

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 2000, HEFT 2

PAUL ZANKER

Die mythologischen Sarkophagreliefs
und ihre Betrachter

Vorgetragen in der Sitzung
vom 4. Juli 1997

MÜNCHEN 2000
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1608 1

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 2000
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Einleitung

Die kostbaren Marmorsarkophage mit Reliefbildern kommen zur Zeit des Kaisers Hadrian in Mode. Aus Rom allein sind ca. 6000 solcher Sarkophage, viele davon mit mythologischen Themen, erhalten geblieben, die meisten stammen aus dem 2. und 3. Jh. n. Chr. Das ist der bedeutendste Bilderkomplex überhaupt, der uns aus der Kaiserzeit erhalten geblieben ist¹. Es war eine aufwendige Form der Bestattung, die sich nicht nur in der Führungsschicht, sondern auch im wohlhabenden Bürgertum einschließlich etwa der Handwerker großer Beliebtheit erfreute. Etwa gleichzeitig setzte sich die Körperbestattung, die es vor allem in der römischen Aristokratie immer gegeben hatte, gegenüber der Brandbestattung auf breiter Front durch. Diesen elementaren Veränderungen in der Bestattungspraxis liegen indes allem Anschein nach keine neuen religiösen Vorstellungen von Tod und Jenseits zugrunde. Es handelt sich vielmehr um eine Art von Luxus-Phänomen und bei den mythologischen Bildern, wie wir sehen werden, zusätzlich um eine besonders gebildete und kultivierte Art über Tod und Leben zu „sprechen“, ein „Reden“ in Form mythologischer Allegorien und Anspielungen².

Ein Großteil der Reliefs ist in dem von Carl Robert geprägten „Corpus der Antiken Sarkophagreliefs“ mit bewundernswerter Gelehrsamkeit und Hingabe ans Detail publiziert. Für das Verständnis vor allem der mythologischen Bilder bleibt trotz dieses einzigartigen Arbeitsinstrumentes noch viel zu tun, denn die deutschsprachigen Sarkophag-Spezialisten haben sich seit Jahrzehnten vor allem auf die Klärung der Chronologie und Typologie konzentriert. Mit gewissem Recht wird in letzter Zeit an dieser traditionellen, hochgradig formalisierten Art der Forschung kritisiert, dass sie sich zu abstrakt auf die ikonographische Ableitung und Geschichte der Bildtypen beschränkt und den Kontext, in dem die Bilder einst rezipiert wurden, kaum berücksichtigt³. Nicht, dass man sich bisher keine Gedanken über den Sinngehalt der Bilder

gemacht hätte, im Gegenteil. Aber viele der Deutungen rechnen mit Betrachtern, die es nie gegeben hat. Sie setzen spezielle religiöse und mystische Kontexte oder literarische und ikonographische Spezialkenntnisse voraus, die man für den durchschnittlichen Besteller solcher Sarkophage schwerlich annehmen kann⁴.

Demgegenüber soll hier nach der Funktion der Bilder in der einstigen Lebenswelt gefragt werden. Zu diesem Zweck müssen wir einerseits die Situation am Grab, dem Ort, an dem die Bilder rezipiert wurden, zu rekonstruieren versuchen, andererseits aber auch den zeitgenössischen Betrachter, seine Praxis im Lesen mythologischer Bilder und seine mutmaßlichen Erwartungen von Bildern angesichts des Grabes. Für ein solches Unternehmen stehen vor allem zwei Orientierungshilfen zur Verfügung: zum einen Grabinschriften, Grabgedichte sowie Trost- und Lobreden auf die Toten; zum anderen die von den Bildhauern in die Bilder selbst integrierten visuellen Hinweise für den einstigen Betrachter. Hier soll es vor allem um diese „Lesehilfen“ gehen. Zu ihrem Verständnis haben in den letzten Jahren Aufsätze wie die von Blome, Giuliani, Fittschen und zuletzt auch Koortbojians Buch Wichtiges beigetragen⁵. Zunächst wollen wir uns mit der Situation am Grab beschäftigen.

Grabbesuch und Totengedenken

Viele der bisherigen Interpretationen gehen, wie nicht anders zu erwarten, von unseren eigenen Todes- und Jenseitsvorstellungen aus, die trotz aller kulturellen Veränderungen seit der Aufklärung immer noch wesentlich vom christlichen Weltbild bestimmt sind. Danach ist der Tod nur der Übergang in das eigentliche Leben, das in der ewigen Anschauung Gottes besteht. Das Grab enthält nur die Überreste, die wieder zu Erde werden oder der Auferstehung des Fleisches harren. Das christliche Grab ist mit Ausnahme der Heiligengräber kein Ort des Kultes, der besonderer Pflege bedürfte. Das zeigt sich besonders an den protestantischen Friedhöfen der angelsächsischen Länder. In der römischen Kaiserzeit dagegen war

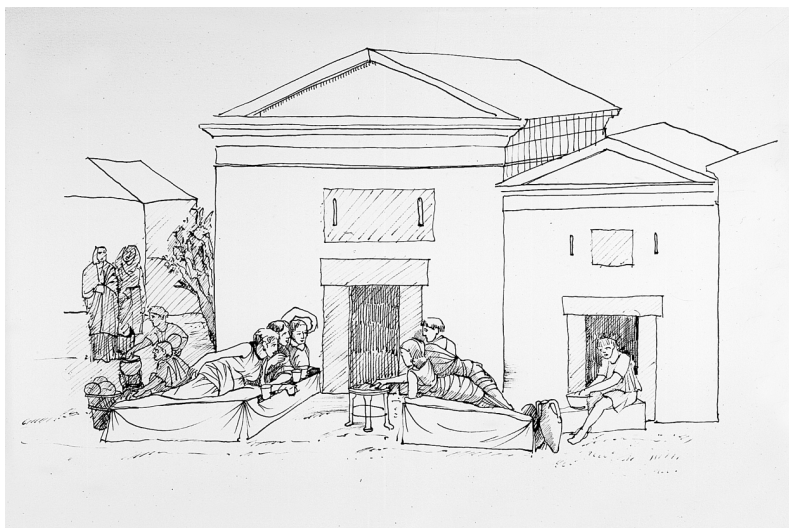
das Grab, wie viele Inschriften und Epigramme bezeugen, das Haus der Toten, in dem man sich die Verstorbenen in irgendeiner Form anwesend dachte. Gräber waren religiöse Orte, an denen die Manen der Toten verehrt wurden. In der Kaiserzeit hat man Altäre zu ihren Ehren aufgestellt und die aufwendigen Grabbauten sogar in Gestalt regelrechter Tempel errichtet⁶. Die religiöse Aura des Grabes war ein idealer Hintergrund für die mythologischen Identifikationen und Allegorien, von denen in der Folge die Rede sein wird.

Im Gegensatz zu den Gräbern der späten Republik wandten sich die Grabmonumente und ihre Bilder im 2. Jh. n. Chr. nicht mehr nach außen zu den auf der Straße Vorbeiziehenden, sondern nach innen zu den am beziehungsweise im Grab versammelten Angehörigen⁷. Gräber mit Sarkophagen setzen einen gewissen Wohlstand der Grabherren voraus. Solche Gräber lagen in größeren oder kleineren Grabbezirken (besonders aufwendige sogar in Gärten mit eigenem Wächter), in denen sich die Angehörigen zu den Gedächtnisfeiern zusammenfinden konnten. Gedenkfeste für die Toten fanden mehrmals im Jahr statt. Außer dem *silicernium* am Tage der Bestattung, der *cena novemdialis* und den Jahrestagen feierte man vor allem zwei Totenfeste für alle Toten, die *parentalia* und die *rosalia*. An diesen Tagen zogen die Angehörigen zum Grab hinaus, um die Toten zu besuchen und mit ihnen zusammen zu feiern. Man veranstaltete dabei Picknicks im Freien, aß und trank und ließ es sich gut gehen inmitten der Gräber⁸. Es gab Gräber mit aufgemauerten Liegen wie in Pompeji und Ostia (Abb. 1.2)⁹, ja sogar mit kleinen Öfen und Kücheneinrichtungen. Wo der Platz vor dem Grab nicht ausreichte, wie in der Nekropole unter St. Peter, setzte man sich vielleicht auf die flachen Dächer¹⁰. In geräumigen Gräbern könnten die Gedächtnisfeiern auch in der Grabkammer stattgefunden haben.

Man fühlte sich dabei den Toten nahe und ließ sie durch Trankspenden, die mittels Röhrchen oft auch direkt ins Grab geleitet wurden, an dem Fest teilhaben. Um die Vorstellung ihrer Anwesenheit zu evozieren, stellte man sie in manchen Gräbern auch selbst dar, entweder in Form repräsentativer Bildnisse z. B. in Büstenform mit der Toga oder Toga contabulata bekleidet oder aber in der „privaten“ Form beim Mahl oder Gelage auf einer



1. Ostia, Isola Sacra. Grab 80–77



2. Ostia, Isola Sacra. Rekonstruktionszeichnung M. Schützenberger



3. Klinenmonument, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

Kline liegend. In Gestalt der sog. Klinenmonumente¹¹ und als Deckelfiguren großer Sarkophage wurden sie sogar als lebensgroße Gestalten memoriert. Im letzteren Falle hatten die Angehörigen ihre Toten bei jedem Grabbesuch vor Augen, und zwar als Teilnehmer eines Gelages mit Trinkgefäß und Handgirlanden, später auch als Leser mit dem *rotulus*, die ein kultiviertes *otium* pflegen. Auf dem Klinenmonument in Kopenhagen (Abb. 3) ist die Trinkschale des Verstorbenen mit einem Loch durchbohrt, sodass die Spende direkt ins Grab geleitet wurde. Trotz der bildlichen Angleichung an die Freunde und Verwandten, die am Grab feierten, sind diese Vergegenwärtigungen der Toten freilich weniger als Abbilder denn vielmehr als Erinnerungsbilder zu verstehen. Anders als die Lebenden ruhen die Toten auf Klinen, sind also im Haus gedacht, während die Lebenden vor dem Grab auf Matratzen auf der Erde liegen (*stibadium*). In den dicht bebauten Nekropolen des zweiten Jahrhunderts, wie sie auf der Isola Sacra bei Ostia oder in der Nekropole unter St. Peter erhalten sind, scheint oft kein Platz für gemauerte Klinen mehr gewesen zu sein. Das braucht indes nicht zu bedeuten, dass die rituellen Gedächtnismähler nicht mehr stattgefunden hätten. Man könnte sich auf den freien Plätzen zwischen den Gräbern oder an eigens ausgesparten Plätzen in der Nähe niedergelassen haben.

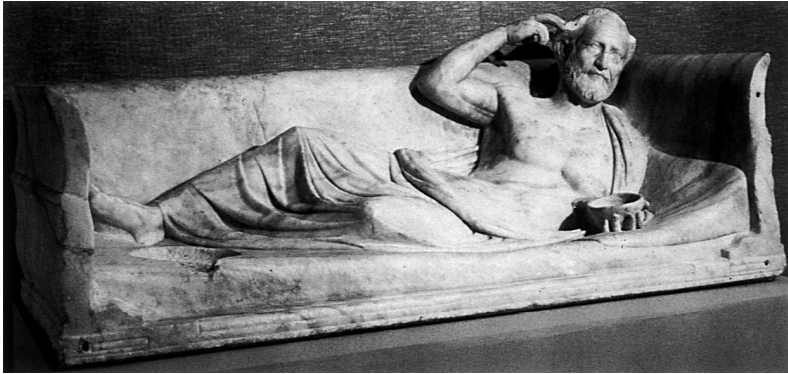
Über den Ablauf dieser Gedächtnisfeiern wissen wir so gut wie nichts, auch nicht, welche Rolle die Grabkammer, wo die Sarkophage in der Regel standen, spielte. Aus den entsprechenden Vorrichtungen lässt sich indes zumindest erschließen, dass man die Spenden in die Grabkammern hineintrug. In den Kammern war es in der Regel eng, vor allem wenn sich die Räume bei längerer Benutzung mit mehreren Sarkophagen füllten (Abb. 4)¹². Da es keine Fenster gab, war man auf Lampen oder Fackeln angewiesen. Das unruhige Licht muss die Gestalten auf den Reliefbildern in Bewegung versetzt haben. Mit der ursprünglichen Bemalung könnten sie wie ein geheimnisvolles Theater gewirkt haben. Jedenfalls konzentrierte das wandernde Licht die Betrachtung auf die wechselnden erleuchteten Teile der figurenreichen Reliefs. Wir wissen nicht, wie oft und wie intensiv die Bilder in den Grabkammern betrachtet werden konnten. Will man aus den Bildern selbst auf die Betrachter schließen, so haben die Bildhauer bzw. ihre Auftraggeber mit intensiven Betrachtern gerechnet; Betrachtern jedenfalls, die, wie wir sehen werden, genügend mythologische Kenntnisse besaßen, um bedeutungsvolle Abweichungen von den üblichen ikonographischen Mustern zu verstehen.

Die wenigen wirklich bekannten Aufstellungsplätze in den Gräbern lassen allerdings, vor allem bei den sich im Laufe der Zeit immer mehr anfüllenden Grabkammern, Zweifel aufkommen, ob vor den einmal aufgestellten Sarkophagen eine intensive Betrachtung überhaupt noch möglich war. Vermutlich konnten viele der kostbaren Sarkophage nur in der Werkstatt und vor der Aufstellung im Detail betrachtet und gewürdigt werden. Dieser Umstand bedeutet jedoch nicht, dass unsere Fragen nach der Bedeutung der Bilder unangemessen wären. Die Tatsache ihrer Verfertigung und Existenz, die mit einem intensiven Betrachter rechnete, bleibt bestehen, auch wenn diese Betrachtung in Wirklichkeit oft erschwert war¹³. Die Gedächtnisfeiern waren z. T. fröhliche Feste, bei denen es ausgelassen zugehen konnte, bei denen man jedenfalls dem Wein tüchtig zusprach. Darauf zielt die erhebliche Polemik der Kirchenväter gegen diese in ihren Augen verwerflichen heidnischen Rituale, die sich im Übrigen trotz dieser Einsprüche als sehr zählebig erwiesen.



4. Inneres der Grabkammer der Pancratii, Rom, Via Latina.
(teilweise unkorrekte) Rekonstruktionszeichnung

Für die hier intendierte Rekonstruktion des Betrachters ergibt sich aus diesen Überlegungen zweierlei: Zum einen wurden die Bilder in einer intimen, familiären Atmosphäre betrachtet, denn vor den Sarkophagen war allenfalls Raum für eine kleine Gruppe und für die Triclinia vor dem Grab dürfte in der Regel dasselbe gelten. Zum anderen wurden die Bilder, von den Tagen der Bestattung und des frischen Schmerzes abgesehen, in einer entspannten, ja festlich – fröhlichen Stimmung rezipiert. Die Toten selbst fordern die Lebenden dabei gelegentlich zum Lebensgenuss auf, so



5. Klinemonument des Flavius Agricola, Indianapolis, Museum of Art

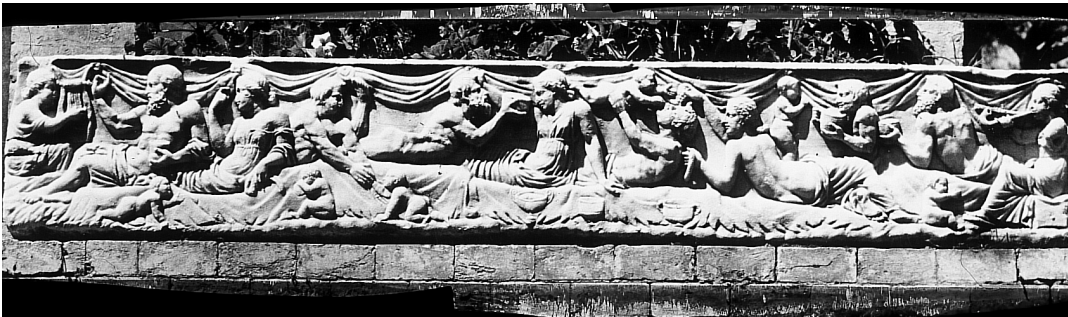
z. B. ein gewisser Flavius Agricola aus Tibur, den seine Angehörigen in Form eines der zuvor erwähnten Klinemonumente am Grab gegenwärtig sehen wollten oder der sich selbst so hatte darstellen lassen (Abb. 5)¹⁴. Er liegt auf einer Kline, hält einen Becher in der einen Hand und setzt sich mit der anderen einen Kranz auf, wie das beim Gelage Brauch war. In der glücklicherweise ebenfalls, wenn auch nur in Abschrift, erhaltenen Inschrift spricht er seine Freunde am Grab direkt an:

„Tibur war meine Heimat. Flavius Agricola mein Name. Ja, ihr seht mich hier ganz so, wie ich mich während meines ganzen Lebens bei Laune gehalten habe. Nie fehlte es mir an der Gabe des sorgenlösenden Bacchus. (. . .) Freunde, die ihr dies lest, hört was ich euch rate: Mischt den Wein, schmückt eure Stirn mit Blumenkränzen, und trinkt mit Hingabe. Und verweigert Euch nicht den Freuden der Liebe mit den schönen Mädchen. Denn, wenn der Tod kommt, verzehren Feuer und Erde alles.“

Auch andere Inschriften fordern die Verwandten und Freunde zum fröhlichen Mahl am Grabe auf. Totengedenken und Totenmahl waren in dieser Sicht eine Bestätigung und Versicherung, dass das Leben trotz seiner zeitlichen Begrenzung durch den Tod schön und lebenswert ist. Bedenkt man dies, wird es verständlich, dass die bei weitem überwiegende Zahl der Sarkophagreliefs eine freudig-festliche Thematik haben. Die vielen Sarkophagreliefs dio-

nysischer Thematik sind Bilder des Festes und der fröhlichen Ausgelassenheit. Dargestellt werden Tanz, Musik sowie die befreiende und begeisternde Wirkung des Weines¹⁵. Mit anderer Akzentuierung gilt dasselbe für die Sarkophag mit den nackten Nereiden und den liebeslüsternen Seekentauren¹⁶. Auch die unzähligen Girlanden-Sarkophag¹⁷ verweisen auf das Fest, kein Götterfest und keine häusliche Feier ohne die Blumengewinde. (Auch gegen diesen unschuldigen Schmuck richtete sich deshalb der Zorn der christlichen Apologeten.) Alle diese Bilder waren den Grabbesuchern aus ihren Wohnhäusern wohl vertraut. Denn auch in den Häusern waren der dionysische Thiasos und die Nereiden mit ihren Meermonstern besonders beliebte Bildthemen.

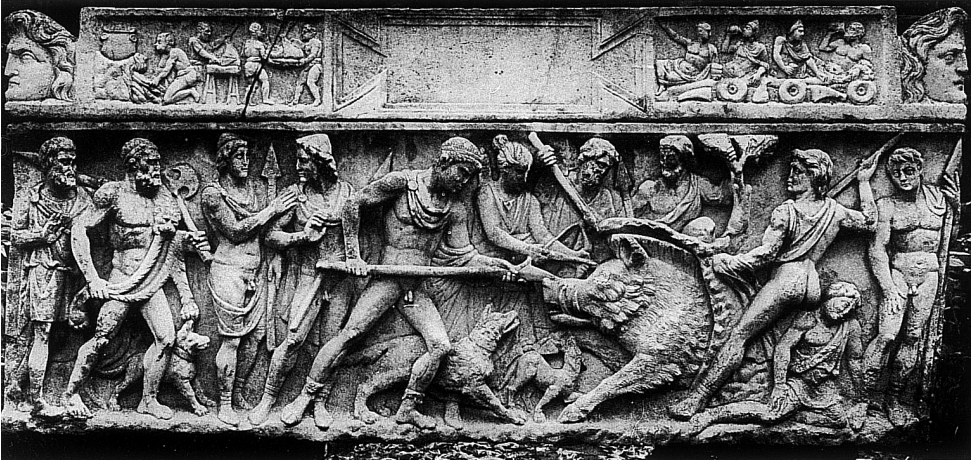
Der festlich-fröhliche Charakter des Grabbesuchs hat sich vermutlich über die genannten allgemeinen Bildthematiken hinaus auch in einem konkreten Bildmotiv der Sarkophagreliefs niedergeschlagen, in dem sich die dionysische Situation und Stimmung der Grabbesucher unmittelbar widerzuspiegeln scheint. Auf den Deckeln einiger besonders reich verzierter dionysischer Sarkophagge erscheint ein Motiv, das zunächst nur wie eine weitere Ausschmückung des fröhlichen Treibens der Satyrn und Mänaden aussieht (Abb. 6). Es zeigt die Mitglieder des Thiasos beim ländlichen Picknick. Diese schmalen Bildstreifen stehen indes anders als die Hauptbilder in keiner festen ikonographischen Tradition, das heißt die Sarkophag-Werkstätten haben sie ad hoc für diesen Zweck erfunden. Es handelt sich hier vermutlich um eine spiele-



6. Deckel eines Sarkophages mit dionysischer Thematik, Rom, Villa Doria Pamphili

rische Aufforderung an die beim Gedächtnismahl versammelten Angehörigen, einen Bezug zwischen ihrem eigenen Tun und dem gelagerten Thiasos herzustellen. Zu diesem Zweck wird der Thiasos parziell „verbürgerlicht“, besser gesagt ausgesprochen „familiär“ gestaltet. Man sieht alte Silene, die wie Großväter mit ihren Enkeln spielen, Liebespaare, gesittete Musikantinnen und einen Kessel, unter dem ein alter Papposilen das Feuer anbläst, um das Mahl zuzubereiten, ganz wie es auch an den Herdstellen bei den Gräbern geschah¹⁸.

Was mich in meiner Vermutung, die Picknickszenen im Freien enthielten eine Anspielung auf die Picknicks am Grab bzw. seien von diesen angeregt, bestätigt, ist die Tatsache, dass solche im Freien angesiedelten Gelageszenen auch auf Sarkophagen mit anderer Bildthematik vorkommen und zwar wieder als „zusätzliche“ Bilder auf den Deckeln. Auf den Sarkophagen mit Darstellungen der Meleagerjagd wird das Thema des Picknicks im Freien besonders ausführlich erzählt¹⁹. Die literarische Überlieferung des Mythos kennt kein solches Gelage und auch hier fehlt eine entsprechende ikonographische Tradition griechischer Provenienz, wie sie bei den meisten mythologischen Themen vorliegt. Auf einem aus einer römischen Werkstatt stammenden Sarkophag aus Durazzo in Istanbul (unten Abb. 8), auf dessen Hauptbild wir noch zurückkommen werden, liegen die Jäger auf dem Deckelfries ähnlich wie die Satyrn und Mänaden im Freien und trinken sich zu, während rechts der geschlachtete Eber und ein gewaltiger Kessel auf einer Feuerstelle zu sehen sind²⁰. Atalante und die Dioskuren sind deutlich als solche gekennzeichnet. Auf einem Sarkophag in der Villa Aldobrandini in Frascati wird auf zwei gesonderten Deckelbildchen besonderer Wert auf die Zubereitung und Präsentation der Speisen gelegt (Abb. 7)²¹. Das Picknick im Freien gehört zum Standard-Repertoire von kaiserzeitlichen Jagd-Darstellungen. Vermutlich ist es von diesen auf die Meleagergeschichte auf den Sarkophagen übertragen worden. Das spricht jedoch nicht gegen die Vermutung, dass die Sarkophag-Meister durch diese zusätzlichen Bilder die am Grab versammelten Betrachter in den mythologischen Diskurs involvieren wollten. Wie bei den Gelagen des Thiasos wird der Anreiz zur Identifikation mittels familiärer Bildtypen und Hinweise auf die aktuelle Situation der am Grab ver-



7. Meleager-Sarkophag, Frascati, Villa Aldobrandini

sammelten Zeitgenossen spielerisch hergestellt: Die Gelageteilnehmer liegen auf Kissen und Matratzen, halten kleine Handgirlanden und benutzen zeitgemäße Trinkgefäße. Auf einem Kindersarkophag schleppen Knaben zudem eine schwere Festgirlande herbei. Auch der Diener, der das Feuer unter dem Kessel anbläst, taucht hier wieder auf – auch dies vergleichbar den Gedächtnismählern der Angehörigen.

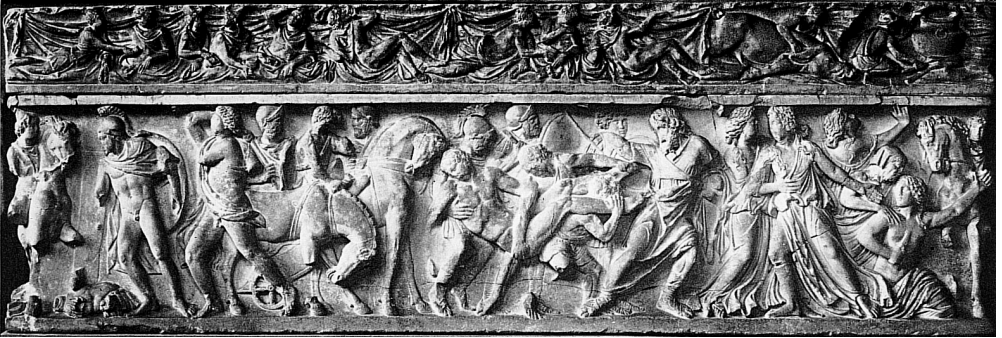
Auch in der Ikonographie bukolischer Szenen und des Villenlebens spielt das Motiv eine wichtige Rolle. Die Picknickszenen der römischen Katakomben gehören ebenfalls in diesen Zusammenhang. Man hat sie früher als christliche Agape-Mähler interpretiert. Vermutlich ist mit diesen Gelageszenen am Katakombengrab aber, von Ausnahmen wie dem bekannten Bild im Grab der Vibia abgesehen, dasselbe gemeint wie mit den fröhlichen ländlichen Mahlszenen auf einigen späten Sarkophagdeckeln²². Wie die mythischen Mahlszenen verweisen auch sie indirekt auf die Situation am Grab. Da an den Katakombengräbern keine Gelage abgehalten werden konnten (sie fanden vermutlich in eigens dazu hergerichteten, z. T. oberirdischen Speiseräumen statt²³) haben die Bilder in oder über den Arkosol-Bögen einen stellvertretenden Charakter, sie versichern dem Toten und den Angehörigen, dass

man einander beim Grabbesuch an den Gedächtnistagen nahe ist und der Toten beim Mahl gedenkt.

Trauerbilder im Mythos von Meleager

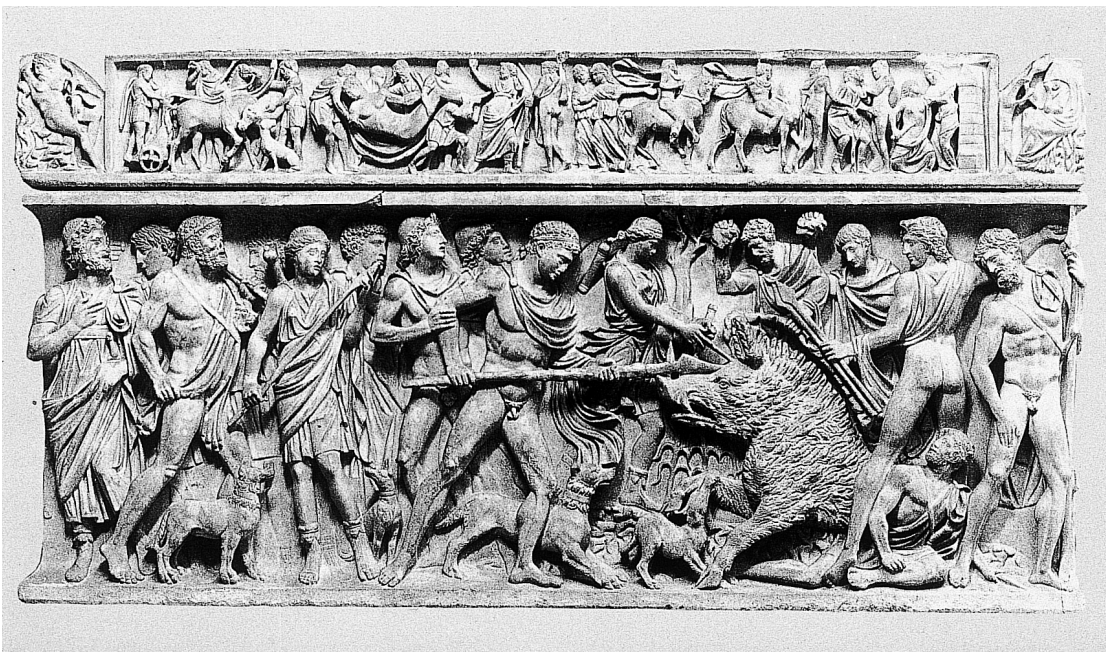
Ich habe absichtlich mit den fröhlichen Bildern begonnen, denn sie kennzeichnen das für unser Empfinden besonders Fremdartige im Umgang mit dem Tod. Außerdem sind sie, wie schon gesagt, unendlich viel häufiger als die mythischen Sarkophagreliefs, die sich auf Trauer und Tod beziehen lassen und denen wir uns jetzt zuwenden wollen. Natürlich war das Grab trotz der fröhlichen Gedächtnis-Picknicks auch in der Kaiserzeit ein Ort der Trauer und der Klage. Die Meleager-Sarkophage bieten mehrere Beispiele, die uns exemplarisch zeigen können, wie ein Mythos auf diese elementare Grab-Erfahrung hin erzählt und akzentuiert werden konnte.

Der große Jäger Meleager war die beliebteste Heroengestalt auf den römischen Sarkophagreliefs. Auf den meisten der über 200 erhaltenen Sarkophage dieser Thematik wird der Held im Zentrum des Bildes im Kampf mit dem Eber gezeigt (vgl. Abb. 7), die erzählerischen Elemente der Geschichte treten dabei vor allem auf den späteren Sarkophagen in den Hintergrund²⁴. In dieser plakativen Form zielt das Bild weniger auf den Tod, als auf die männlichen Tugenden des Verstorbenen, der mittels Porträt direkt mit dem Helden identifiziert werden konnte. Nun braucht man bei einem solchen Heldenvergleich nicht unbedingt an aristokratische Tugenden zu denken. Wir haben es hier wie in vielen ähnlichen Fällen mit einem allegorischen Bild zu tun, das auch für die Verdienste und Leistungen eines einfachen Mannes verwendet werden konnte. In einem der Gräber der Isola Sacra in Ostia wurde z. B. eines verstorbenen Schmiedes im Bild des tapferen Meleager gedacht. Man wollte mit dem hochgreifenden Bild vermutlich zunächst nicht mehr sagen, als dass der Verstorbene alles in allem ein tüchtiger Mann gewesen war²⁵. Gleichzeitig betritt der Betrachter in dem Bild jedoch eine höhere, zeitlose Welt, in der er den verstorbenen Schmied wiederfindet.



8. Meleager-Sarkophag aus Durazzo, Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 2100

Im Gegensatz zum Tugendlob der reinen Jagdbilder rückt eine kleinere Gruppe eine ganz andere Szene des Mythos ins Zentrum: die Heimtragung des Leichnams des Meleager (Abb. 8)²⁶. Die Jagd ist vorbei, Meleager hat seine Onkel im Zorn erschlagen, darauf kam es zum Kampf mit den Verwandten, eine auch literarisch überlieferte Erzählvariante des griechischen Mythos. Am Ende war Meleager selbst dann von Apoll getötet worden, nachdem seine Mutter das fatale Holzschiet ins Feuer geworfen hatte. Das alles wird hier nicht oder nur am Rande erzählt, im Mittelpunkt des Interesses steht vielmehr der Augenblick der Ankunft des toten Helden in seinem Vaterhaus. Die Gefährten tragen ihn wie einen gefallen Helden vom Schlachtfeld heim, wobei einer die Beine des Toten schultert, der andere seine Brust umfängt. Das emotional ungewöhnlich wirkungsvolle Motiv hat die Renaissancekünstler zur Nachahmung herausgefordert. Auf einem Gemälde von L. Signorelli im Dom von Orvieto wird es im Hintergrund der Beweinung Christi explizit als Grablegung kopiert²⁷. Es ist klar, dass es den Künstlern bei dieser Akzentuierung des Mythos darum ging, mit dem heroischen Bildmotiv einen Bezug zu Bestattung und Grablegung herzustellen. Die Heimtragung kann im Übrigen auch mit dem Bild des heroischen Jägers kombiniert werden. Auf einem bekannten spätantoinischen Sarkophag im Palazzo Doria Pamphili in Rom (Abb. 9)²⁸ verwendet sie der Künstler als Schmuck des Sarkophagdeckels. Er rückt so das auf dem Sarko-



9. Meleager-Sarkophag, Rom, Palazzo Doria Pamphili



10. Deckel eines Meleager-Sarkophages, ehemals Rom, Palazzo Sciarra

phagkasten dargestellte Lob der Tapferkeit in eine Todesperspektive: Auch die besten Helden mussten sterben, entkamen ihrem Schicksal nicht. Der Betrachter soll im Bild des Mythos Halt und Trost finden. Auf einem verschollenen Sarkophagdeckel wird diese Szene des Mythos noch direkter auf das tatsächliche Grabritual hin zugeschnitten. Man zeigt neben der Heimtragung und der Verzweiflung der Angehörigen auch den Holzstoß, auf dem der Leichnam verbrannt werden wird (Abb. 10). Dabei handelt es sich um eine Anspielung auf die *ustrina* in den Grabnekropolen, die allerdings zur Zeit der Sarkophage in den stadtrömischen Nekropolen kaum mehr benutzt wurden, da ja, wie schon erwähnt, die Körperbestattung vorherrschte²⁹.

Eine dritte Gruppe von Sarkophagen endlich rückt die Aufbahrung des toten Meleager in den Mittelpunkt des Bildes³⁰. Wieder geht es um die Einbeziehung des Betrachters. In ziemlich genau übereinstimmender Weise wird auf anderen Sarkophagen die Leiche des von Hektor getöteten Patroklos dargestellt³¹. Hier wie dort sind Kontext und Szenerie weitgehend denen einer bürgerlichen Totenklage (*conclamatio*) angeglichen³². Wieder handelt es sich um eine erzählerische Ausschmückung der beiden Mythen, die in den literarischen Fassungen gar keine Rolle spielt (vgl. Ovid, met. 8, 460–546). Auf dem aufwendig gearbeiteten Sarkophag im Louvre (Abb. 11)³³ sitzt Atalante wie eine Mutter oder Ehefrau in tiefem Schmerz versunken neben der Kline. Vor der Kline steht der alte Pädagoge, dahinter Amme und Schwestern, z. T. in heftigen Trauergesten und mit dem aufgelösten Haar der Klageweiber. Eine von ihnen schiebt dem toten Helden einen Granatapfel in den Mund. Auf anderen Exemplaren desselben Typus ist es ein Schwamm (Abb. 12) oder eine Münze (?), einmal hält eine der Klagefrauen dem Toten den Mund zu³⁴. Wahrscheinlich waren alle diese Handlungen Bestandteile des Totenrituals.

Rechts vom Sterbebett ist auf dem Sarkophag im Louvre der Kampf des Meleager gegen einen der Thestiaden zu sehen (der andere liegt erschlagen am Boden), auf der gegenüberliegenden Seite wird die unmittelbare Ursache von Meleagers Tod gezeigt (Abb. 13): Meleagers von einer Furie getriebene Mutter Altheia wirft den fatalen Holzseid ins Feuer, während links davon eine



11. Meleager-Sarkophag, Paris, Louvre Ma 539 (chem. Borghese), Detail

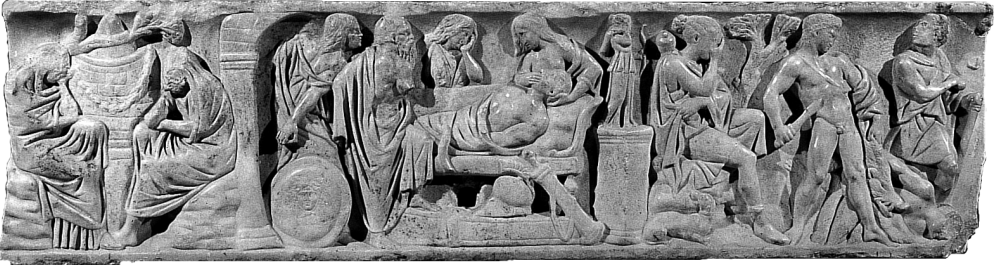


12. Modern ergänzt Meleager-Sarkophag, Paris, Louvre Ma 654 (chem. Borghese), Detail



13. Fragment eines Meleager-Sarkophages, Paris, Louvre Ma 539

der Parzen (*Lachesis*) ruhig wie ein Standesbeamter die Vollendung des Geschicks notiert. Sie setzt dabei ihren Fuß auf das Rad der Fortuna als Zeichen der Unabwendbarkeit des vorbestimmten Schicksals. Trotz dieser heroischen Bilder ist die Sterbeszene selbst ganz den familiären bürgerlichen Klagebildern (der Kindersarkophage) angeglichen. Die Parzen verdienen in diesem Zusammenhang eine eigene Betrachtung. Man findet sie in verschiedenen Mythen und auch auf den nicht mythologischen *conclamatio*-Szenen. Sie stehen an der Wiege der Neugeborenen, wo sie das Geschick festlegen, und erscheinen wieder im Augenblick des Todes, um die Erfüllung einzufordern. Ihre Botschaft für den Be-



14. Meleager-Sarkophag, Ostia Museum Inv. 101

trachter ist klar: Es hat keinen Sinn, sich dem Geschick zu widersetzen, alles ist von Anfang an festgelegt. So verstanden, können die fatalen Schwestern auch fast als Trostmotiv bezeichnet werden³⁵.

Auf einem einfacheren ca. 20 Jahre früher entstandenen Sarkophag in Ostia (Abb. 14–15)³⁶ wird der Bezug auf den Toten und die Situation des Betrachters am Grab noch deutlicher gemacht: Die Szene mit der Mutter Altheia und den Parzen ist hier ganz durch ein bürgerliches Trauerbild ersetzt, Vater und Mutter sitzen



15. Meleager-Sarkophag, Ostia Museum Inv. 101, Detail



16. Meleager-Sarkophag aus Durazzo = Abb. 8, Detail

zu Seiten eines zylinderförmigen römischen Grabbaus. Wir kommen auf diese interessante Szene gleich noch zurück. Wie diese Beispiele zeigen, fühlten sich die Sarkophagwerkstätten in der Auswahl und Präsentation paradigmatischer Situationen eines Mythos gelegentlich sehr frei und kümmerten sich wenig um die standardisierten narrativen Abfolgen und Gewichtungen der Erzählung. Wichtiger war ihnen der Bezug auf die Situation am Grab oder auf das Tugend-Lob des Toten. Deshalb konzentrierten sie den Blick auf bestimmte Szenen, mit denen sie im Betrachter ein bestimmtes Assoziationsfeld „aufrufen“ konnten. Sie scheuten sich auch nicht, die Mythen in wichtigen Details zu verändern, ein Punkt, auf den ich hier leider nicht näher eingehen kann.

Auf einem der frühesten Meleager-Sarkophage, dem bereits oben abgebildeten Sarkophag aus Durazzo³⁷, der jedoch aus einer stadtrömischen Werkstatt stammt, wird die Heimtragung des Helden dazu benutzt, die Verzweiflung der Angehörigen über den Tod zu artikulieren (Abb. 16): Der Vater weicht schreiend zurück, eine Schwester stürzt in voller Auflösung heran, die Mutter begeht Selbstmord. Meleagers Vater, König Oineus, war bereits im 4. Jh. v. Chr. eines der geläufigen mythologischen Exempla für ein

schweres Schicksal, und zwar besonders für diejenigen, denen es in hohem Alter widerfährt. Hören wir den Komödiendichter Timokles, der die *Topoi* der Tragödiendichter ironisiert und dabei unter anderen auch den Vater des Meleager anführt: „...wer im Alter von Unglück befallen wird, wird sich mit Oineus befassen“ und dann erklärend hinzufügt: „Jeder der all das Unglück bedenkt, das andern schon widerfahren ist, wird über das eigene Schicksal kaum noch jammern“³⁸.

Bilder des Todes und der Verzweiflung

Auf der rechten Nebenseite des Sarkophages aus Durazzo ist Ruhe eingekehrt, Schmerz und Verzweiflung haben stiller Trauer Platz gemacht (Abb. 17). Wie auf dem Sarkophag aus Ostia (Abb. 15) sieht man zwei trauernde Frauen zu Seiten eines Grabmonumentes mit verschlossenen Türen. Hier wird der Bezug zu dem vor dem Sarkophag stehenden Betrachter besonders deutlich, denn die architektonische Form des Grabmonumentes entspricht einem geläufigen kaiserzeitlichen Typus. Das Bild lässt die Frage, um wen es sich bei den Dargestellten handelt, offen. Es könnten die Schwestern Meleagers, aber ebenso gut auch die Hinterbliebenen des im Sarkophag Bestatteten, also die Betrachter selbst sein. Ähnliche Szenen lassen sich, wie wir gleich sehen werden, auch auf Nebenseiten von Sarkophagen ganz anderer mythologischer Thematik wiederfinden. Die Trauer und die Verzweiflung der Angehörigen des Meleager werden dem Betrachter durch dieses zusätzliche Bild hier explizit zum Vergleich angeboten: Man kann sich keinen größeren Schmerz vorstellen, als den des Vaters Oineus, der Schwester und der unglücklichen Mutter. ‘Dein Schmerz, Betrachter, kann auch nicht größer sein als es der ihre war. Halte also an dich, ergebe dich in dein Geschick’. Das Hauptbild stellt eine extreme Form Schmerz auszudrücken dar, eine Form, die den gesellschaftlichen Konventionen des zweiten Jahrhunderts n. Chr. völlig widersprochen hätte. Das Bild bietet demnach auch eine Art Ersatz für den durch die Konvention unterdrückten unmittelbaren Ausdruck der Verzweiflung.



17. Meleager-Sarkophag aus Durazzo = Abb. 8, Nebenseite

Auf der Nebenseite eines Niobiden-Sarkophages im Vatikan³⁹ findet man ebenfalls zwei Grabbesucher, auch hier zu Seiten eines aufwendigen Grabmonumentes zeitgenössischer Typologie. Wir haben es also wieder mit einer „Erfindung“ der Sarkophag-Werkstatt zu tun (Abb. 18). Im mythologischen Kontext der sterbenden Niobiden auf der Hauptseite kann es sich bei der trauernden Frau nur um die Mutter Niobe handeln. Der Mann, der teilnahmsvoll auf sie blickt, ist aufgrund seiner Kleidung nicht der Vater, sondern ein Hirte. Auf der Ebene des Mythos verweist er auf die Landschaft, in der sich das schreckliche Geschehen abspielte (auch die Landschaftsszenerie auf der anderen Nebenseite zeigt eine bukolische Landschaft, in der ein weiterer Hirte mit entsetzt ausgestreckter Hand das schreckliche Geschehen verfolgt). Der

mitleidige Hirte vor Niobe schlägt jedoch wie das zeitgenössische Mausoleum eine zusätzliche Brücke zum Betrachter. Wie er soll sich der Grabbesucher in das Schicksal der Niobe vertiefen (und dabei Erleichterung in seinem eigenen Schmerz finden). Es ist eine jener vermittelnden Gestalten, die in der späteren europäischen Kunst immer wieder eine Rolle spielen, wenn der Künstler den Betrachter direkt ansprechen will. Man findet sie auf den Sarkophagen in unterschiedlichen mythologischen Situationen, und zwar immer mit der Absicht, den Betrachter ins Bild zu ziehen. War es zuvor der jähe Schmerz, so ist es hier die stille Trauer, für die das mythologische Bild einen Bezugsrahmen bietet.

In anderer Weise sind die Reliefs auf den Deckeln eines weiteren Niobiden-Sarkophages im Vatikan und auf einer Replik aus



18. Niobiden-Sarkophag, Vatikan Mus. Greg. Prof. 10437, Nebenseite



19. Niobiden-Sarkophag, Vatikan Galleria dei Candelabri 2635

derselben Werkstatt in München in unserem Zusammenhang von Interesse (Abb. 19–20)⁴⁰. Hier bekommt der Betrachter die vierzehn toten Kinder der Niobe, die im Hauptbild von den Pfeilen des Apoll und der Artemis wie Jagdwild erlegt werden, ein zweites Mal vorgeführt. Diesmal liegen sie als Leichen neben- und übereinander. Wieder kann es sich kaum um etwas anderes handeln als um den Versuch, den Betrachter bei der Lektüre des Bildes in eine bestimmte Richtung zu weisen, ihn in eine bestimmte Stimmung



20. Niobiden-Sarkophag, Vatikan Galleria dei Candelabri 2635, Detail

zu versetzen. Die haufenweise hingeschlachteten jugendlichen Leiber führen Tragik und Sinnlosigkeit des unzeitigen Sterbens der Kinder der Niobe vor Augen. Wie auf den Persephone-Sarkophagen wird dabei der plötzliche Umschlag von selbstvergessenem Spiel in den Tod gezeigt. Dieses Motiv des „Mitten-aus-dem-Leben-Reissens“ spielt im Übrigen auch in den Grabgedichten eine große Rolle: „Sieh, wie plötzlich verwelkt, was vorher in Blüte stand; wie plötzlich, was eben noch fest stand, fällt . . .“⁴¹. Natürlich kann der Betrachter diesen Mythos nicht wörtlich mit seinem Schicksal vergleichen. Aber das Bild artikuliert eine elementare menschliche Erfahrung angesichts von Tod und Sterblichkeit, über die der Betrachter reflektieren soll.

Es gibt noch mehr mythische Themen auf Sarkophagen, die das Sterben als etwas Grausames oder Ungerechtes darstellen, so zum Beispiel die Bilder von der Eroberung Troias oder – als Einzelschicksal – der grausame Tod des Aktaion, den Artemis durch seine eigenen Hunde zerreißen lässt⁴². Ein anderes Beispiel sind die sog. Medea-Sarkophage. K. Fittschen hat vor kurzem überzeugend dargelegt, dass es auf den Reliefs dieser Sarkophage nicht in erster Linie um Medea, sondern um das schreckliche Ende der Kreusa geht, die bei lebendigem Leibe verbrannte⁴³. Auch die Sarkophage, auf denen der Sturz des Phaeton aus dem Wagen des Sonnengottes und die Trauer um den schönen jungen Mann dargestellt ist, könnte man in diesem Zusammenhang nennen⁴⁴. Grundsätzlich gilt dies auch für die meist gewaltsamen Entführungsszenen: Hades raubt Persephone, die Dioskuren entführen die Töchter des Leukippos, die Nymphen ziehen Hylas zu sich ins Wasser, Hades entführt einen sterblichen Knaben, der Tote wird mit dem entführten Ganymed verglichen⁴⁵. Alle diese Entführungsmysen haben jedoch im Gegensatz zu den reinen Todes- oder Tötungsbildern auch einen tröstlichen Aspekt: den der Entrückung ins Reich der Unsterblichen, besonders wenn die Geraubte, wie im Falle der Persephone, aus der Totenwelt zurückkehren durfte. Gelegentlich wird der hoffnungsvolle Aspekt der Raubbilder auch explizit ins Bild gebracht. Auf einem um 240 n. Chr. entstandenen Sarkophag im Museo Capitolino⁴⁶ (Abb. 21) wehrt sich Persephone nicht mehr gegen den Zugriff des Hades wie auf den früheren Bildern, sondern folgt ihm willig und enthüllt ihm und dem Betrachter da-

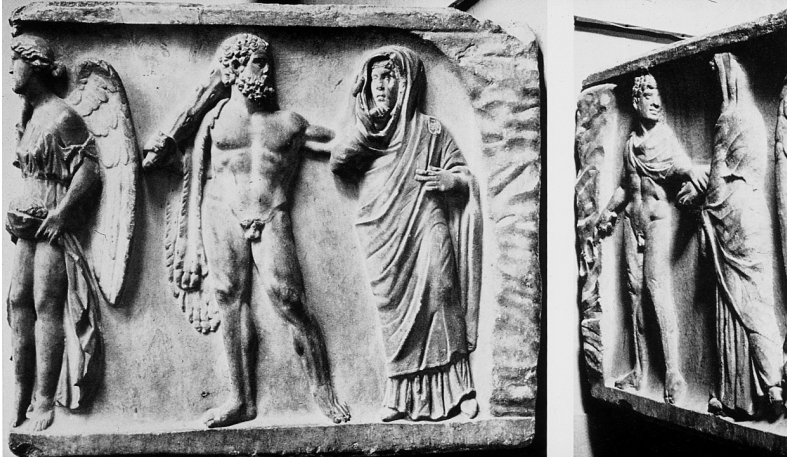


21. Persephone-Sarkophag, Rom, Museo Capitolino

bei ihre Schönheit. Der Bezug auf die Verstorbene wird in diesem Falle durch das Bildnis verdeutlicht und durch die spezifische Form der Darstellung des Mythos dem Betrachter gleichzeitig als Trostbild angeboten.

Der Betrachter erscheint im Bild

Ich sehe in solchen Identifikationen der Verstorbenen mit den mythischen Gestalten mittels Porträts in erster Linie „Lesehilfen“ für den antiken Betrachter. Im Falle des Sarkophages im Museo Capitolino wird er angehalten, die Entführung der Persephone direkt auf die Verstorbene, um die er trauert, zu beziehen. Es ist meines



22. Persephone-Sarkophag, Florenz, Uffizien Inv. 86, Nebenseiten

Erachtens problematisch, angesichts eines solchen Bildes von „Apotheose“ oder *consecratio in formam deorum* zu sprechen⁴⁷. Denn wir haben es mit einem allegorischen Bild zu tun, das der Betrachter auf unterschiedliche Weise „lesen“ konnte, entweder als Metapher für Schmerz und Trauer, oder aber wie im Fall der willigen Hadesbraut auch als ein Bild des Trostes: die Tote wird oder möge es gut haben, oder auch: sie möge aus dem Hades wieder zurückkehren wie Persephone, die das halbe Jahr bei ihrer Mutter lebte, oder auch nur: die Verstorbene war schön und anmutig wie Persephone als Hades sie raubte.

Das trostreiche Bild der Wiederkehr wollte der Käufer eines Persephone-Sarkophages in Florenz⁴⁸ dem Betrachter offenbar besonders nahe legen, indem er auf den Nebenseiten gleich zweimal die Rückführung einer Frau aus dem Hades darstellen ließ (Abb. 22). Im einen Fall wird die Verstorbene von Hermes geleitet. Man könnte an Persephone denken, aber diese bedarf als Göttin keines Schutzes durch einen Gott. Vielleicht ist Eurydike gemeint, bei deren missglückter Rückführung Hermes eine wichtige Rolle spielte. Auf der anderen Nebenseite ist in jedem Fall ein anderer Mythos als die Entführung der Persephone gemeint: Herakles führt Alkestis, die anstelle ihres Gatten den Tod auf sich ge-

nommen hatte, zu diesem zurück. (Auf den Sarkophagen wird dieser Mythos als eines unter vielen Bildern der Gattenliebe mehrfach benutzt⁴⁹.) Das Beispiel ist lehrreich: Derselbe allegorische Gedanke konnte auf ein und demselben Sarkophag in mehreren mythologischen Gleichnissen ausgedrückt werden. Das braucht uns nicht zu überraschen, denn es entspricht einem in der Dichtung und Rhetorik ganz geläufigen Verfahren.

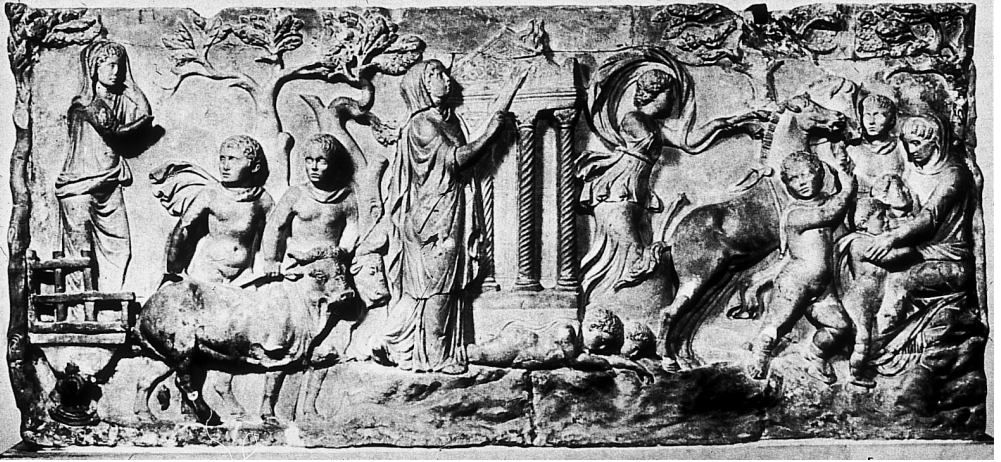
Wenn der leidtragende Betrachter wie hier an die wenigen Gestalten des Mythos erinnert wird, denen es gelang aus dem Hades zurückzukehren, sollte dies allerdings nicht in christlichem Sinne als eine in festen Glaubensvorstellungen verankerte Hoffnung auf ein ewiges Leben verstanden werden. Es handelt sich vielmehr auch in diesen Fällen um allegorische Bilder, wie sie in Grabgedichten und bei Trostreden verwendet wurden. Wir haben es mit einer poetischen Bilder-Sprache zu tun. Der Trost besteht



23. Fragment
eines
Persephone-
Sarkophages,
Ostia, Museum

ganz wesentlich im „Reden“ bzw. in der Präsenz der Bilder selbst. Dies umso mehr als nicht nur die Toten, sondern auch die Lebenden, also die Grabbesucher und Betrachter der Bilder, mit Gestalten des Mythos identifiziert werden konnten. Im Museum von Ostia ist ein bedeutungsvolles Fragment ausgestellt, auf dem Demeter, die Mutter der Persephone, mit dem Bildnis einer älteren Matrone mit einer Haartracht der Zeit um 150 n. Chr. erscheint⁵⁰ (Abb. 23). Wie auf den anderen Persephone-Sarkophagen desselben Typus muss man sich Demeter bei der Verfolgung des Hades vorstellen. Bleibt man im mythischen Bild, müsste es sich dabei um die Darstellung der Mutter der Verstorbenen handeln. Letztere war entsprechend als Persephone dargestellt und ebenfalls mit einem Bildnis gekennzeichnet. Dabei liegt es nahe anzunehmen, die Mutter habe die Tochter überlebt und den Sarkophag für diese in Auftrag gegeben. Was ausgedrückt werden sollte, waren also die Verzweiflung und Untröstbarkeit der Mutter über den Tod der Tochter, die mit der grenzenlosen Trauer der Demeter über die Entführung der Persephone verglichen werden. Ähnliche Fälle, in denen ein Angehöriger selbst in Gestalt eines mythischen Protagonisten erscheint, sind auf den Sarkophagreliefs verhältnismäßig häufig.

Für die Frage nach dem antiken Betrachter am Grab eröffnet sich damit eine interessante, bisher kaum beachtete Perspektive. Die Bilder, auf denen mehrere mythische Gestalten mit Bildnissen versehen sind, lassen die Angehörigen selbst zur Sprache kommen. Sie werden unmittelbar am Reden mit und über den Toten beteiligt und dabei zwangsläufig auch selbst mit rühmenden Prädikaten versehen oder doch zumindest in eine höhere Welt versetzt. Meist handelt es sich um die Darstellung berühmter mythischer Liebespaare, die auf die bürgerlichen Ehepaare bezogen werden: Endymion und Luna (vgl. Abb. 27), Venus und Adonis, Hippolytos und Phädra, Admet und Alkestis, Achill und Penthesileia, Mars und Rhea Silvia, um nur die wichtigsten Beispiele zu nennen⁵¹. Da es unwahrscheinlich ist, dass zur Zeit der Anfertigung eines Sarkophages regelmäßig bereits beide Eheleute verstorben waren, erschien zumindest für eine Zeitlang der überlebende Partner zusammen mit dem Toten im Bild, sah sich also mittels seines von allen Angehörigen erkennbaren Porträts in das mythische Gleichnis



24. Grabplatte mit Kleobis und Biton, Venedig, Museo Archeologico

involviert. Es gibt sogar Fälle, in denen sich eine ganze Familie auf diese Weise porträtieren ließ⁵².

Auch für den heutigen Betrachter noch anrührend ist die kleine Grabplatte, die eine Mutter für ihre im Knabenalter verstorbenen Zwillingsöhne anfertigen ließ (Abb. 24)⁵³. Es erzählt die bei Herodot (I 31) überlieferte Geschichte von Kleobis und Biton. Diese zogen am Fest der Göttin Hera anstelle der gerade nicht verfügbaren Zugtiere selbst den Wagen mit ihrer Mutter, der Herapriesterin von Argos, zum weit entfernten Heiligtum. Als die von allen wegen ihrer Kinder glücklich gepriesene Mutter die Göttin bat, diesen das Beste zu gewähren, was Sterblichen zuteil werden kann, schiefen sie glücklich ein und wachten nicht mehr auf. Auf den verschiedenen Szenen des Reliefs sind sowohl die Zwillinge als die trauernde Mutter mit Porträts gekennzeichnet. Der Künstler hat die Geschichte überdies an das Lebensalter der Söhne angeglichen. Deshalb ziehen sie den Wagen gemeinsam mit den Rindern. In der Mittelszene betet die Mutter vor dem Tempel und die Kinder schlafen. In der nächsten Szene steigen sie mit dem Gespann der Göttin zum Himmel auf. In der letzten Szene sieht man sie als Erinnerungsbild in zärtlichem Zusammensein mit der Mutter. Mit solchen Bildern, auf denen Tote und Lebende als handelnde Ge-

stalten agieren, wurde der Betrachter unmittelbar am „Reden“ am Grab beteiligt, konnte seine Stimme einbringen, konnte „ich“ sagen. Dieses Sprechen in Bildern bediente sich einer poetischen Sprache mit hochgreifenden Vergleichen, das in starkem Kontrast zu den tatsächlichen Konversationen der Grabbesucher (über die täglichen Dinge und die familiären Erinnerungen an die Toten) gestanden haben muss. Aber gerade hierin scheint mir die Funktion der Bilder gelegen zu haben: die einfachen und selbstverständlichen Gefühle und Erinnerungen der Angehörigen in einem hohen Stil zum Ausdruck zu bringen.

Der Schlaf der Toten und die Träume der Lebenden

Wir wollen noch ein wenig bei den Bildern des Trostes bleiben und uns mit einem weiteren Beispiel für die enge Verbindung von Bildmetapher und Lebenswirklichkeit beschäftigen. Die Vorstellung vom Todesschlaf ist wegen ihrer Sinnfälligkeit vielen Kulturen geläufig. Die Attraktivität des Bildes liegt, ähnlich wie beim Raub, gerade in seiner Ambivalenz. Sich den Toten schlafend vorzustellen, enthält ja immer auch etwas von Hoffnung und Trost. Im Gegensatz zu den Totenschädeln und Skeletten, die im späten Mittelalter und in der Barockzeit so beliebt waren, kann man sich angesichts der schlafenden Toten vorstellen, sie träumten nur und nähmen noch etwas wahr von der Welt der Lebenden.

Die mythischen Schläfer der Grabkunst, die mit den Toten verglichen werden, bestätigen diese positiven Vorstellungen, haben sie doch mit Gottheiten zu tun, die sich mit ihnen verbinden, oder sie gar zu sich nehmen. Die in ihrer unmittelbaren Wirkung als erotisches Bild konzipierte Auffindung der schlafenden Ariadne durch Dionysos wurde auf den Sarkophagen oft direkt auf die Verstorbene bezogen, indem man Ariadne mit deren Porträt versah⁵⁴. Auf diese Weise versetzte man sie auf anschauliche Weise in die dionysische Welt der Freude und des Glücks. Es liegt nahe anzunehmen, dass die Grabbesucher ein solches Bild als einen Ausdruck der Hoffnung verstanden haben, der Hoffnung, dass es der Toten „drüben“ gut ergehen möge. Aber dies war sicher nicht die einzi-

25. Sarkophag mit Theseus' Abschied, Cliveden (England), Detail mit Ariadne und Theseus



ge Lesart. Ariadne erinnert ebenso an den Todesschlaf. Im Gegensatz zu den Bildern im Haus ist die Heroine auf den Sarkophagen nicht dem Gott, sondern dem Betrachter zugewandt (sonst könnte er ja das Porträt nicht erkennen). Das erlaubt ihm aber auch den unmittelbaren Blick auf die Tote, die auf diese Weise mehr mit dem Betrachter als mit dem Gott „kommuniziert“. Dabei geht es auch darum, die Verstorbene als schön und begehrenswert zu charakterisieren, wie dies auch in zahlreichen anderen mythischen Gleichnissen geschieht. Eine ganz andere Verwendung desselben Mythos finden wir übrigens auf einem Sarkophag, der sich heute in Cliveden (England) befindet (Abb. 25)⁵⁵. Hier ist Ariadne die verlassene Geliebte, die um Theseus trauert. Dieser ist als jugendlicher Held mit Porträt dargestellt, während Ariadne das Bildnis einer älteren Frau trägt. Vermutlich haben wir es mit einer Mutter zu tun, die ihre Trauer mit der der Ariadne verglichen haben



26. Endymion-Sarkophag, Rom S. Paolo fuori le Mura, Chiostro

wollte, also ein weiteres Beispiel für die direkte Einbeziehung der Hinterbliebenen in das „Reden“ in mythologischen Bild-Gleichnissen.

Neben Ariadne ist Endymion der beliebteste Schläfer der Sarkophag-Ikonographie (Abb. 26, 27). Zwar hatte ihn Zeus in ewigen Schlaf versetzt (und ihm damit auch ewige Jugend verliehen), aber Selene, seine Geliebte, besuchte ihn gleichwohl jede Nacht⁵⁶. Der Mythos versucht, den Widerspruch zwischen Liebesglück und ewigem Schlaf nicht aufzulösen, und die Bilder auf den Sarkophagen erst recht nicht: Die Genien, die die Bilder mit Endymion flankieren, haben in Trauer ihre Fackeln gesenkt, Endymion aber scheint glücklich. Verhaltenspsychologische Studien haben gezeigt,

dass die Träume auch in unserer zeitgenössischen Gesellschaft eine wesentliche Rolle bei der Bewältigung eines Verlustes spielen. Die Toten erscheinen den Angehörigen im Traum, und zwar nicht nur in Form von Erinnerungsbildern, sondern auch im direkten Dialog. So gesehen könnten die vielen Bilder, auf denen der Tote oder der Überlebende als Schläfer dargestellt ist bzw. als einer, der einen oder eine Schläferin besucht, auch als tröstlicher Hinweis auf diese nächtlichen Wiederbegegnungen im Traum verstanden werden⁵⁷. „Verachte nicht die Träume . . . wenn fromme Träume sich nähern, sind sie bedeutungsvoll. Nachts schwärmen wir Toten frei, die Nacht befreit die eingesperrten Toten“, heißt es in einer Elegie des Properz (4,7). In einer Grabinschrift wünschte ein Ehemann seiner Frau, die nach 13 Jahren „süßester Ehe“ gestorben war, „ewigen Schlaf“, und fügt gleichzeitig hinzu: „Niemand ist unsterblich, sie wird immer golden in meinen Augen sein“⁵⁸.“ Die Existenz der Toten wird hier als ein Weiterleben im Bild der Schlafenden verstanden, in diesem Bild „lebt“ sie in der Vorstellung des Ehemannes.



27. Endymion-Sarkophag, Rom, Palazzo Doria

Auf einem in mehr als einer Hinsicht ungewöhnlichen Sarkophag in S. Paolo in Rom (Abb. 26)⁵⁹ tritt die mittels Porträt auf die Verstorbene bezogene Mondgöttin ganz anders als üblich auf. Sie geht nicht, sondern schwebt wie eine Erscheinung mit ausgestreckter Hand auf Endymion zu. Dabei wird sie von Nyx, der Göttin der Nacht, gestützt. Darüber sind Phosphoros und Hesperos, der Morgen- und Abendstern zu sehen. Schon früh ist vermutet worden, dass es sich bei der für die Mondgöttin ganz ungewöhnlichen Kleidung (Mantel und verhülltes Haupt) um die Kennzeichnung einer Braut handeln könnte. Die Frauen im Hades, die wir früher auf verschiedenen Sarkophag-Nebenseiten gesehen haben, sahen genau so aus (Persephone, Leukippiden, Alkestis)⁶⁰. Die ungewöhnliche Kleidung diente also zweifellos zusätzlich zum Porträt dazu, dem Betrachter zu verdeutlichen, dass es sich um die Verstorbene handelt, die in Gestalt der Mondgöttin nachts zu Endymion herabschwebt. Koortbojian spricht von einer „celestial marriage“ und bezieht die ungewöhnliche Darstellung auf die Wiedervereinigung des Paares im Jenseits⁶¹. Ich möchte das Bild konkreter deuten: Die Verstorbene eilt mit Hilfe von Venus und im Schutz der Nacht zwischen dem Erscheinen von Abend- und Morgenstern zu ihrem Endymion. Und dieser kann dann kaum ein anderer sein als der hinterbliebene Ehemann, der seiner Frau in den Träumen wieder zu begegnen hofft. (In diesem Falle wäre der Schlafende der Überlebende.) So verstanden brächte das Bild einen Wunsch zum Ausdruck, ähnlich dem einer jungen Frau, die ihren Geliebten nach kurzer Ehe verloren hatte. „Deshalb bitte ich Euch, *manes sanctissimae*, nehmt meinen Geliebten gut auf und gewährt ihm, dass ich ihn in den Stunden der Nacht sehen kann. Auch soll er vom Geschick für mich erbitten, dass ich süßer und schneller zu ihm kommen kann⁶².“ Auf einem allerdings aus Griechenland stammenden Stein spricht das verstorbene Kind über die verzweifelte Mutter: „Linderung schaffe ich der Armen nur für die kurze Spanne, wo ich im Traum zu ihr komme: das Morgenrot bringt anstelle der Freude nur neue Tränen⁶³.“

Auf mehreren Endymion-Sarkophagen sind, wie schon oben erwähnt, beide Liebenden mit Bildnissen versehen (Abb. 27). Auch in diesen Fällen kann man an eine Anspielung auf die Begegnung der Paare im Traum denken. Solange solche Bilder und

Träume wirksam sind, lebt der Tote im Gedächtnis des Partners weiter. Wieder ist der Gedanke an die Begegnung im Traum nur *eine* mögliche Lesart. Das Bild konnte natürlich wie andere Mythen mit verliebten Paaren als eine allgemeine Liebesmetapher gelesen werden. In diesem Fall brauchte der Verstorbene nicht einmal der Ehepartner gewesen zu sein. Ein überaus reich geschmückter Endymion-Sarkophag in New York ist laut Inschrift von einer Tochter für ihre Mutter gestiftet worden, einen anderen in Kopenhagen haben die Eltern für ihren früh verstorbenen Sohn gekauft⁶⁴. Offensichtlich konnte man die Liebesszene sowohl konkret als auch abstrakt „lesen“, mit und ohne erotische Konnotationen. Diese „Offenheit“ der Bilder für ganz unterschiedliche Assoziationsfelder macht sie so vielseitig verwendbar. Die jeweilige Lesart hing nicht nur vom Bild und der Präsentation des Mythos, sondern ebenso von den individuellen Umständen und dem psychischen Zustand der Betrachter am Grab ab.

Schluss

Ich habe an einigen Beispielen zu zeigen versucht, dass die mythologischen Reliefs auf den Sarkophagen in vielfacher Weise auf den Betrachter und auf die Situation am Grab bezogen waren. In ihrer Gesamtheit boten sie mit ihren vielen Vergleichen, Formeln und Vorstellungen ein Medium, in dem man sich über den Tod und die Toten, aber ebenso auch über das Leben, die Lebenden, ihre Werte und Wünsche verständigen konnte. Im Corpus der Sarkophagreliefs und in den einschlägigen Handbüchern und Studien sind die Bilder nach mythologischen Themen ikonographisch geordnet. Aufgrund meiner Überlegungen könnte man jetzt eine neue Ordnung versuchen, eine Ordnung entsprechend den jeweils intendierten Aussagen. Ich habe in dem bisher Gesagten eine solche Neuordnung bereits angedeutet. Wir haben Bilder des Todes, der Verzweiflung und Trauer, Bilder des Trostes und der Hoffnung, aber auch Bilder des Festes und der Lebensfreude gesehen. Ein weiteres Kapitel wären die vielen Bilder, auf denen die mythischen Vergleiche auf die Tugenden und Verdienste der Toten

anspielen, die Heroinnen auf Schönheit, Liebreiz und bedingungslose Hingabe der Frauen an den geliebten Ehemann, die Heroen auf jugendliche Schönheit und *virtus* (was man angesichts des bürgerlichen Ambientes der meisten Sarkophagbesteller am ehesten mit „Tüchtigkeit“ oder „Tatkraft“ übersetzen wird). Ich kann hier leider nicht näher auf diese Rollenbilder eingehen. Etwa darauf, dass im Zentrum der Aussagen weniger traditionelle „römische Werte“ als vielmehr Gefühle und emotionale Bindungen stehen, vor allem die Zuneigung und Liebe unter den Familienmitgliedern, die über den Tod hinaus memoriert werden sollen. Das entspricht dem introvertierten, „privaten“ Charakter der Gräber und der Grabrituale dieser Zeit.

Wenn man eine solche Systematik der Bilder nach den intendierten Aussagen konstruieren würde, könnte man auch Veränderungen im Gebrauch der Bilder feststellen. So fällt z. B. auf, dass die Bilder, die sich auf Tod und Trauer beziehen, vor allem aus der Zeit der Antonine, also aus der früheren Zeit der mythologischen Sarkophagreliefs stammen. Im Laufe der Zeit werden diese Trauerbilder fast völlig von die Bildern der Lebensfreude verdrängt (Dionysos, Nereiden, Jahreszeiten, Bukolik). Wir haben es dabei offenbar mit einem selbstläufigen Auswahlprozess zu tun, der für das Verständnis des zeitgenössischen Mentalität von großem Interesse ist.

Auch müsste an dieser Stelle ausführlicher auf die Bedeutung des Mythos für die Menschen der Kaiserzeit eingegangen werden. Die mythischen Bilder werden in dieser Zeit als eine kulturell anspruchsvolle Sprache für einfache Gefühle und Wertvorstellungen verwendet. Am ehesten sind sie vergleichbar mit der metaphorreichen Fest- und Trauerpoesie. Im rhetorischen Aufwand der Ikonographie und in dem Bemühen um eine würdevolle griechische Formensprache lassen sich die Sarkophagreliefs zweifellos als eine der vielen Erscheinungen des Bildungskultes der Kaiserzeit verstehen. Es ist eine hochgreifende Sprache, in der sich der Bildungsanspruch als wesentliches Element des Selbstverständnisses der wohlhabenden Schichten manifestiert.

Aber das ist nur die eine Seite. Gleichzeitig bleiben die griechischen Mythen das, was sie seit Homer immer gewesen sind, ein Medium der Welterfahrung. Es sind nicht beliebige, sondern be-

deutungsvolle Geschichten. „Die Menschen/Heroen, die in den Mythen auftreten, besaßen einen besonderen Status, nicht nur weil sie jedermann kannte, sondern weil sie im Guten und Bösen als exemplarisch gelten konnten. Die mythischen Geschichten veranschaulichten und erklärten etwas von der Ordnung der Welt und von der Beziehung zwischen Göttern und Menschen⁶⁵.“ Wenn man die Themen der Mythen auf den Sarkophagreliefs in der von mir vorgeschlagenen Weise ordnet, kann man diese Definition durchaus übernehmen. Die Mythen „erklären tatsächlich etwas von der Ordnung der Welt“, indem sie von Trauer, Trost, Liebe, Tüchtigkeit, vor allem aber von den Freuden des Lebens sprechen, das den damaligen Menschen trotz, oder gerade wegen seiner Begrenztheit so lebenswert erschien.

Die Mythen stiften keinen umfassenden Sinnzusammenhang wie die christliche Religion, aber sie verbinden das Zeitliche mit dem Uralten, Anfänglichen, Göttlichen. In ihren exemplarischen Gestalten und Geschichten bieten sie der Gesellschaft und dem Einzelnen einen Orientierungsrahmen, positive und negative Verhaltensmuster, tröstliche und abschreckende Exempla, die sich dem einzelnen bei der Bewältigung seines persönlichen Schicksals als hilfreiche Bilder anboten⁶⁶.

Die in der Grabkunst verwandten Mythen sind in weiten Bereichen dieselben, die man auch in den Häusern als Dekor der Wände, Decken, Fußböden und Möbel findet. Natürlich fehlten dort die Anspielungen auf Tod und Grab. Auch im Haus sprachen die mythischen Bilder vor allem davon, wie man sich ein erfülltes Leben vorstellte, also wie am Grab vor allem vom fröhlichen dionysischen Fest und von der Liebe in allen möglichen Metaphern⁶⁷. Am Grab werden in der überwiegenden Mehrzahl der Bilder dieselben Werte gefeiert wie im Haus, aber sie werden stärker auf die Situation, d. h. auf die einzelnen Toten und auf die Grabbesucher bezogen. An der Grenze zwischen Leben und Tod wird der Dialog über die gemeinsamen Ideale, Werte, Wünsche und Hoffnungen intensiver, am Grab versichern sich die Hinterbliebenen gegenseitig, dass das Leben so, wie sie es sich eingerichtet haben, schön und lebenswert ist.

Vakat

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: nach Boll. di Arch. 5–6, 1990, 70
Abb. 2: DAI Rom
Abb. 3: nach H. Wrede, AA 1977, 423 Abb. 108
Abb. 4: nach M. de Angelis in: Roma capitale. Dagli Scavi al Museo. Come da ritrovamenti archeologici si costruisce il museo (Venezia 1984) 96 Abb. 8
Abb. 5: nach H. Wrede, AA 1981, 102
Abb. 6: Inst. Neg. Rom 69. 217
Abb. 7: Inst. Neg. Rom 67 2760
Abb. 8: Koch, a. O. (Anm. 19) 110 Nr. 81 Taf. 68 ff.
Abb. 9: Inst. Neg. Rom
Abb. 10: nach Koch a. O. (s. o. Anm. 19) 110 Nr. 80 Taf. 84
Abb. 11: nach Koch a. O. Taf. 106
Abb. 12: nach Koch a. O. Taf. 107 a
Abb. 13: nach Koch a. O. Taf. 95 a
Abb. 14: Inst. Neg. Rom
Abb. 15: Inst. Neg. Rom
Abb. 16: nach Koch a. O. Taf. 72
Abb. 17: nach Koch a. O. Taf. 78 b
Abb. 18: Inst. Neg. Rom
Abb. 19: Inst. Neg. Rom
Abb. 20: Inst. Neg. Rom
Abb. 21: Inst. Neg. Rom
Abb. 22: Inst. Neg. Rom
Abb. 23: nach Wrede a. O. (s. o. Anm. 45) 219 Nr. 77 Taf. 8,3
Abb. 24: Inst. Neg. Rom
Abb. 25: Forschungsarchiv für Römische Plastik Köln
Abb. 26: Inst. Neg. Rom
Abb. 27: Inst. Neg. Rom

Vakat

Anmerkungen

Ich habe diesen Text an mehreren Universitäten vorgetragen und dabei zahlreiche Hinweise erhalten. Besonderen Dank schulde ich B. C. Ewald, mit dem ich die hier angesprochenen Fragen diskutieren konnte und der mir auch bei der Drucklegung geholfen hat.

Zusätzlich zu den im Archäologischen Anzeiger 1997, 611–628 und den in der Archäologischen Bibliographie 1993, S. IX–XLIII genannten Abkürzungen werden die folgenden verwendet:

Koch – Sichtermann 1982 = G. Koch – H. Sichtermann, Römische Sarkophage (München 1982)

Sichtermann – Koch 1975 = H. Sichtermann – G. Koch, Griechische Mythen auf Römischen Sarkophagen (Tübingen 1975)

¹ Sichtermann – Koch 1975; Koch – Sichtermann 1982; G. Koch, Sarkophag der römischen Kaiserzeit (Darmstadt 1993).

² I. Morris, Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity (Cambridge 1992) 31 ff.; F. Fless, Die frühkaiserzeitlichen Sarkophagbestattungen in Rom und ihre Übernahme in den westlichen und nordwestlichen Provinzen, in: P. Fasolt u. a. (Hrsg.), Bestattungssitte und kulturelle Identität, Xantener Berichte 7 (Bonn 1998) 319 ff. mit weiterer Lit. – Zum Aufkommen der mit mythologischen Themen geschmückten Sarkophag: F. G. J. M. Müller, The so-called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani (Amsterdam 1994) 121 ff.

³ C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II. Mythologische Cyklen (1890); III 1. Einzelmythen. Actaeon – Hercules (1897); III 2. Einzelmythen. Hippolytos – Meleagros (1904); III 3. Einzelmythen. Niobiden – Triptolemos – Ungedeutet (1914). – Verzeichnis aller erschienenen und geplanten Bände bei G. Koch (Hrsg.), Akten des Symposiums „125 Jahre Sarkophag – Corpus“, Sarkophag – Studien 1 (Mainz 1998) 318–320.

⁴ Überblick über die Forschungen zum „Sinngehalt“ bei H. Sichtermann in: Koch – Sichtermann 1982, 581–617.

⁵ P. Blome, Zur Umgestaltung griechischer Mythen in der römischen Sepulkralkunst. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpinasarkophag, RM 85, 1978, 435–457; ders., Funerärsymbolische Collagen auf mythologischen Sarkophagreliefs, in: Giornate Pisane, Atti del IX Congresso della F.I.E.C., StItFilCl Ser. III 10, 1992, 1062–1073; L. Giuliani, Achill – Sarkophag in Ost und West: Genese einer Ikonographie, JbBerlMus 31 (1989) 25–39; K. Fittschen, Der Tod der Kreusa und der Niobiden. Überlegungen zur Deutung griechischer Mythen auf römischen Sarkophagen, in: Giornate Pisane a. O., 1046–1059; M. Koortbojian, Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi (Berkeley 1995), dazu die Rezension von R. Amedick, Klio 80, 1998,

288–292, die allerdings die Originalität und den Gedankenreichtum von Koortbojians Arbeit nicht adäquat würdigt.

⁶ J.M.C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World* (1971) 130 ff.; H.v. Hesberg, *Römische Grabbauten* (Darmstadt 1992) 42 ff.

⁷ H.v. Hesberg – P. Zanker, *Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung – Status – Standard*, *AbhMünchen N. F.* 96 (1987) 9 ff. und passim.

⁸ Eine gute Zusammenstellung der literarischen und epigraphischen Quellen sowie der archäologischen Monumente findet man bei F. Ghedini, *Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani*, *RdA* 14, 1990, 35–62.

⁹ Beispiele: V. Kockel, *Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji* (1983) 40; I. Bragantini in: *Sepulture e riti nella necropoli dell'Isola Sacra*, *BA* 5–6, 1990, 70 ff.

¹⁰ H. Mielsch – H.v. Hesberg, *Die heidnische Nekropole unter St. Peter in Rom*, *MemPontAc Ser. III Vol. XVI,1* (Rom 1986); 2 (Rom 1995); H.v. Hesberg, *Römische Grabbauten* (Darmstadt 1992) 17.

¹¹ H. Wrede, *AA* 1977, 395 ff.; ders., *AA* 1981, 86 ff.– Zu Gelagen am Grab s. Toynbee a.O. (Anm. 6) 51. 136; Ghedini a.O. 36 f.; H. Lindsay, *Eating with the Dead: The Roman Funerary Banquet*, in: I. Nielsen – H. S. Nielsen (Hrsg.), *Meals in a Social Context* (Aarhus 1998) 67–80.

¹² Beispiele: Mielsch – v. Hesberg a.O. (s.o. Anm. 10); H. Herdejürgen, *Die Gräber von der Via Latina. Folgerungen aus dem Fundkontext* (Unpublizierter Vortrag).

¹³ Ich kann auf dieses ja auch viele andere Kunstwerke berührende Problem der Sichtbarkeit oder Nichtsichtbarkeit hier nicht weiter eingehen. In unserem Zusammenhang gewährten allein schon die Auswahl, die Herstellung, der Transport und die Aufstellung hinreichende Gelegenheit für die Besteller, sich mit dem dargestellten Sujet auseinanderzusetzen.

¹⁴ H. Wrede, *AA* 1981, 101 ff.– Zur Inschrift s. H. Häusle, *Das Denkmal als Garant des Nachruhms* (1980) 98 f. Nr. 32: *Tibur mihi patria, Agricola sum vocitatus, / Flavius idem, ego sum discumbens ut me videtis. / sic et apud superos annis quibus fata dedere / animulam colui, nec defuit umqua(m) Lyaeus. / ... / amici, qui legitis, moneo, miscete Lyaeum / et potate procul redimiti tempora flore / et venereos coitus formosis ne denegate puellis: / cetera post obitum terra consumit et ignis.*

¹⁵ F. Matz, *Die Dionysischen Sarkophage*, *ASR* IV 1–4 (Berlin 1968–1975).

¹⁶ A. Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, *ASR* V 1 (Berlin 1939). Grundlegend zur Deutung: H. Brandenburg, *Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv – Beiträge zur Interpretation römischer Sarkophagreliefs*, *JdI* 82, 1967, 195–245.

¹⁷ H. Herdejürgen, *Stadtrömische und Italische Girlandensarkophage*, *ASR* VI 2.1 (1996) 25 f.

¹⁸ z.B. Matz a.O. (s.o. Anm. 15) III 338 f. Nr. 194 Taf. 204,2 (Rom, Villa Doria Pamphili; in diesem Fall handelt es sich ausnahmsweise um einen Sarkophagkasten); 335 Nr. 181 Taf. 205,1; 207,3 (Sarkophagdeckel in Turin); 336 f. Nr. 184 Taf. 205,3 (Sarkophagdeckel im Vatikan, Museo Chiaramonti).

¹⁹ G. Koch, *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*, *ASR* XII 6 (Berlin 1975) 48 ff. Nr. 7. 73. 81. 128–132 Taf. 114–117.

²⁰ Koch a. O. Taf. 116

²¹ Koch a. O. 87 Nr. 7 Taf. 4, 118

²² R. Amedick, Zur Motivgeschichte eines Sarkophages mit ländlichem Mahl, RM 95, 1988, 205–234; R. Amedick, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita privata, ASR I 4 (1991) 25 ff. – Für die Katakombenbilder s. E. Jastrzebowska, Untersuchungen zum christlichen Totenmahl aufgrund der Monumente des 3. und 4. Jahrhunderts unter der Basilika des Hl. Sebastian in Rom (Frankfurt a. M. 1981) 181 ff. – Zum Grab der Vibia und anderen Darstellungen, die sich auf das Elysium beziehen oder beziehen könnten vgl. Ghedini a. O. 47

²³ P.-A. Février, Le culte des morts dans les communautés chrétiennes durant le IIIe siècle, in: Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana. Roma 21–27 settembre 1975 (Città del Vaticano) 211 ff.

²⁴ Grundlegend Koch a. O. (s. o. Anm. 19); s. auch Koch – Sichtermann 1982, 161 ff.; G. Koch, Sarkophage der römischen Kaiserzeit (Darmstadt 1993) 78 (jeweils mit weiterer Literatur).

²⁵ E. D'Ambra, A Myth for a Smith: A Meleager Sarcophagus from a Tomb in Ostia, AJA 92, 1988, 85 ff.

²⁶ Koch a. O. (s. o. Anm. 19) 28 ff. 106 ff. Nr. 73–111. – Dasselbe Motiv wird auf einem bekannten Sarkophag im Louvre auch für die Bergung des toten Hektor verwendet: F. Baratte – C. Metzger, Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne (Paris 1985) 46 f. Nr. 14

²⁷ Koch a. O. (s. o. Anm. 19) 113 Nr. 90 Taf. 81 e.

²⁸ Koch a. O. (s. o. Anm. 19) 7 ff. 87 f. Nr. 8 Taf. 10–13. 82. 83; LIMC VI (1992) 426 Nr. 121; 429 Nr. 147 Taf. 221 s. v. Meleagros (S. Woodford – G. Daltrop).

²⁹ Ehemals Rom, Palazzo Sciarra. Koch a. O. (s. o. Anm. 19) 110 Nr. 80 Taf. 84. Auf dem Deckel im Museo Capitolino (Koch a. O. 117 f. Nr. 109 Taf. 94). folgt auf den Scheiterhaufen noch eine Feuerstelle mit einem riesigen Kessel und ein Gefährte mit Jagdhunden. Das Motiv gehört eigentlich zu der ländlichen Mahlzeit, zu dem sich die Jagdgesellschaft nach beendeter Jagd zusammenfand, und die auf zahlreichen Deckeln von Meleager-Sarkophagen dargestellt wurde. Wir haben sie bereits als einen Versuch der Künstler, den Betrachter ins Bild zu ziehen, kennengelernt. Der Deckel ist vermutlich modern, könnte jedoch auf ein verschollenes antikes Vorbild zurückgehen (vgl. C. Gasparri, Prospettiva 11, 1977, 70 f. Abb. 6)

³⁰ Koch a. O. (s. o. Anm. 19) 38 ff. 119 ff. Nr. 112–125.

³¹ z. B. auf einem Achill – Sarkophag in Ostia: L. Giuliani, Achill – Sarkophag in Ost und West: Genese einer Ikonographie, JbBerlMus 31, 1989, 25–39.

³² Zu diesem Phänomen vgl. D. Grassinger, The Meaning of Myth on Roman Sarcophagi, in: Myth and Allusion: Meanings and Uses of Myth in Ancient Greek and Roman Society (Boston 1994) 71–107.

³³ Koch a. O. (s. o. Anm. 19) 38 ff. 120 f. Nr. 116 Taf. 103 b. 106–111. 113 a.b; Baratte a. O. (s. o. Anm. 23) 97 ff. Nr. 37.

³⁴ Koch a. O. (s. o. Anm. 19) 41. 121 Nr. 117 Taf. 102 a; 122 f. Nr. 120 Taf. 99; 119 Nr. 112 Taf. 97; 119 Nr. 113 Taf. 95 a

³⁵ Zur Ikonographie der Parzen s. LIMC VI (1992) 644 f. Nr. 46–52; 647 f. s. v. Moirai (S. de Angeli); zur Rolle der Parzen im Meleagermythos vgl. R. Brilliant,

Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art (Ithaca/London 1984) 151 ff.

³⁶ Sichtermann – Koch 1975, 47 Nr. 44 Taf. 112a. 113.

³⁷ Istanbul, Archäol. Museum: Koch a.O. (s.o. Anm. 19) 28 ff. 110f. Nr. 81 Taf. 68–72. 78 a.b; 114a. 116 a–c.

³⁸ Vgl. das Fragment bei R. Kassel – C. Austin, *Poetae Comici Graeci VII* (Berlin 1989) 758f.; die Übersetzung zitiert nach L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier* (Berlin 1995) 156. Die Überlegungen und Interpretationen Giulianis waren für mich auch in manch anderer Hinsicht anregend. – Auf die Bedeutung der Trostreden am Grab und der antiken Trostliteratur überhaupt, die die mythologischen Gleichnisse in ganz ähnlicher Weise wie die Sarkophagwerkstätten benutzten, ist in letzter Zeit mehrfach hingewiesen worden: Müller a.O. (s.o. Anm. 2) 86 ff.; 143 ff.; Giuliani a.O. (s.o. Anm. 31) 38f. Von besonderer Bedeutung sind die von dem Rhetor Menander in der zweiten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. verfassten Regeln für die Leichenrede: J. Söffel, *Die Regeln Menanders für die Leichenrede* (Meisenheim am Glan 1974).

³⁹ C. Robert, *ASR III 3* (1919) 381 ff. Nr. 315 Taf. 100; B. Andreae, in: W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*⁴ I (1963) 810f. Nr. 1129; Sichtermann – Koch 1975, 49f. Nr. 48 Taf. 124–128; LIMC VI 1 (1992) 920 Nr. 32a s. v. Niobidai (W. Geominy).

⁴⁰ Sichtermann-Koch 1975, 49 Nr. 47 Taf. 122; Koch-Sichtermann 1982, 169; C. Robert, *ASR III 3* (1919) Nr. 312, 313 Taf. XCIX

⁴¹ H. Geist – G. Pföhl, *Römische Grabinschriften* (1969) 183 Nr. 495: *Aspice quam subito marcet, quod floruit ante, /aspice quam subito, quod stetit ante, cadit. /Nascentes morimur finisque ab origine pendet.*

⁴² H. Herdejürgen, *Stadrömische und italische Girlandensarkophage VI 2,1* (1996) 93 ff. Nr. 26 Taf. 28–31.

⁴³ Fittschen a.O. (s.o. Anm. 5).

⁴⁴ Koch – Sichtermann 1982, 180 ff.

⁴⁵ Raub der Persephone: Sichtermann – Koch 1975, 56 ff. Nr. 59–62 Taf. 147–155; Entführung der Leukippiden: Sichtermann – Koch 1975, 39 Nr. 34 Taf. 75,1; 79–81; Hylas – Raub: H. Wrede, *Consecratio in formam deorum* (1981) 152. 248 Nr. 140 Taf. 35,5,6; Raub und Entrückung eines Knaben durch Hades: R. Amedick, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita privata*, *ASR I 4* (1991) 77f.; Ganymed: Sichtermann – Koch 1975, 30 Nr. 20 Taf. 44,1; 45.

⁴⁶ Sichtermann – Koch 1975, 57f. Nr. 61 Taf. 148. 151, 2,3; 152–153; P. Blome, *Zur Umgestaltung griechischer Mythen in der römischen Sepulkralkunst. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpinasarkophage*, *RM 85*, 1978, 450 ff. Taf. 147; Wrede a.O. (s. vorige Anm.) 297f. Nr. 269.

⁴⁷ Wrede a.O. (s.o. Anm. 45).

⁴⁸ Sichtermann – Koch 1975, 57 Nr. 60 Taf. 147, 2,3; 148, 2; 149–151,1.

⁴⁹ Koch-Sichtermann 1982, 136; P. Blome, *RM 85*, 1978, 435 ff.

⁵⁰ Koch-Sichtermann 1982, 176f.; Helbig⁴ IV 3120 (B. Andreae); Wrede a.O. (s.o. Anm. 45) 219 Nr. 77 Taf. 8,3

⁵¹ Koch-Sichter mann 1982, 144 ff. (Endymion); 131 ff. (Adonis); 150 ff. (Hippolytos); 136 ff. (Alkestis); 139 f. (Achill und Penthesileia); 184 f. (Rhea Silvia).

⁵² Hylassarkophag in Rom, Palazo Mattei: Wrede a. O. (s. o. Anm. 45) 248 Nr. 140 Taf. 35,5–6.

⁵³ Vgl. die ausführliche Interpretation von K. Fittschen (JdI 85, 1970, 171–193), die ich im Folgenden übernehme.

⁵⁴ Koch-Sichter mann 1982, 193; Wrede a. O. (s. o. Anm. 45) 150. 152 f. 209 ff.

⁵⁵ C. Robert, ASR III 3 (1919) 506 ff. Nr. 430; ders., JHS 20, 1900, 86 ff.; Koch – Sichter mann 1982, 187 mit Anm. 3; LIMC III 1 (1986) 1060 Nr. 92 s. v. Ariadne (W. A. Daszewski); P. Blome, Funerärsymbolische Collagen auf mythologischen Sarkophagreliefs, in: Giornate Pisane, Atti del IX Congresso della F. I. E. C., SttFilCl Ser. III 10, 1992, 1061–1073.

⁵⁶ H. Sichter mann, Die mythologischen Sarkophage. Apollon bis Grazien, ASR XII 2 (1992) 32–58. 103–163 Taf. 26–114.

⁵⁷ K. Hopkins, Death and Renewal (Cambridge 1983) 223; Koortbojian a. O. (s. o. Anm. 5) 106 ff.

⁵⁸ CIL VI 11082.

⁵⁹ H. Sichter mann, Die mythologischen Sarkophage. Apollon bis Grazien, ASR XII 2 (1992) 149 f. Nr. 98 Taf. 100, 1; 101; 103,1; 104,1–3.

⁶⁰ Sichter mann – Koch 1975, 20 f. Nr. 8 Taf. 17, 2; 19, 2; 57 Nr. 60 Taf. 147, 1,2; 57 f. Nr. 61 Taf. 152,1; 39 Nr. 34 Taf. 81

⁶¹ Koortbojian a. O. (s. o. Anm. 5) 76 ff. Abb. 36.

⁶² CIL VI 18817.

⁶³ W. Peek, Griechische Grabgedichte (Berlin 1960) 260 f. 348 Nr. 447; vgl. 196 f. 342 f. Nr. 335.

⁶⁴ New York: Sichter mann a. O. (s. o. Anm. 46) 134 ff. Nr. 80 Taf. 68,1,2; 69–73. – Kopenhagen: Sichter mann a. O. (s. o. Anm. 44) 109 Nr. 35 Taf. 26,4; 28,6.

⁶⁵ J. Griffin, The mirror of myth (London 1986) 17.

⁶⁶ Peek a. O. (s. o. Anm. 63) 204 f. Nr. 351.

⁶⁷ Vgl. P. Zanker, Mythenbilder im Haus, in: R. F. Docter – E. M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12–17, 1998 (Amsterdam 1999) 40–48 Taf. 1–2.)

Vakat