

Auf ewig Held? Zu Porträt Darstellungen in der römischen Sarkophagplastik

Caterina Maderna

Dass im antiken Rom der ersten Jahrzehnte des 2. Jhs. n. Chr. eine dann bis in die frühchristliche Zeit hinein andauernde regelrechte Massenproduktion prächtiger marmorner Sarkophage für Körperbestattungen einsetzte, deren vielfach mythologische Themen aufgreifender Dekor einerseits dazu diente, die Erfahrung des Todes ins Bild zu setzen und zu bewältigen, andererseits jedoch zum Ziel hatte, die Verstorbenen und deren Hinterbliebene als vorbildliche Vertreter des Bürgerkollektivs ihrer Zeit zu rühmen, ist ein längst erkanntes und in der Forschung bereits seit dem 19. Jahrhundert intensiv diskutiertes Phänomen. Als solches bedarf es mithin wohl kaum noch einer ausführlichen Erörterung. In ganz besonderer Weise haben meine nachfolgenden Überlegungen dabei von der ebenso umfassenden wie im Detail feinsinnigen Monographie zur Bilderwelt der römischen Sarkophage von P. Zanker und B. C. Ewald profitiert.¹ Ebenso bekannt dürfte der Umstand sein,

¹ P. Zanker / B. C. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004. Aus der nachgerade überbordenden Fülle der diesbezüglichen Forschung sollen an dieser Stelle zunächst nur folgende für meine Überlegungen besonders relevante Publikationen exemplarisch genannt werden: F. Matz, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 4, 1–4, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin 1968–1975; G. Koch, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 12, 6, *Die mythologischen Sarkophage*, Berlin 1975; P. Blome, *Zur Umgestaltung griechischer Mythen in der römischen Sepulkralkunst. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpina-sarkophage*, in: *Römische Mitteilungen* 85, 1978, S. 435–457; B. Andreae, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 1, 2, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Die römischen Jagdsarkophage*, Berlin 1980; Ders., *Die Symbolik der Löwenjagd*, Opladen 1985; P. F. B. Jongste, *The Twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi*, Rom 1992; P. Blome, *Funerärsymbolische Collagen auf mythologischen Sarkophagreliefs*, in: *Fédération internationale des associations d'études classiques* (Hrsg.), *Giornate Pisane, Atti del 9. Congresso della F.I.E.C. (Studi Italiani di Filologia Classica; 85)*, Florenz 1992, S. 1062–1073; S. Wood, *Alcestis on Roman Sarcophagi*, in: E. D'Ambrò (Hrsg.), *Roman Art in Context. An Anthology*, Englewood Cliffs 1993, S. 84–103; M. Koortbojan, *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley 1995; A. Lewerentz, *Die Sepulkralsymbolik des Hippolytosmythos auf stadtrömischen Sarkophagen*, in: *Boreas* 18, 1995, S. 111–130; D. Grassinger, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 12, 1, *Die mythologischen Sarkophage. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*, Berlin 1999; P. Zanker, *Phädras Trauer und Hippolytos' Bildung. Zu einem Sarkophag im Thermenmuseum*, in: F. De Angelis / S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt*, Symposium Rom 1998, Wiesbaden 1999, S. 131–142; I. L. Hansen, *The Metamorphic Moment. Mythological and Heroic Narratives on Roman Sarcophagi*, in: M. Carruthers [et al.] (Hrsg.), *TRAC 2001. Proceedings of the Eleventh Annual Theoretical Roman Archaeology Conference*, 29–31 March 2001, Glasgow 2002, S. 113–124; L. E. Baumer, *Der Jäger als Retter. Zu Ikonographie und Deutung der zweiszenigen Löwenjagdsarkophage*, in: *Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern* 19, 2003, S. 61–73; S. Muth, *Im Angesicht des Todes*.

dass seit dem späteren Verlauf des 2. Jhs. n. Chr., vor allem jedoch in der ersten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. der konkrete Bezug dieser Mythenreliefs auf die Inhaber der Sarkophage dann zunehmend dadurch noch intensiviert wurde, dass man die Protagonisten der Legenden nun mit Porträtbildnissen der Verstorbenen ausstattete.

Entsprechend begegnet auf einem um 230/40 n. Chr. in Auftrag gegebenen und in diesem Kontext viel beachteten Prachtsarkophag in den Musei Vaticani ein porträtiertes Ehepaar im Zentrum einer tobenden Amazonenschlacht, groß hervorgehoben in den Gestalten des Achill und der Amazonenkönigin Penthesilea (Abb. 1). Allerdings wurde der authentische, bereits im Epos „Aithiopsis“ schriftlich fixierte Mythos, der von der ebenso dramatischen wie unglücklichen

Zum Wertediskurs in der römischen Grabkultur, in: A. Haltenhoff [et al.] (Hrsg.), *Römische Werte als Gegenstand der Altertumswissenschaft*, München 2005, S. 259–286; A. Fendt, Schön und stark wie eine Amazone. Zur Konstruktion eines antiken Identifikationsmodells. Amazonendarstellungen auf einem Achill-Penthesilea-Sarkophag als Bilder für Vorstellungen von Weiblichkeit im 3. Jh. n. Chr., in: N. Sojc (Hrsg.), *Neue Fragen, neue Antworten. Antike Kunst als Thema der Gender Studies*, Münster 2005, S. 77–94; D. Grassinger, *Durch virtus und labor zu gloria*. Herakles in der römischen Sepulkalkunst, in: G. Koch (Hrsg.), *Akten des Symposiums des Sarkophag-Corpus Marburg 2001*, Mainz 2007, S. 111–116; I. L. Hansen, *Gendered Identities and the Conformity of Male-Female Virtues on Roman Sarcophagi*, in: L. Larsson Lovén / A. Strömberg (Hrsg.), *Public Roles and Personal Status. Men and Women in Antiquity. Proceedings of the Third Nordic Symposium on Gender and Women's History in Antiquity*, Copenhagen 3–5 October 2003, Sävedalen 2007, S. 107–121; F. Baratte, *La chasse dans l'iconographie des sarcophages. Signe social ou valeur funéraire?*, in: J. Trinquier / C. Vendries (Hrsg.), *Chasses antiques. Pratiques et représentations dans le monde gréco-romain (III^e s. av. – IV^e s. apr. J.-C.)*. Actes du colloque international de Rennes (Université Rennes II, 20–21 septembre 2007), Rennes 2009, S. 53–64; B. Borg, *Performanz und Bildinszenierung am Übergang zur Spätantike*, in: C. Juwig / C. Kost (Hrsg.), *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?*, Münster [u.a.] 2010, S. 235–248; C. Russenberger, *Pathos und Repräsentation. Zum veränderten Umgang mit Mythen auf stadtrömischen Sarkophagen severischer Zeit*, in: S. Faust / F. Leitmeir (Hrsg.), *Repräsentationsformen in severischer Zeit*, Berlin 2011, S. 146–178; Z. Newby, *In the Guise of Gods and Heroes. Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi*, in: J. Elsner / J. Huskinson (Hrsg.), *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, New York 2011, S. 189–227; B. C. Ewald, *Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic – a Comparative Approach. Notes on an Attic Hippolytos Sarcophagus in Agrigento*, in: J. Elsner / J. Huskinson (Hrsg.), *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, New York 2011, S. 261–307; K. Lorenz, *Image in Distress? The Death of Meleager on Roman Sarcophagi*, in: J. Elsner / J. Huskinson (Hrsg.), *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, New York 2011, S. 309–336; S. Birk, *Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*, Aarhus 2013; M. Galinier / F. Baratte (Hrsg.), *Iconographie funéraire romaine et société. Corpus antique, approches nouvelles?*, Perpignan 2013; F. Stilp, *Autoreprésentation funéraire, entre mythe, art officiel et « Berufsdarstellungen »*, in: M. Galinier / F. Baratte (Hrsg.), *Iconographie funéraire romaine et société. Corpus antique, approches nouvelles?*, Perpignan 2013, S. 65–79; P. Zanker, *Bilder lesen ohne Texte*, in: O. Dally [et al.] (Hrsg.), *Medien der Geschichte. Antikes Griechenland und Rom*, Berlin 2014, S. 190–203.



Abb. 1

Detail eines Sarkophages, um 230/240 n. Chr., ein Ehepaar als Achill mit der sterbenden Penthesilea im Amazonenkampf, Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 933

Aporie berichtete, dass der strahlendste Held der Griechen vor Troja erst in demjenigen Moment, in dem er die königliche Anführerin des Frauenheers unwiederbringlich tötete, seine unsterbliche Liebe zu ihr erkannte, von dem ausführenden Bildhauer dabei in geschickter Suggestion bildlich überblendet. Denn sehr zu Recht hat D. Grassinger dargelegt, dass der kompositorische Entwurf des Paares gezielt charakteristische Motive zweier in Rom außerordentlich beliebter, großformatiger Skulpturengruppen der späthellenistischen Zeit miteinander kombinierte, von denen die eine Achill bei der Tötung der Amazonenkönigin, die andere hingegen Achills starken und treuen Freund Aias bei der tapferen Bergung dessen Leichnams schilderte:² eine bildliche Synthese, welche angesichts

² Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 933, 119 × 252 × 102 cm: D. Grassinger, Die Achill-Penthesilea-Gruppe sowie die Pasquino-Gruppe und ihre Rezeption in der Kaiserzeit, in:

der spezifischen Funktion des Bildträgers zweifellos zum einen darauf abzielte, dass die Betrachter der mythischen Szene die schöne sterbende Amazone mit ihrer entblößten linken Brust von ihrem nicht minder attraktiven muskulösen Geliebten nun eher kameradschaftlich gestützt als getötet wahrnehmen, zum anderen aber auch zu vielfältigen Assoziationen über den schicksalhaften Tod beider Liebenden anregen sollte. Eine ganze Anzahl weiterer Sarkophage, darunter zwei heute im Palazzo Borghese sowie im Museo del Sannio in Benevento aufbewahrte Exemplare, bei welchen die unausgearbeitet belassenen Köpfe des Paares noch auf ihre Fertigstellung mit den Porträtzügen ihrer Käufer warteten, variieren zwar in Details sowie in einigen Motiven der Amazonenschlacht, nicht jedoch in der grundsätzlichen Komposition der stets in zentraler Größe hervorgehobenen Gruppe und dokumentieren mithin nicht zuletzt auch den Erfolg, welcher dieser sinnträchtigen visuellen Verschmelzung im 3. Jh. n. Chr. beschieden war.³ Eine im Grundsatz vergleichbare bildstrategische Veränderung erfuhr, wie zuletzt wieder P. Zanker hervorgehoben hat, ein um 220 n. Chr. angefertigter Sarkophag aus dem Grab der Pankratier an der Via Latina, dessen Relief den Adonis-Mythos auf ein römisches Ehepaar bezog (Abb. 2).⁴ Ruft man sich nämlich den eigentlichen

P. C. Bol (Hrsg.), *Hellenistische Gruppen*. Gedenkschrift für Andreas Linfert, Mainz 1999, S. 323–330 Taf. 90–93; Dies., *Die antiken Sarkophagreliefs* (Anm. 1), S. 179–185. 250–251 Nr. 127 Taf. 111 Abb. 3. Taf. 119; Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 52–53 Abb. 32. S. 285–287 Dok. 3 mit Abb.; Borg, *Performanz und Bildinszenierung* (Anm. 1), S. 239–240 Abb. 3; Fendt, *Schön und stark wie eine Amazone* (Anm. 1); Newby, *In the Guise of Gods and Heroes* (Anm. 1), S. 213–215. Zu den rundplastischen Achill-Penthesilea- bzw. Pasquino-Gruppen vgl. außer der bei D. Grassinger angegebenen Literatur auch C. Kunze, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, München 2002, S. 52–54. 220–222 Abb. 17–18; C. Vorster, *Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der Antiken Bildhauerkunst*, Bd. 3, *Hellenistische Plastik*, Mainz 2007, S. 273–332, besonders S. 312–314 Abb. 311 a–b; M. B. Gensheimer / K. E. Welch, *The Achilles and Penthesilea Statue Group from the Tetrastyle Court of the Hadrianic Baths at Aphrodisias*, in: *Istanbuler Mitteilungen* 63, 2013, S. 325–377.

³ Rom, Palazzo Borghese, Inv. Nr. unbekannt, 80 × 218 cm: Grassinger, *Achill-Penthesilea-Gruppe sowie Pasquino-Gruppe* (Anm. 2), S. 323–324 Taf. 91 Abb. 1–2; Dies., *Die antiken Sarkophagreliefs* (Anm. 1), S. 247 Kat. Nr. 119 Taf. 110 Abb. 2. Taf. 112 Abb. 2; Russenberger, *Pathos und Repräsentation* (Anm. 1), S. 160 Abb. 17. Benevento, Museo del Sannio, Inv. Nr. 610: Grassinger, *Die antiken Sarkophagreliefs* (Anm. 1), S. 254–255 Kat. Nr. 137 Taf. 112 Abb. 1. 3. Vgl. zum Motiv der Gruppe ebd., Kat. Nr. 120. 122. 125. 133. 138. 140–141.

⁴ Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 10409, 72 × 215 × 71 cm: Koortbojan, *Myth, Meaning, and Memory* (Anm. 1), S. 50–52 Abb. 7; Grassinger, *Die antiken Sarkophagreliefs* (Anm. 1), S. 74 Dok. 65 Taf. 47 Abb. 2; H. Herdejürgen, *Sarkophage von der Via Latina. Folgerungen aus dem Fundkontext*, in: *Römische Mitteilungen* 107, 2001, S. 209–234, hier S. 227–229 mit Abb.; Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 210–211 Abb. 189–190. S. 290–292 Dok. 5 mit Abb.; Borg, *Performanz und Bildinszenierung* (Anm. 1), S. 239–240 Abb. 4. Die von B. Borg aus einer entsprechenden Bemerkung B. C. Ewalds (Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 210) abgeleitete Vorstellung, dass es sich bei den porträtieren Protagonisten des Reliefs auch um ein Geschwisterpaar handeln könne, erscheint mir allein schon angesichts der ausgerechnet bei diesem Sarkophag besonders demonstrativ mit erotischen Anspielungen arbeitenden Verabschiedungsszene kaum wahrscheinlich. Eine

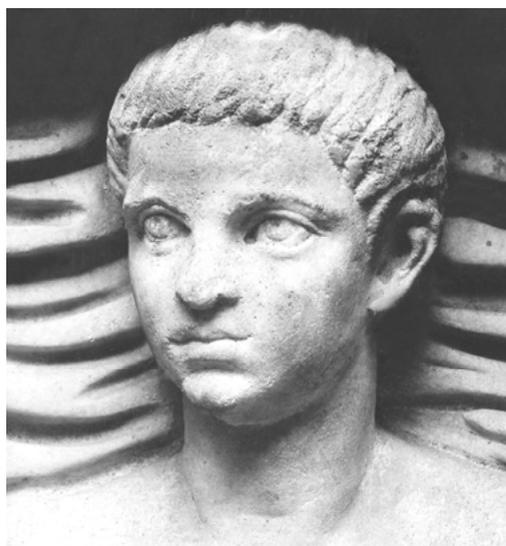


Abb. 2a, 2b und 2c
Frontrelief eines Adonis-Sarkophages aus dem ‚Pankratiergrab‘, um 220 n. Chr., Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 10409

narrativen Stoff der Legende in Erinnerung, so kommuniziert das Bild mit gänzlich anderen Schwerpunkten. Denn der Abschied der Liebenden, im sepulkralen Kontext Anspielung auf den abschiedlichen Tod, und die dramatische Jagd des Adonis als Sinnbild der mutigen männlichen *virtus* dienen, im Kontrast zu deren sonst geläufigen bildlichen Schilderungen, hier lediglich als Rahmenszenen für eine auch proportional deutlich prominentere Darstellung im Zentrum. Dort sitzt

Übersicht über die bisher fassbaren Adonis-Sarkophage mit Porträts gibt Newby, *In the Guise of Gods and Heroes* (Anm. 1), S. 192.

der junge Held – ungeachtet seiner tödlichen Verwundung, die gerade von einem bärtigen Diener oder Pädagogen sowie einem kleinen Eros versorgt wird – in aufrechter Würde neben der Göttin, welcher er seinen linken Arm um die Schulter gelegt hat. Auf den ersten Blick wirkt das Paar in der Folge wie ein der erzählerischen Handlung enthobenes Repräsentationsbild römischer Eheleute, und dies umso mehr, als die Figuren allein an dieser Stelle mit Porträtzügen ausgestattet wurden. Zwar ließen sich nun mühelos noch weitere Beispiele entsprechender Adaptationen anfügen, doch soll es in diesem Rahmen nicht um eine angesichts der diesbezüglichen Forschungsgeschichte ohnehin obsoletere Übersicht über den erhaltenen Denkmälerbestand, sondern um einige ganz grundsätzliche Fragen gehen, welche sich hier zwangsläufig stellen, nämlich um den inhaltlichen Sinn solcher Mythenzitate und die Funktion, die sie zu erfüllen hatten. Das heißt: Wollten und sollten die Verstorbenen in diesen sepulkralen Bildern tatsächlich in einer *imitatio* als eben diejenigen Helden wahrgenommen, gefeiert und über ihren Tod hinaus erinnert werden, die sie in solchen Szenen verkörperten? Würden sie in der Form veritabler Spiegelbilder wirklich zu integralen Bestandteilen des Mythos gemacht und damit aus der Sphäre ihres früheren Lebensalltags herausgehoben? Waren die jeweils in den ursprünglichen Mythen verankerten Heldenkonzepte die primären und eigentlichen Impulsgeber für solche Übertragungen? Oder treffen wir hier – wie ich meine – nicht vielmehr auf ein Konzept, welches von Anbeginn an auf ganz anderen Prämissen beruhte und entsprechend andere Ziele verfolgte?

Um das Phänomen als solches zu verstehen, scheinen mir dabei vor allem zwei Feststellungen wesentlich: zum einen, dass auch in den meisten Historienbildern und sogenannten Staatsreliefs Roms die Schilderungen eines realen Hier und Jetzt nahezu stets mit bildlichen Verweisen auf die Welt der Götter und Mythen operierten, ein Potenzial, welches vor allem darin gründete, dass den antiken Mythen im Kontrast zu den Glaubensbekenntnissen der späteren Erlösungsreligionen kein Dogma, keine unumstößliche Doktrin immanent war, so dass ihre Archetypen zwar überzeitliche Geltung besaßen, die einzelnen Elemente ihrer Erzählungen dabei jedoch nie als starre, gleichsam von alters her unveränderbar festgeschriebene Körper begriffen wurden. Gerade weil man in der Folge die primären narrativen Stoffe der Mythen und Legenden immer wieder mit sekundären, auf neue Bedürfnisse und Vorstellungen reagierenden Sinnschichten belegen konnte, boten sie sich in der Form außerordentlich vitaler Parabeln als Projektionsflächen für Definitionen immer wieder aktualisierbarer gedanklicher Leitbilder und Prinzipien ebenso wie für eine metaphorische Versinnbildlichung von Ereignissen und Erfahrungen der eigenen Historie, des realen Lebens regelrecht an.⁵ Zum anderen

⁵ Da ausführliche Verweise auf die komplexe Forschungsgeschichte zu diesem Phänomen den vorgegebenen Rahmen dieses Textes sprengen würden, sollen dazu hier nur einige Publikationen exemplarisch genannt werden: T. Hölscher, Griechische Bilder für den römischen Senat, in: H.-U. Cain (Hrsg.), Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann, Mainz 1989, S. 327–333; G. Binder (Hrsg.), Mythos. Erzählende Weltdeutung im Spannungsfeld von Ritual, Geschichte und Rationalität, Trier

und im Besonderen scheint mir ferner signifikant, dass man in Rom bereits in der sogenannten mittleren Republik des ausgehenden 4. Jhs. v. Chr. damit begonnen hatte, Tempel für personifizierte Wertvorstellungen zu errichten. Man verlieh diesen zwar figürlich verkörperten, ihrem Wesen nach jedoch gänzlich abstrakten Gestalten durch öffentlichen Kult mithin göttliche Qualitäten und verankerte sie fest in die auch für alle anderen Gottheiten geltenden Formen religiöser Rituale, etablierte ihnen zu Ehren jährlich wiederkehrende öffentliche Feste und machte sie damit sowohl topographisch als auch ideologisch zu festen Bestandteilen des städtischen Raums. Ungeachtet der kultischen Verehrung, welche zahlreiche von ihnen erfuhren, können wir sie ihrem Wesen nach allerdings keinesfalls mit den Vertretern der übrigen römischen Götterwelt völlig gleichsetzen. Denn *Libertas*, *Virtus*, *Honos*, *Clementia*, *Providentia*, *Fides*, *Concordia*, *Pietas*, *Spes*, *Salus*, *Constantia*, *Pudicitia*, *Aequitas/Iustitia*, *Liberalitas* und *Felicitas*, um nur einige von ihnen zu nennen, gehörten ja genuin eben nicht zu den veritablen Mitgliedern der griechisch-römischen Götterfamilie, um die sich unzählige Legenden rankten. Als Verkörperungen gedanklicher Abstrakta wurden sie im eklatanten Kontrast entsprechend denn auch niemals mit veritablen mythischen Erzählungen verknüpft. Die vorkaiserzeitlichen Schriftquellen machen deutlich, dass man das Wesen dieser vergöttlichten Abstraktionen zunächst in erster Linie als nützliche Regulative

1990; F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart 1993; T. Hölscher, *Mythen als Exempel der Geschichte*, in: F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart 1993, S. 67–87; H. J. Gehrke, *Mythos, Geschichte, Politik – antik und modern*, in: *Saeculum* 45, 1994, S. 239–264; F. De Angelis / S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Symposium Rom 19.–20. Februar 1998, Wiesbaden 1999*; C. Maderna, *Unordnung als Bedrohung. Der Kampf der Giganten gegen die Götter in der Bildkunst der hellenistischen und römischen Zeit*, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, München 2000, S. 435–466; A. Karivieri, *Just One of the Boys. Hadrian in the Company of Zeus, Dionysus and Theseus*, in: E. Ostenfeld (Hrsg.), *Greek Romans and Roman Greeks. Studies in Cultural Interaction*, Aarhus 2002, S. 40–54; O. Hekster, *Propagating Power. Hercules as an Example for Second-Century Emperors*, in: L. Rawlings (Hrsg.), *Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity*, Swansea 2005, S. 205–221; K.-J. Hölkeskamp, *Mythos und Politik in der Antike. Bemerkungen zu Begriffen und (Be-)Deutungen*, in: K.-J. Hölkeskamp / S. Rebenich (Hrsg.), *Phaëthon. Ein Mythos in Antike und Moderne. Eine Dresdner Tagung*, Stuttgart 2009, S. 7–20; S. Rebenich, *Medio tutissimus ibis. Mythos und Politik im frühen Prinzipat*, in: K.-J. Hölkeskamp / S. Rebenich (Hrsg.), *Phaëton. Ein Mythos in Antike und Moderne. Eine Dresdner Tagung*, Stuttgart 2009, S. 33–43; K.-J. Hölkeskamp, *Mythos und Politik, (nicht nur) in der Antike. Anregungen und Angebote der neuen „historischen Politikforschung“*, in: *Historische Zeitschrift* 288, 2009, S. 1–50; R. Pfeilschifter, *Die Römer auf der Flucht. Republikanische Feste und Sinnstiftung durch aitiologischen Mythos*, in: H. Beck / H.-U. Wiemer (Hrsg.), *Feiern und Erinnern. Geschichtsbilder im Spiegel antiker Feste*, Berlin 2009, S. 109–139; M. Janda, *Der römische Triumphator als Iuppiter. Ein Mythos und seine Aktualisierungen*, in: C. Schmitz / A. Bettenworth (Hrsg.), *Mensch, Heros, Gott. Weltentwürfe und Lebensmodelle im Mythos der Vormoderne*, Stuttgart 2009, S. 53–65; A.-B. Renger (Hrsg.), *Europa – Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund*, Göttingen 2009; H. Meyer, *Kunst und Politik. Religion und Gedächtniskultur*, Bd. 1, *Von der späten Republik bis zu den Flaviern*, München 2011.

für das Zusammenleben in den römischen Gemeinschaften, das heißt als konkret umzusetzende Postulate eines ethisch-moralisch guten Handelns und demnach vorwiegend als pragmatisch begründete Qualitäten und Tugenden verstand, die von Fall zu Fall zum Tragen kamen. Bereits seit dem 2. Jh. v. Chr. wurden die vergöttlichten Leitbilder unter dem Einfluss der griechisch-stoischen Herrscherphilosophie sowie später im Besonderen durch Cicero allerdings zu verbindlichen moralisch-ethischen Verhaltensnormen erhoben, welche sich in den Handlungen jedes Einzelnen vermittelten und an denen nun natürlich vorzüglich die politischen Führungskräfte des Staates entsprechend gemessen und lobend beurteilt bzw. tadelnd verurteilt werden konnten.⁶ Ihre demonstrativen Darstellungen in politisch wirkenden Bildern folgten mithin durchaus auch einem utilitaristischen Kalkül, indem sie hier als Forderung und Appell, dort als Lockung und Werbung fungierten. Wie sehr es in der Konsequenz dann gerade auch in der Kaiserzeit stets darauf ankommen musste, den jeweils amtierenden Herrscher selbst als eine im eigentlichen Wortsinn vorbildliche Verkörperung dieses zudem bemerkenswert statischen und bis in die christliche Spätantike hinein verbindlichen Tugendkanons zu feiern, ist in der Forschung längst herausgearbeitet worden.⁷ Exemplarisch soll hier deshalb auch nur an die bekannten elf großformatigen Reliefs aus derjenigen Zeit, in der auch die Sarkophagproduktion ihren ersten Höhepunkt erreichte, erinnert werden, von denen acht für den Dekor des Konstantinsbogens in Rom wiederverwendet wurden und sich drei weitere heute in den Sammlungen der Musei Capitolini befinden (Abb. 3).⁸ Reliefplatten, die aufgrund ihrer stilisti-

⁶ Exemplarisch: L. R. Lind, Roman Religion and Ethical Thought. Abstraction and Personification, in: *The Classical Journal* 69, 1973/74, S. 108–119; T. Hölscher, Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 95, 1980, S. 265–321; H. Drexler, Politische Grundbegriffe der Römer, Darmstadt 1988; B. Linke / M. Stemmler (Hrsg.), *Mos maiorum*. Untersuchungen zu den Formen der Identitätsstiftung und Stabilisierung in der römischen Republik, Stuttgart 2000; M. Braun (Hrsg.), *Moribus antiquis res stat Romana*. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr., München/Leipzig 2000; M. Spannagel, Zur Vergegenwärtigung abstrakter Wertvorstellungen in Kult und Kunst der römischen Republik, in: M. Braun (Hrsg.), *Moribus antiquis res stat Romana*. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr., München/Leipzig 2000, S. 237–270; G. Thome, Zentrale Wertvorstellungen der Römer. Texte – Bilder – Interpretationen, Bamberg 2000; A. Haltenhoff / A. Heil (Hrsg.), „O tempora, o mores!“ Römische Werte und römische Literatur in den letzten Jahrzehnten der Republik, München 2003; K.-J. Hölkesskamp, Ikonen der Virtus – exemplarische Helden(-taten) im monumentalen Gedächtnis der römischen Republik, in: A. Barzanò (Hrsg.), *Modelli eroici dall'Antichità alla cultura europea*, Rom 2003, S. 213–237; N. Rosenstein, Aristocratic Values, in: N. Rosenstein / R. A. Morstein-Marx (Hrsg.), *A Companion to the Roman Republic*, Malden [u.a.] 2006, S. 365–382; A. J. Clark, *Divine Qualities. Cult and Community in Republican Rome*, Oxford 2007; C. J. Classen, *Aretai und Virtutes*. Untersuchungen zu den Wertvorstellungen der Griechen und Römer, Berlin 2010.

⁷ Vgl. etwa J. R. Fears, The Cult of Virtues and Roman Imperial Ideology, in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Reihe 2, 17, Heft 2, 1981, S. 827–948; A. Haltenhoff (Hrsg.), *Römische Werte und römische Literatur im frühen Prinzipat*, Berlin 2011.

⁸ I. S. Ryberg, The Panel Reliefs of Marcus Aurelius, New York 1967; E. Angelicoussis, The Panel Reliefs of Marcus Aurelius, in: *Römische Mitteilungen* 91, 1984, S. 141–205;



Abb. 3a
Triumph (*virtus* und *honor*)



Abb. 3b
Opfer vor dem Tempel des Iuppiter Capitolinus (*pietas* und *constantia*)

Reliefs von einem Staatsmonument des Marc Aurel, welches nach seinem Triumph über die Germanen und Sarmaten 176 n. Chr. errichtet wurde, Rom, Musei Capitolini

schen Übereinstimmungen sowie angesichts ihrer nahezu identischen Maße und gleichen Rahmenprofile meines Erachtens nach ursprünglich wohl zu einem einzigen anspruchsvollen, heute jedoch leider verlorenen Staatsmonument gehörten, welches Kaiser Marc Aurel als Sieger eines 169 n. Chr. ausgebrochenen und im Jahr 176 n. Chr. beendeten Krieges gegen die Germanen und Sarmaten feierte. Tatsächlich lassen sich die heute noch erhaltenen Szenen der einstmals zweifellos umfangreicheren Serie denn auch insofern durchaus sinnvoll in eine Art Handlungsfolge ordnen, als man an ihren Beginn den Aufbruch des Kaisers zu diesem Krieg (*profectio*), daran anschließend eine seiner Ansprachen an seine Soldaten (*adlocutio*), eine Gefangenenvorführung, die Unterwerfung eines Anführers der Barbaren, eine

G. M. Koeppel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit, 6. Reliefs von bekannten Bauten der augusteischen bis antoninischen Zeit, in: Bonner Jahrbücher 189, 1989, S. 47–75 Abb. 27–39; E. La Rocca (Hrsg.), Rilievi storici capitolini. Il restauro dei pannelli di Adriano e di Marco Aurelio nel Palazzo dei Conservatori (Ausstellungskatalog Rom), Rom 1986, S. 38–51; K. Töpfer, *Signa Militaria*. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat, Mainz 2011, S. 226–228. 338–340 Kat. Nr. SR 18 Taf. 64–66; D. Boschung, The Reliefs: Representation of Marcus Aurelius' Deeds, in: M. van Ackeren (Hrsg.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Chichester 2012, S. 305–314.

Szene, in welcher sich Angehörige der besiegten Feinde vor dem berittenen Kaiser um Milde flehend zu Boden werfen, Marc Aurels Einsetzung eines Vasallenkönigs, die glorreiche Rückkehr des Herrschers nach Rom (*adventus*), die durch die vorgeschriebenen Opfer erfolgende Reinigung des Heeres, den darauf folgenden Triumphzug des Siegers, das an diesen an- und die strahlende Zeremonie abschließende finale Staatsopfer vor dem Tempel des mächtigen Iuppiter Capitolinus sowie eine darauf folgende Szene stellen kann, in welcher der Kaiser durch Spenden aus der Kriegsbeute an bedürftige Bürger dann auch noch seine Großzügigkeit (*liberalitas*) bewies. Stellt man sich bei der Betrachtung der Reliefserie allerdings die Frage, was und wieviel sie ihren antiken Betrachtern nun eigentlich von den konkreten Vorgängen gerade dieses einen Krieges gegen die Germanen und Sarmaten berichtete, so wird man bald zu der Einsicht kommen, dass keine einzige dieser Szenen in erster Linie darauf abzielte, die real zweifellos einmaligen Begebenheiten dieses speziellen Konfliktes hervorzuheben, sondern dass hier vielmehr weitgehend typisierte Vorgänge geschildert wurden, welche ungeachtet ihrer durchaus lebendig wirkenden Darstellung und ihres komplexen Figurenreichtums vorrangig dazu dienten, in prägnanten szenischen Topoi auf eine ganz grundsätzliche Weise einer beträchtlichen Anzahl eben derjenigen Tugenden Marc Aurels ein Denkmal zu setzen, von denen gerade die Rede war. Dass hier folglich in erster Linie ein ebenso gedanklich-ideologisch ausgerichtetes wie für die Gesellschaft der römischen Kultur universell gültiges Wertekonzept die Erzählung der faktischen historischen Ereignisse überlagerte, geht zudem daraus hervor, dass wir sowohl kompositorisch als auch inhaltlich identischen Szenen ebenso auf nahezu allen anderen Staatsdenkmälern der römischen Kaiserzeit, ganz unabhängig von ihrer Entstehungszeit, begegnen. Und schließlich kann eine Betrachtung der einzelnen Reliefplatten auf exemplarische Weise veranschaulichen, dass im Medium der Bilder solche Tugenden und Wertvorstellungen sowohl explizit – das heißt durch eine tatsächliche figurliche Anwesenheit der Personifikationen in den Darstellungen – als auch implizit – allein in den geschilderten Handlungen ihrer Protagonisten – vermittelt werden konnten.

Kommen wir nun wieder auf die Sarkophage zurück, so geben uns diese selbst gelegentlich deutliche Hinweise dafür, dass auch ihre Mythenübertragungen – und mithin ihre Heldenvorbilder – ebendiesen gleichen Wertekonzepten folgten. Denn nur unter einer solchen Voraussetzung ergibt beispielsweise der thematisch auf den ersten Blick inkongruent wirkende Reliefdekor eines severischen Exemplars in Berlin überhaupt einen Sinn, welcher ganz links außen den Verstorbenen als Togatus bei der feierlichen Hochzeit mit seiner Frau zur Versinnbildlichung der im Bild explizit als Personifikation anwesenden *concordia* sowie im Anschluss daran als opfernden Feldherrn und Verkörperung der *virtus* mit der gleichfalls explizit der Handlung im Hintergrund beiwohnenden *Pietas* präsentiert – und diese drei prominenten Tugenden dann mit dem geläufigen, natürlich prominent auch mit Assoziationen an *virtus* befrachteten Bild der Jagd des Adonis kombiniert



Abb. 4

Sarkophag mit Szenen einer Hochzeit, des Opfers eines Feldherrn und des Adonis-Mythos, 200–210 n. Chr., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv. Nr. 1987,2

(Abb. 4).⁹ Und dies umso mehr, als die sogenannten Vita Romana-Sarkophage, welche – wie etwa deren sehr schöner früher Vertreter aus antoninischer Zeit in Mantua¹⁰ – die Grabherren vorzüglich als ideale Bürger und Militärs ihrer Zeit feierten, die beiden zuerst genannten Szenen längst ihrerseits zu entsprechenden bildlichen Topoi festgeschrieben hatten, welche parallel dazu überdies bis in das frühe 4. Jh. n. Chr. in den kaiserlichen Münzprägungen kursierten.

⁹ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Inv. Nr. 1987,2, 101 × 215 × 99 cm: Grassinger, Die antiken Sarkophagreliefs (Anm. 1), S. 216–217 Kat. Nr. 59 Taf. 46 Abb. 4; H. Wrede, Senatorische Sarkophage Roms, Mainz 2001, S. 21–23. 103 Taf. 4 Abb. 1; Zanker / Ewald, Mit Mythen leben (Anm. 1), S. 50–52 Abb. 35. S. 292–293 Dok. 6 mit Abb.; C. Reinsberg, Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 1, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, Teil 3, Vita Romana, Berlin 2006, S. 192–193 Kat. Nr. 6 Taf. 19 Abb. 4–5. Taf. 21 Abb. 1–4. Taf. 22 Abb. 1–2. Taf. 23 Abb. 1–3; Russenberger, Pathos und Repräsentation (Anm. 1), S. 154–156 Abb. 7. Der von Russenberger entwickelte Gedanke, die Adonisszene sei in diesem ungewöhnlichen Verbund ausschließlich als ein affektiv-emotionaler Topos für das grausame Schicksal des Todes und in keiner Weise als positive Bildformel zu verstehen, kann allein schon angesichts des Umstandes nicht zutreffen, dass – wie die Neurowissenschaften gerade in den letzten Jahrzehnten eindrücklich herausgearbeitet haben – anhaltend mit einem spezifischen Sinn belegte Bilder in unserer verstehenden Wahrnehmung dieses Sinns nie völlig beraubt, sondern allenfalls durch andere Assoziationen bereichert werden können. Vgl. in anderem Zusammenhang ganz in diesem Tenor denn auch sicher zu Recht Grassinger, Durch *virtus* und *labor* zu *gloria* (Anm. 1), S. 112. Zudem muss eine potenzielle Vorherbestimmung der Sarkophagbilder noch zu Lebzeiten der Verstorbenen in Betracht gezogen werden!

¹⁰ Mantua, Palazzo Ducale, Inv. Nr. 186, 77 × 251 × 86 cm, um 170 n. Chr.: Wrede, Senatorische Sarkophage Roms (Anm. 9), S. 34–36 Taf. 2 Abb. 1–3; Zanker / Ewald, Mit Mythen leben (Anm. 1), S. 227–228 Abb. 205–206; S. Muth, Drei statt vier, in: Archäologischer Anzeiger 2004, S. 263–274 Abb. 2; Reinsberg, Die antiken Sarkophagreliefs (Anm. 9), S. 202 Kat. Nr. 33 Taf. 1 Abb. 2. Taf. 4 Abb. 1–9. Taf. 5 Abb. 1–2. Taf. 14 Abb. 4. Taf. 51 Abb. 1.

Blickt man auf das Phänomen als solches, so bedürfen einige seiner Aspekte wohl auch zukünftig noch tiefer gehender Betrachtungen. So scheint mir etwa der von P. Zanker gleichsam als *Passepartout* für sämtliche derartige Sarkophagbilder postulierte Sinn einer Verherrlichung lediglich zweier Geschlechterrollen – nämlich der männlichen *virtus* auf der einen und der venusgleichen weiblichen *pulchritudo* auf der anderen Seite – im Hinblick auf die tatsächliche Vielfalt der hier gefeierten römischen Tugenden und Leitwerte durchaus noch stärker differenziert werden zu können. Ein Unterfangen, welches allerdings Analysen zur Voraussetzung hätte, die den vorgegebenen Rahmen dieses Textes sprengen würden. So eignete sich, um also nur ein Beispiel herauszugreifen, etwa die Figur des Herkules in diesem Kontext ja auch vorzüglich dazu, an den unverbrüchlichen Einsatz männlicher Verstorbener für das Wohl der Gemeinschaft (*fides*) sowie an deren nie ermüdende Energie und ausdauernde Disziplin (*constantia*) zu erinnern. Ursprünglich vorzüglich in politischen Umfeldern vermarktete Tugenden wurden im Spiegel der Sarkophagmythen nun jedoch auf das Alltagsleben der Bürger aller Schichten übertragen. Auf einem um 240 n. Chr. in Auftrag gegebenen Sarkophag im Museo Nazionale Romano in Rom wurden sie nicht nur dadurch versinnbildlicht, dass man der Gestalt des gegen die stymphalischen Vögel kämpfenden und bereits sichtlich erwachsenen Helden im prominenten Bildzentrum die Porträtzüge des Verstorbenen gab, sondern darüber hinaus auch noch den Faktor ‚Zeit‘ eines gesamten *curriculum vitae* in Szene setzte, indem man den Heros im Bild dabei von links außen nach rechts außen zunehmend altern ließ (Abb. 5).¹¹ Vermochte man gerade mittels derartiger Sequenzen in einem durchaus konkreteren Sinn auf das faktische Alter der Sarkophaginhaber anzuspitzen, zumal es bezeichnenderweise in einem vergleichbaren Bildzyklus eines im ersten Viertel des 3. Jhs. n. Chr. gefertigten Exemplars in Florenz im Gegensatz dazu der noch jugendliche Bezwinger der Hirschkuh ist, welcher mit Porträtzügen ausgestattet wurde,¹² so konnte das Thema den Bürgern darüber hinaus dann auch noch ein nie endendes herkulisch-dionysisches Fest der *felicitas* unter den unsterblichen Göttern versprechen.¹³

¹¹ Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. Nr. 8642, 73,7 × 208,5 × 14,9 cm, um 240 n. Chr.: Jongste, *The Twelve Labours of Hercules* (Anm. 1), S. 84–86 Nr. F 6 Abb. 47. 49; Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 233 Abb. 209; Grassinger, *Durch virtus und labor zu gloria* (Anm. 1), S. 115–116 Taf. 41 Abb. 3. In diesem Sinn auch Russenberger, *Pathos und Repräsentation* (Anm. 1), S. 156. Eine Übersicht über die bisher fassbaren Herkules-Sarkophage mit Porträts gibt Newby, *In the Guise of Gods and Heroes* (Anm. 1), S. 192.

¹² Florenz, Giardini Boboli, ohne Inv. Nr., 82,8 × 224,7 × 101,5 cm: Jongste, *The Twelve Labours of Hercules* (Anm. 1), S. 81–83 Nr. F 5 Abb. 42. 46; Grassinger, *Durch virtus und labor zu gloria* (Anm. 1), S. 115.

¹³ So auf einem um 240 n. Chr. gefertigten Sarkophag in Woburn Abbey, in dessen dionysisch-triumphalem Fest der porträtierte Verstorbene in der Gestalt des Herkules, mit Keule und einem großen Kantharos gerüstet in einem von einem musizierenden Kentauren gezogenen Wagen fährt: Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 161–162 Abb. 146.

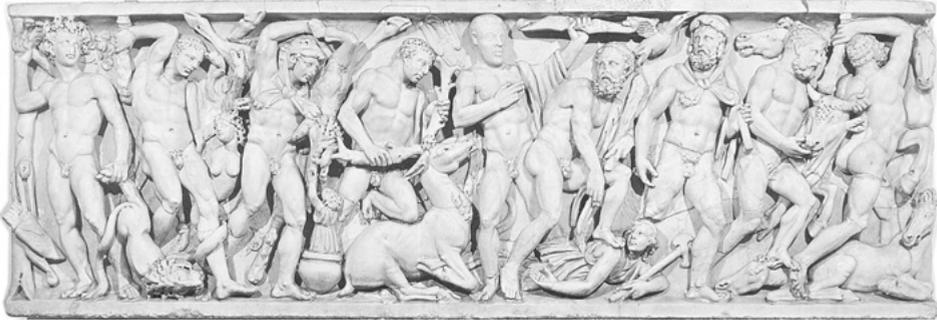


Abb. 5a und 5b
Frontrelief eines Herkules-Sarkophages, um
240 n. Chr., Detail des Verstorbenen als Her-
kules im Zyklus der Taten des Helden, Rom,
Palazzo Altemps

Für den hier angesprochenen Kontext scheint es mir allerdings ohnehin relevanter, vor der Folie dieser Skizze noch einmal auf die bereits eingangs gestellten Fragen zurückzukommen, inwieweit und ob überhaupt die in den originären Legenden vorgestellten Heldenkonzepte in solchen imitationshaft erscheinenden Adaptationen eine Rolle spielten. Widmet man zunächst der Auswahl der auf den Sarkophagen wiedergegebenen Mythen Aufmerksamkeit, so wird nämlich rasch offensichtlich, dass diesen in erster Linie lediglich die Aufgabe zukam, auf eine eher diffuse, wenn auch durchaus pragmatische Weise der unmittelbaren Funktion der Bildträger Rechnung zu tragen, indem sämtliche der dort zitierten Legenden – mit von Fall zu Fall variierenden Schwerpunkten – von Tod, Schmerz, Verzweiflung, ewiger Liebe und Trost handelten und/oder Visionen eines glücklichen Zustands eines ‚Danach‘ im Kreis der Götter heraufbeschworen.¹⁴ Was die handeln

¹⁴ Vgl. die Tabelle zur zeitlichen Auswertung und zum Gleichnischarakter der Sarkophagmythen bei P. Zanker, *Ikongraphie und Mentalität. Zur Veränderung mythologischer Bildthemen auf den kaiserzeitlichen Sarkophagen aus der Stadt Rom*, in: P. Zanker / R. Neudecker (Hrsg.), *Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit. Symposium am 24. und 25. Januar 2002 in Rom (Palilia; 16)*, Wiesbaden 2005, S. 243–251, hier S. 245 Abb. 1 sowie die Auflistung der mythologischen Szenen mit Porträts bei Newby, *In the Guise of Gods and Heroes (Ann.1)*, S. 192.



Abb. 6

Detail eines Hippolytos-Sarkophages, letztes Viertel des 3. Jhs. n. Chr., Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. Nr. 112444, bossierte Porträts eines Paares als ‚Phaedra‘ und ‚Hippolytos‘

den Protagonisten der entsprechenden Mythen betrifft, so fühlte man sich hingegen offenbar weder dazu verpflichtet, deren Charaktere tatsächlich authentisch widerzuspiegeln, noch dem mit ihnen verknüpften narrativen Plot wirklich getreu Rechnung zu tragen. In diesem Sinn konnte sich beispielsweise auf einem im letzten Viertel des 3. Jhs. n. Chr. entstandenen Sarkophag im Museo Nazionale Romano ein Paar augenscheinlich problemlos im verzweifelten Liebes- und Todeschmerz von Phaedra und Hippolytos verewigen, dabei das ja von verfehlter Anziehung, zutiefst beleidigenden Dissensen und tödlichen Missverständnissen handelnde Drama, von denen deren Mythos eigentlich erzählte, völlig in den Hintergrund drängen und den ursprünglich todbringenden Schmerz einer verweigerten Liebe zum Abschiedsschmerz von Liebenden mutieren lassen (Abb. 6).¹⁵ Bemerkenswert scheint ferner, dass gerade diese sogenannten Hippolytos-Sarkophage in ihren Bildern nicht den eigentlichen Tod des jungen Mannes durch ein von Poseidon gesandtes Meeresungeheuer schilderten, sondern an den Abschied von Phaedra stattdessen stets eine Szene anschlossen, in der er, meist explizit von der Personifikation der römischen *virtus* begleitet, ebendiese umfassende Tugend bei seiner Jagd auf einen mächtigen Eber unter Beweis stellte.¹⁶ Einen noch freieren

¹⁵ Rom, Museo Nazionale Romano, Museo delle Terme, Inv. Nr. 112444, 77 × 209,5 × 71,5 cm: Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 48 Abb. 33. S. 328–329 Dok. 17 mit Abb. (und weiterer Literatur).

¹⁶ Zu den Hippolytos-Sarkophagen vgl. Lewerentz, *Die Sepulkralsymbolik des Hippolytosmythos* (Anm. 1); Zanker, *Phädras Trauer und Hippolytos' Bildung* (Anm. 1); Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 224–226. 325–327; Ewald, *Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic* (Anm. 1).



Abb. 7a, 7b und 7c

Frontrelief eines Theseus-Sarkophages, um 240/250 n. Chr., wohl aus Rom, Cliveden (Buckinghamshire), Sammlung Astor

Umgang mit der Erzählung des authentischen Mythos dokumentiert schließlich ein etwas früher, kurz vor der Mitte des 3. Jhs. n. Chr., gestalteter sogenannter Theseus-Sarkophag (Abb. 7), dessen heute leider verlorener Deckel in einer Inschrift leider verkündete, dass er von einer Frau namens Valeria für ihren im Alter von nur 17 Jahren verstorbenen Sohn Artemidoros erworben worden war.¹⁷ Während sich in der linken Hälfte der explizit von Virtus begleitete Theseus-Artemidoros vor seiner anschließenden Überfahrt nach Kreta von seinem Vater verabschiedet, als ginge es zu einer Jagd, setzt die Siegerpose, in welcher der junge Verstorbene ganz rechts außen über den überwundenen Minotaurus triumphiert, diese implizit ins Bild. Erheblich prominenter ist in dieser Reliefhälfte allerdings eine Szene hervorgehoben, welche vom Schmerz der von Theseus verlassenen Ariadne erzählt. Gerade ihre Gestaltung ist insofern besonders signifikant, als, wie P. Zanker zu Recht wieder

¹⁷ Cliveden (Buckinghamshire), Sammlung Astor, Inv. Nr. 4816, 208 × 86 cm: Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 45–47 Abb. 31. S. 378–380 Dok. 36 mit Abb.



Abb. 8

Caius Iunius Euhodus und Metilia Acte als Admet und Alkestis im Reliefbild eines Sarkophages aus Ostia, um 160 n. Chr., Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 1195

hervorgehoben hat, die in der mythischen Erzählung geliebte und dann eben zu tiefst unglücklich verlassene Frau des Helden hier nun zur trauernden Mutter des Verstorbenen transformiert wurde, indem sie das sichtlich mit Alterszügen charakterisierte Porträt der Valeria trägt. Und endlich dürfte – um noch ein letztes bekanntes Beispiel herauszugreifen – auch der in der authentischen Legende alles andere als tadellose Charakter des insbesondere von Euripides sogar als außerordentlich kläglich beschriebenen Admetos, welcher vor lauter Angst eher bereit war, seine Ehefrau Alkestis einen liebenden Heldinentod sterben zu lassen, als selbst seinem Ende ins Auge zu blicken, für den Magister Quinquennalis des Kollegiums der Zimmerleute in Ostia, Caius Iunius Euhodus, kaum von ausschlaggebendem Interesse gewesen sein, als er um 160 n. Chr. einen Sarkophag für seine in der begleitenden fehlerhaften Inschrift als „sanctissima coniungc“ bezeichnete Metilia Acte in Auftrag gab (Abb. 8).¹⁸ Konnte er auf diese Weise doch nicht nur die liebende Selbstaufgabe seiner verstorbenen Ehefrau, sondern eben auch seine eigene Person gleich mehrfach in Szene setzen, wobei die *dextrarum iunctio* des an die Kline der venushaft gelagerten Sterbenden heraneilenden Euhodus-Admet mit Metilia-Alkestis ebenso von der unverbrüchlichen *concordia* der Eheleute, wie sein anschließender Handschlag mit Alkestis' schlussentlichem Retter Herkules von seiner Eintracht mit diesem mächtigen Heros Zeugnis ablegte. Kaum weniger deutlich weisen endlich die beiden großen Victorien, welche die Widmungsinschrift wie eine veritable Triumphtafel über die mittige Sterbeszene halten, auf die recht anspruchliche eigentliche und kaum in dem Mythos selbst gründende Botschaft des Reliefbildes hin.

Stellt man nach allem in Rechnung, dass sich die Mythenbilder derartiger Sarkophage mithin annähernd getreu nur auf diejenigen erzählerischen Episoden der

¹⁸ Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 1195, 79,5 × 210 × 92 cm: Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 202–204 Abb. 182–183. S. 298–300 Dok. 8 mit Abb.

Legenden beriefen, derer man für die spezifisch sepulkralen inhaltlichen Botschaften dieser Denkmälergattung bedurfte, während die Rollen, in welchen die mit den Gesichtszügen der Verstorbenen oder ihrer Angehörigen ausgestatteten Protagonisten der Szenen visualisiert wurden, den narrativen Plot der Legenden bei Bedarf sogar gänzlich konterkarieren konnten, so wird evident, dass eben nicht die authentischen Heldencharaktere der Mythen, sondern vor allem diejenigen Ideale für die hier betrachteten Adaptationen impulsgebend waren, welche man auch im realen Leben als stets verbindliche und verpflichtende Tugenden und Leitwerte in vielfach vergöttlichten Personifikationen verehrte und deren Normen vorbildlich zu erfüllen, Herrschern wie Bürgern gleichermaßen zur Ehre gereichte. In bewusster Überspitzung formuliert treffen wir demnach nicht auf ein Konzept, das darauf zielte, Bürger zu mythischen Helden zu erhöhen, sondern welches umgekehrt die Helden der Mythen in ideale Vertreter der römischen Bürgertugenden transformierte, um auf diese Weise die Verdienste der Verstorbenen in ihrem Leben in metaphorischen Bildern feiern zu können.

Mit diesem Phänomen stehen die Sarkophage freilich nicht allein, sondern sind nur besonders eindruckliche Beispiele für bemerkenswerte Abstraktionsprozesse, welche die römischen Bildmedien bereits spätestens seit dem 2. Jh. v. Chr. zunehmend zu prägen begannen. Neben den schon erwähnten Staatsreliefs und zahlreichen rundplastischen Porträtstatuen, deren Körperschemata Götter- oder Heroenfiguren zitieren, manifestieren sie sich womöglich am eindrucklichsten im Kontext der Münzbilder, wo man gleichsam zu Bildzeichen geronnene Motive einander immer wieder aufs Neue überlagern lassen konnte, um auf diese Weise die ursprünglich mit ihnen verknüpften Sinnschichten zu bereichern, zu überlagern, oder die Assoziationen ihrer Betrachter gezielt in eine spezifische Richtung zu lenken (Abb. 9 a-d).¹⁹ Dass gerade hier zudem auch ein spannungsvolles Wechselspiel von Bild und Text zum Einsatz kam – indem etwa auf dem Rückseitenbild eines Sesterzes für Iulia Mamaea die charakteristische Gestalt der personifizierten *securitas* von der Legende „FELICITAS PVBLICA“ begleitet wurde (Abb. 10a) oder der Revers eines Aureus des Severus Alexander die zu dieser Zeit längst schon zum Topos gewordene Gestalt des siegreichen mythischen Romulus mit „VIRTUS AVG“ umschrieb (Abb. 10b) –, macht die jenseits aller tatsächlich narrativen Stoffe ange-

¹⁹ Zum Beginn dieses Prozesses auf den Münzen der republikanischen Zeit vgl. exemplarisch T. Hölscher, Die Anfänge römischer Repräsentationskunst, in: Römische Mitteilungen 85, 1978, S. 315–357; Ders., Die Bedeutung der Münzen für das Verständnis der politischen Repräsentationskunst der späten römischen Republik, in: T. Hackens (Hrsg.), Proceedings of the 9th International Congress of Numismatics, Bern 1979, Louvain 1982, S. 269–282; C. J. Clasen, *Virtutes Romanorum* nach dem Zeugnis der Münzen republikanischer Zeit, in: Römische Mitteilungen 93, 1986, S. 257–279; C. Pérez, La monnaie de Rome à la fin de la République. Un discours politique en images, Paris 1989; H. Zehnacker, Religion et politique dans le monnayage des guerres civiles, de Sylla à César, in: A. Vigourt (Hrsg.), Pouvoir et religion dans le monde romain, Paris 2006, S. 51–62; T. Hölscher, Denkmäler und Konsens. Die sensible Balance von Verdienst und Macht, in: K.-J. Hölkeskamp (Hrsg.), Eine politische Kultur (in) der Krise? Die „letzte Generation“ der römischen Republik, München 2009, S. 161–181.



Abb. 9b
Aureus für Marc Aurel als Caesar, Rom, 152/153 n. Chr., Rückseite:
Virtus setzt ihren Fuß auf einen Helm, Privatsammlung



Abb. 9d
Aureus des Caracalla, Rom, 205 n. Chr., Rückseite: Mars setzt sei-
nen Fuß auf einen Helm, Privatsammlung



Abb. 9a
Sesterz des Traian, Rom, 103–111 n. Chr., Rückseite: Pax setzt ihren
Fuß auf einen Barbaren, Privatsammlung



Abb. 9c
Aureus des Caracalla, Rom, 211 n. Chr., Rückseite: Der Kaiser setzt
seinen Fuß auf einen unterworfenen Barbaren, Privatsammlung



Abb. 10a
Sesterz für Julia Mamaea, Rom, 228 n. Chr., Rückseite: Personifikation im ikonographischen Schema der Securitas, Legende: FELICITAS PVBLICA, Privatsammlung



Abb. 10b
Aureus des Severus Alexander, Rom, 228 n. Chr., Rückseite: Romulus mit Tropeum, Legende: VIRTVS AVGVSTI, Privatsammlung

siedelte distanziert-gedankliche Ebene, auf der sich solche Bilder bewegen konnten, noch zusätzlich deutlich.

Mag man sich vor dieser Folie nun schließlich noch die Frage stellen, warum in den Sarkophagreliefs dann überhaupt so viele Mythenzitate und nicht stattdessen gleich die doch viel eindeutigeren veritablen Tugendpersonifikationen Roms wiedergegeben wurden, so mögen diese für die spezifischen Bedürfnisse, welche Tod und Trauer auslösten, allerdings denn doch allzu abstrakt gewesen sein. Da sich um die vergöttlichten Leitwerte keinerlei narrative Stoffe rankten, waren es womöglich vor allem die erzählerischen Strukturen als solche, über welche die Mythen verfügten, die sich hier, gleichsam zur Kompensation, als bestmögliche Projektionsflächen anboten. Und dies umso mehr, weil den über Jahrhunderte tradierten Legenden ja eine ähnliche überzeitlich gültige Kraft eignete, wie dem gesellschaftlichen

Wertekanon – letztlich aber auch, weil tatsächlich jedes Erleben nur dann an tieferer Bedeutsamkeit gewinnt, wenn es in Geschichten aufgehoben, das heißt, in narrativer Form in einen übergeordneten Sinnzusammenhang eingebunden werden kann.²⁰ Gerade wenn man die Verstorbenen primär als Repräsentanten übergeordneter Werte erscheinen lassen wollte, benötigen sie also die Geschichten der Mythen, in welchen sie nur in einem ganz abstrakten Sinn als ‚Akteure der Gegenwart‘ auftraten.

Repräsentieren die Sarkophagreliefs mithin nur *eine* von vielen Stimmen eines für die römische Kultur allgemein charakteristischen ‚Gesamtkonzertes‘, so haben gerade ihre bereits seit dem Mittelalter stets in besonderer Weise rezipierten Bilder jedoch einen sehr entscheidenden Beitrag für das Weiterleben nicht weniger Tugendhelden in der Nachantike geleistet – und dort bezeichnenderweise vor allem im Bereich der politischen Mythenadaptationen.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Nach D. Grassinger, Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 12, 1, Die mythologischen Sarkophage. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen, Berlin 1999, Taf. 119 Abb. 1.
- Abb. 2 Nach ebd., Taf. 47 Abb. 2; Details: Fotoarchiv Archäologisches Institut Heidelberg.
- Abb. 3 Nach B. Andreae, Römische Kunst, Freiburg 1973, Abb. 532. 533.
- Abb. 4 Nach P. Zanker / B. C. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004, S. 51 Abb. 35.
- Abb. 5 Nach ebd., S. 233 Abb. 209.
- Abb. 6 Nach ebd., S. 48 Abb. 33.
- Abb. 7 Nach ebd., S. 37 Abb. 31. S. 46 Abb. 36.
- Abb. 8 Nach ebd., S. 202 Abb. 182.
- Abb. 9. 10 Fotos L. Gregori.

²⁰ In diesem Sinn zeigt etwa auch P. Ricoeur in „Temps et récit“ (1982–85) die unabdingbare Notwendigkeit der Erzählung für die Konstitution unseres Zeit- und Geschichtsbewusstseins auf. Ebenso C. Taylor, Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität, Frankfurt am Main ²1996, S. 95–97.