyreńskie* 1, 1966, S. 7–19; I. Browning, *Palmyra*, London 1979, S. 53–76; Starcky, Gawlikowski (s. Anm. 1), S. 22–27. Untersuchungen zu den Gräbern: B. Farmakovskiy, *Živops v Palmirije*, in: *Izvie-*

stia Russkovo Imperatoskovo Archeologičeskovo Instituta v Konstantinopolie 8, 1903, S. 172–198; P. Kokovtsoff, Novija aramerskija nadpisi iz Palmiri, in: ebenda 8, S. 302–329; ders., K palmirskoj archeologii i epigrafikie, in: ebenda 13, 1908, S. 277–302; C. Watzinger, K. Wulzinger, Die Nekropolen, in: T. Wiegand u. a., Palmyra. Ergebnisse der Expeditionen von 1902 und 1917, Berlin 1932, S. 45–76; R. Amy, H. Seyrig, Recherches dans la nécropole de Palmyre, in: Syria 17, 1936, S. 228–266; H. Ingholt, Inscriptions and Sculptures from Palmyra, in: Berytus 3, 1936, S. 83–127; 5, 1938, S. 93–140; ders., Five Dated Tombs from Palmyra, in: Berytus 2, 1935, S. 57–120; ders., Palmyrene Inscriptions from the Tomb of Malkû, in: MUSJ 38, 1962, S. 101–119; ders., The Sarcophagus of Be'elai and Other Sculptures from the Tomb of Malkû at Palmyra, in: Mélanges offerts à Kazimierz Michałowski, Warszawa 1966, S. 457–476; ders., Two Unpublished Tombs from the Southwest Necropolis of Palmyra, Syria, in: Studies in Honor of George C. Miles, Beirut 1974, S. 37–54. Zu den Publikationen über die syrischen und polnischen Grabungen vgl. A. Sadurska, Portrait (s. Anm. 1), S. 270 Anm. 5; Chr. Makowski, Recherches sur le tombeau de A'ailami et Zebida, in: Damasener Mitteilungen 1, 1983, S. 175–187; Kh. Al-As'ad, A. Schmidt-Colinet, Das Tempelgrab Nr. 36 in der Westnekropole von Palmyra. Ein Vorbericht, in: Damasener Mitteilungen 2, 1985, S. 17–35. Ein hellenistisches Grab war von der schweizerischen Mission untersucht worden, vgl. R. Fellmann,

Le sanctuaire de Baalshamin à Palmyre V, Rom 1970.

- 4 Monographien über die Grabkunst: H. Ingholt, Studier over Palmyrensk Skulptur, Copenhagen 1928; Gawlikowski, Monuments funéraire de Palmyre (s. Anm. 1); Colledge, The Art of Palmyra (s. Anm. 1); K. Parlasca, Syrische Grabreliefs hellenistischer und römischer Zeit, Mainz 1982, S. 9 ff.
- 5 Zu Material, Technik und Stil vgl. Colledge (s. Anm. 1), S. 109–121; A. Sadurska, Le portrait officiel romain et la diffusion du portrait funéraire dans les provinces orientales, in: Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano (im Druck).
- 6 Zur Charakteristik vgl. Colledge (s. Anm. 1), S. 125–130; Starcky, Gawlikowski (s. Anm. 1), S. 128–132.
- 7 Zur Chronologie vgl. H. Ingholt (s. Anm. 4), passim.
- 8 Zur Ikonographie vgl. Colledge (s. Anm. 1), S. 122–217; A. Sadurska, Le modèle de la semaine dans l'imagerie palmyrénienne, in: Études et Travaux 12, 1983, S. 152–156; dies., Les stèles de Palmyre. Chronologie et iconographie, in: Die Antike und Europa – Zentrum und Peripherie in der antiken Welt (im Druck).
- 9 Zum Symbolwert des Schleiertuches vgl. Colledge (s. Anm. 1), S. 157 Anm. 614 u. 615; Starcky, Gawlikowski (s. Anm. 1), S. 124 (Ewigkeitssymbol).
- 10 Zu Charakter und Geschichte vgl. Sadurska, Portrait (s. Anm. 1), S. 270 Anm. 6 u. 7; dies., Le portrait officiel romain (s. Anm. 5).

Abbildungsnachweis:

- 1, 3–6 Museum Palmyra;
- 2 W. Jerke;
- 7 u. 8 nach Vorlage der Autorin.

Prof. Dr. A. Sadurska,
Uniw. Warszawski,
Kat. Archeologii Śródziemnomorskiej,
Krakowskie Przemieście 26–28,
PL-00-047 Warszawa,
VR Polen