

**UNTERSUCHUNGEN ZUM
RÖMISCHEN GRÜNDUNGSMYTHOS
IN DER SEPULKRALKUNST**



Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Fakultät für Orientalistik und Altertumswissenschaft
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt von

Susanne Michaela Lorenz
aus Leverkusen

Heidelberg 2001

*Parentibus carissimis
et socio optimo*

"...mais chaque temps a sa politique et son ceremoniel"
Gottfried Stieve, Europäisches Hofzeremoniell 1723

VORWORT

Die vorliegende Untersuchung ist die nahezu unveränderte Fassung meiner Dissertation mit dem Titel *Untersuchungen zum Römischen Gründungsmythos in der Sepulkralkunst*, die im Wintersemester 2001/2002 an der Fakultät für Orientalistik und Altertumswissenschaften der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg angenommen wurde. Die nach diesem Zeitpunkt erschienene Literatur konnte jedoch nicht mehr in diese Fassung eingearbeitet werden. Aus verwertungsrechtlichen Gründen wurde darüberhinaus auf Abbildungen verzichtet.

An erster Stelle möchte ich meinem Lehrer Tonio Hölscher für das in mich gesetzte Vertrauen und seine anregende und geduldige Betreuung danken, mit der er die Entstehung dieser Arbeit stets begleitet hat. Ich hatte außerdem das große Glück, während der entscheidenden Phasen meines Studiums in Heidelberg Tonio Hölscher als einen begeisterten und begeisternden akademischen Lehrer erleben zu dürfen, der meine wissenschaftliche Ausbildung und meine Sicht auf das Fach der Klassischen Archäologie nachhaltig geprägt hat.

Besonderer Dank gilt zudem Ingrid Krauskopf, die nicht nur das Zweitgutachten übernommen hat, sondern mich in jeder Phase der Arbeit ermutigt, gefördert und durch manchen fachlichen wie persönlichen Rat unterstützt hat.

Géza Alföldy (†) verdanke ich das Tempus-Stipendium, das es mir ermöglichte, das in Ungarn befindliche Material zu sichten. Für die nette Betreuung vor Ort in Budapest an der Eötvös Loránd Universität möchte ich zudem László Borhy meinen Dank aussprechen, der mir nicht nur über bürokratisch-organisatorische, sondern vor allem sprachliche Hindernisse hinweggeholfen hat und den Kontakt zu den Kollegen und Museen hergestellt hat. Allen Institutionen und Museen mit ihren freundlichen Mitarbeitern in Ungarn, die mich tatkräftig in jeglicher Hinsicht unterstützt und mir den Zugang zum Material ermöglicht haben, sei hiermit nochmals herzlich gedankt.

Den langen Entstehungsprozess haben zahlreiche Kommilitonen, Freunde, Kollegen und Mitarbeiter des Instituts begleitet, die in unzähligen fachlichen wie persönlichen Gesprächen zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben, darunter besonders Beate Bollmann, Barbara Borg, Stephanie Dimas, Daniel Graepler, Brigitte Knittlmayer, Renate Schuler, Barbara Schulze, Barbara Simon, Martin Spannagel, Eva-Lotte Voß, Jörgen Welp.

IV

Besonders herausheben möchte ich vor allem die Personen, die insbesondere die undankbare Aufgabe des Korrekturlesens in der Endphase auf sich genommen haben: Britta Bock, Katharina Lorenz, Sabine Massoth, Susanne Muth, Andreas Hoffmann und Annette Haug. Ihrem engagierten Einsatz habe ich es zu verdanken, dass ich kurz vor dem Ziel doch nicht aufgegeben habe.

Mehr als ich in Worte fassen kann, verdanke ich allerdings den drei wichtigsten Personen in meinem Leben, denen diese Arbeit gewidmet ist – Thomas und meinen Eltern Ruth und Heinz Lorenz.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	III
I. EINLEITUNG	1
I.1 IDENTITÄT, ERINNERUNG UND LEGITIMATION	3
Zur politischen Funktion von Gründungsmythen	
I.2 TOD, TRAUER UND ERINNERUNG	8
Zur Funktion der Sepulkralkunst	
<i>Erinnerung</i>	9
<i>Sepulkralkunst als Form der memoria</i>	
<i>Der Tote</i>	11
<i>Der Verstorbene als soziales Wesen</i>	
<i>Trauer, Trost und Hoffnung</i>	13
<i>Emotionale und religiöse Aspekte der Sepulkralkunst</i>	
<i>Synthese</i>	15
<i>Erwartungshorizonte der Sepulkralkunst</i>	
II. STADTRÖMISCHE GRABDENKMÄLER	17
III. BILDER DES RÖMISCHEN GRÜNDUNGSMYTHOS	21
III.1 AENEAS, DIDO UND ASCANIUS	21
<i>Dido und Aeneas auf der Jagd</i>	24
<i>exemplum virtutis</i>	
<i>Dido oder Ascanius</i>	27
<i>Zum Verhältnis von Bildthema zum Grabinhaber</i>	
<i>virtus für Männer – virtus für Frauen – virtus für Kinder</i>	35
<i>Zur Geschlechts- und Rollenspezifität eines Themas</i>	
<i>puer vel puella</i>	39
<i>Zur geschlechtsspezifischen Differenzierung von Kindersarkophagen</i>	
<i>Dido, Aeneas, Ascanius</i>	48
<i>exemplum virtutis et familiae</i>	
<i>Zusammenfassung</i>	51

III.2 AENEAS IN LAVINIUM	53
<i>pietas, virtus und concordia</i>	61
<i>Aeneas und die Feldherren-Hochzeitssarkophage</i> <i>Sarkophage für Senatoren?</i>	65
<i>Zum Problem der schichtspezifischen Zuweisung</i> <i>pietas erga deos – pietas erga parentes</i>	69
<i>Aeneas auf der Flucht als Familienbild</i> <i>Zusammenfassung</i>	71
III.3 ROMULUS UND DER RAUB DER SABINERINNEN	74
<i>abreptus</i>	78
<i>Frauenraub und Tod</i> <i>raptus</i>	81
<i>Zur Gleichsetzung von Raub und Vergewaltigung</i> <i>Raptus Sabinae</i>	85
<i>Ein Fallbeispiel für unterschiedliche Aspekte des Frauenraubes</i> <i>Zusammenfassung</i>	91
III.4 MARS UND REA SILVIA	92
<i>Zwischen Eros und Concordia</i>	96
<i>Mars und Rea-Silvia auf einem Clipeus-Sarkophag</i> <i>Mythische Liebespaare</i>	97
<i>Amor und Psyche, Mars und Venus, Mars und Rea Silvia</i> <i>Mythische Schläfer</i>	100
<i>Rea Silvia, Endymion und Ariadne</i> <i>Ein Mann, zwei Frauen, ein Bildschema</i>	106
<i>Mars und Rea Silvia oder Mars und Venus</i> <i>Spanner im Liebesnest : Jupiter, Tellus, Oceanus und die anderen</i>	113
<i>Zusammenfassung</i>	121
III.5 LUPA ROMANA	123
<i>imagines clipeati</i>	129
<i>Lupa als Schildschmuck und auf Clipeus-Sarkophagen</i> <i>Lupa Romana et vita humana</i>	137
<i>Zur Lupa Romana auf Conclamatio-Sarkophagen</i> <i>Lupa als Deckelschmuck</i>	139

<i>Roma Aeterna?</i>	140
<i>Zu einem sepulkral-symbolischen Deutungsmodell</i>	
<i>Römer oder romanisiert?</i>	142
<i>Zu einem sozialhistorischen Deutungsmodell</i>	
<i>felicitas et fecunditas?</i>	145
<i>Ein weiteres Deutungsmodell der Lupa Romana</i>	
<i>Zusammenfassung</i>	147
IV. ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE	149
<i>Rollenkonfigurationen von Mann und Frau</i>	149
<i>Vorstellungen von Familie</i>	151
<i>Der Gründungsmythos im funerären Kontext</i>	152
V. DIE PROVINZIALRÖMISCHEN GRABDENKMÄLER	154
EIN AUSBLICK	
VI. KATALOG	162
VI.1 STADTRÖMISCHE GRABDENKMÄLER	162
<i>Wandmalerei</i>	162
<i>Graburnen</i>	165
<i>Grabaltäre</i>	169
<i>Sarkophage</i>	176
VI.2 OBERITALISCHE UND PROVINZIALRÖMISCHE DENKMÄLER	212
<i>Eine Liste</i>	
<i>Oberitalien</i>	212
<i>Die römischen Provinzen</i>	260
VII. VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR	237
VIII. TABELLEN.....	246

I. EINLEITUNG

Gründungsmythen stellen zentrale Erzählungen dar, die einer Gesellschaft eine politische, soziale oder religiöse Identität geben. Als Teil des kulturellen Gedächtnisses beziehen sie sich konkret auf die Identität der Bewohner einer bestimmten Stadt oder eines bestimmten Landes. Sie sind grundsätzlich 'rekonstruktiv', da in ihnen die Ursprünge einer gegenwärtigen Situation erklärt werden. Sie sind – wie nicht nur der römische Gründungsmythos offenbart – in äußerstem Maße geformt. Sie vermitteln grundlegende Werte und Normen. Zudem sind sie reflexiv, indem sie das Selbstbild einer Gruppe formulieren und damit stabilisieren¹. Der identitätsstiftende Charakter prädestiniert darüberhinaus die Gründungsmythen für eine politische Instrumentalisierung. Ihre narrative Erzählung kann dabei selektiert, deformiert oder sogar neu geschaffen werden.

In der Erforschung der Bilder des römischen Gründungsmythos haben daher vor allem die öffentlichen Denkmäler mit ihrem politischen Charakter Beachtung gefunden. Dabei richtete sich das Hauptaugenmerk vor allem auf die späte Republik und die frühen Kaiserzeit, in der Kaiser Augustus die Frühgeschichte der Stadt mit seiner Familiengeschichte verknüpfte².

Dieser politische Charakter hat in der Forschung die Wahrnehmung und Deutung der Bilder des römischen Gründungsmythos unabhängig von ihrem Kontext geprägt. Dies gilt insbesondere für einen der zentralen Bereiche der römischen Kultur – dem Grabkontext³. Der politische und identitätsstiftende Charakter des Gründungsmythos wurde auch in diesem Bereich als wesentliche Aussage- bzw. Rezeptionsabsicht begriffen. Diese Erwartungshaltung hatte auch Folgen für die Interpretation der Bilder im sepulkralen Kontext. Geradezu beispielhaft zeigen dies die Forschungen von Peter Aichholzer und letztlich auch von Konrad Schauenburg. Peter Aichholzer vermutet allein in den politischen Werten den Grund für die Übernahme des Gründungsmythos in die Sepulkralkunst. Deren ihr „innewohnende Neigung, mythische Ewigkeitssymbole zu schaffen“, verbindet er pauschal mit dem Bestand

¹ Assmann 1997, 12 ff.; Die Basis für die theoretischen Grundüberlegungen liefern die Forschungen von J. Assmann zum kulturellen Gedächtnis: Assmann 1997.

² z.B. Evans 1992; Hölscher 1993, 67 ff.

³ Dies gilt im besonderen Maße für Darstellungen der Lupa Romana, v. a. für die provinzialrömischen Denkmäler, s. z.B. Burger 1961; K. Szirmai in: Akten I 162 ff.; vgl. auch Noelke 1976, 409 ff.; Dulière I 281 ff.

des Reiches und dem Begriff der *urbs aeterna*⁴. Ähnlich ging auch Konrad Schauenburg vor, indem er den Begriff der Aeternitas, der in der Münzprägung mit der Lupa Romana verbunden wird, mit eschatologischen, jenseitsbezogenen Vorstellungen verknüpfte⁵.

Zwar wurde für einzelne Gattungen verschiedentlich der Versuch unternommen, die Rezeption der Bilder von ihrem politischen Gehalt zu lösen⁶, dabei fand aber weder die Komplexität des Sepulkralbereiches⁷ noch die Vielschichtigkeit der Bilder ausreichend Berücksichtigung.

Deshalb soll am Beginn dieser Arbeit der Versuch stehen, den sepulkralen Kontext in seiner Komplexität zu definieren, um die an das Mythenbild geknüpften Erwartungshorizonte einzugrenzen. Zuvor soll jedoch die Frage nach den grundsätzlichen Zügen der Identitätsstiftung von Gründungsmythen und ihrer politischen Instrumentalisierung in den Blick genommen werden.

⁴ Aichholzer 1983, 35. – Vgl. die berechtigte Kritik von Peter Blome in seiner Rezension dieser Arbeit: P. Blome, *Gnomon* 57, 1985, 541 ff.

⁵ Schauenburg 1966, 261 ff. Dies gilt insbesondere für die Darstellung der Lupa Romana auf provinzialrömischen Denkmälern, auf die kritiklos diese Deutung übertragen wurde vgl. Freigang 1997, 347; Kempchen 1995, 138 f. (Jenseitshoffnung und Bürgerrecht).

⁶ Dulière I 225 ff.; Zanker 1988, 1 ff. – Zu den Grabaltären und Urnen vgl. Boschung in: *Grabeskunst* 39; Sinn 1987, 71.

⁷ Sehr erhellend sind dazu die Überlegungen von: Graepler 1997, 149 ff.

I.1 IDENTITÄT, ERINNERUNG UND LEGITIMATION

Zur politischen Funktion von Gründungsmythen

"De Francorum vero regibus beatus Hieronimus, qui iam olim fuerant, scripsit, quod prius Vergilii poetae narrat storia: Priamum primum habuisse regi"

Chronicarum quae dicuntur Fredegarii III, 2⁸

Im 7. Jahrhundert berichtet der unbekannte Autor der Fredegard-Chronik über die Herkunft der Franken, daß diese von den Trojanern abstammten. Er beruft sich dabei auf den römischen Dichter Vergil, der mit der Aeneis gewissermaßen das "Staatsepos" der Römer geschaffen hat. Darin spiegelt sich die identitätsstiftende Autorität, die der römische Gründungsmythos sogar noch bis in die frühmittelalterliche Zeit besessen hat. Darüber hinaus legitimiert diese Erzählung die Merowinger als rechtmäßige Nachfolger der Kaiser des Römischen Reiches. Zugleich werden hierin grundlegende Züge des Umgangs mit den Gründungsmythen deutlich. Die eigenen *origines*⁹ der germanischen Franken werden verändert und mit der römischen Überlieferung verbunden. Es erfolgt also eine Selektion und Manipulation der Überlieferung. In der Vereinigung beider Abstammungsmythen wird jedoch auch der kollektiv-identitätsstiftende Charakter deutlich, sollte doch die gemeinsame Herrschaftsideologie das Zusammenwachsen der fränkischen und gallo-römischen Reichsteile fördern. Einmal als Teil der eigenen Geschichte akzeptiert und perpetuiert, kann der neue Gründungsmythos nun seinerseits zum exemplarischen Leitbild politischen Handelns werden¹⁰.

⁸ zit nach: A. Kusternig (Hg. und Übers.), Quellen zur Geschichte des 7. und 8. Jahrhunderts (1982): "Über die ältesten Frankenkönige schrieb der heilig Hieronymus, was schon vorher die Geschichte des Dichters Vergil berichtet: Ihr erster König sei Priamus gewesen".

⁹ Bereits die *origines* der Franken unterliegen offenbar schon einer historischen Umformung. So überliefert Gregor von Tours für die Merowinger, daß sie von Merowech abstammen, der der Sohn eines Seeungeheuers gewesen sein soll. Desgleichen wird für die Franken die Herkunft aus dem pannonischen Raum überliefert, s. zur Überlieferung: R. Folz, Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon 126, 1983/84, 138 ff.; R. E. Asher, National Myths in Renaissance France: Frances, Symothes and the Druids (1993).

¹⁰ Zum Trojamythos bei den Franken siehe u. a.: P. Hutter, Germanische Stammväter und römisch-deutsches Kaisertum. Historische Texte und Studien Bd.21 (2000) 16 ff.; Th. Maissen, Von der Legende zum Modell. Das Interesse an Frankreichs Vergangenheit während der italienischen Renaissance (1994) 327 ff.; E. Ewig, Die Merowinger und das Frankenreich (2.Aufl. 1992) 86 f. – Daß der neue Gründungsmythos seinerseits zur Begründung politischen Handelns werden kann, zeigt sich beispielsweise daran, daß dieser im späten Mittelalter in der Auseinandersetzung mit England von den Franzosen argumentativ eingesetzt wird, um die eigene Überlegenheit durch diese Abstammung hervorzuheben: A. Iouanna, in: B. Chevalier, Ph. Contamine (Hgg.), La France de la fin du XV e siècle, renouveau et apogée: économie, pouvoirs, arts, culture & conscience (1985) 301 ff. – Zur Autorität des Troiamythos bis in die Neuzeit allgemein jüngst: D. Mansberger in: Troia 103 ff.; M. Borgolte in: Troia

Die am Beispiel der fränkischen Gründungssagen beschriebenen Prozesse lassen sich auch für den römischen Gründungsmythos fassen. Die Forschung betont die Dualität des römischen Gründungsmythos, in der die Herkunft des Romulus-Mythos auf den autochtonen italischen Raum verweise, während Aeneas eine solche aus dem allochtonen griechischen Raum anzeige. Die durch die Mythen vorgegebenen Chronologien wurden mit der Zeit aneinander angeglichen¹¹. Hierin zeigt sich ein Prozess der Selektion und Manipulation, der die mythische Überlieferung unterworfen ist. In augusteischer Zeit wird diese duale Gründungslegende zudem durch die Werke Vergils und Livius' in schriftlicher Form fixiert¹² und damit zu einem Bestandteil der kollektiven Erinnerung gemacht. *Memoria* ist dementsprechend einer der Schlüsselbegriffe aus Livius' Vorrede zu seinem Geschichtswerk *ab urbe condita*, welches an die Taten der Römer, die den Erdkreis beherrschen, erinnern soll¹³.

Jan Assman unterscheidet grundsätzlich zwischen zwei Grundformen der Erinnerung: zum einen die 'biographische Erinnerung', die sich auf die eigenen Erfahrungen bezieht, zum anderen die 'fundierende Erinnerung', die die Ursprünge erklären soll. Der Gründungsmythos als Erzählung über die Ursprünge Roms gehört demnach zu den 'fundierenden' Erinnerungen. Dabei verschwimmen die Grenzen zwischen historischer Faktizität und mythischer Überlieferung. Livius bezeichnet die

190 ff.; F. Graus in: W. Erzgräber (Hg.), *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter* (1989) 25 ff.; G. Melville in: F. Seibt, W. Eberhardt (Hgg.), *Europa 1500* (1987) 415 ff.

¹¹ vgl. F. Graf in: Mythos 25. Die Literatur zur Überlieferung des römischen Gründungsmythos ist in den letzten Jahren stark angewachsen. Allein die Internet-Bibliographie von Alain Meurant (<http://www.lupacap.fltr.ucl.ac.be/lce.refer.bib.htm>) zum römischen Gründungsmythos umfaßt mehrere hundert Titel. An dieser Stelle sollen daher nur die wichtigsten Literatur der letzten Jahrzehnte genannt werden: F. Bömer, *Rom und Troia* (1951); A. Alföldi, *Die trojanischen Urahnen der Römer* (1957); J.-M. André, A. Hus, *L'histoire à Rome. Historiens et biographes dans la littérature latine* (1974); A. Alföldi, *Das frühe Rom und die Latiner* (1977); J. Perret, *Les origines de la Légende troyenne de Rome* (1942); R. G. Basto, *The Roman Foundation Legend and the Fragments of the Greek Historians: An Inquiry into the Development of the Legend* (1980); J. N. Bremmer, N. Horsfall, *Roman myth and mythography* (1987); E. Campanile (Hg.), *Alle origini di Roma. Atti del Colloquio tenuto a Pisa il 18 e 19 settembre 1987* (1988); J. Poucet, *LEC* 57, 1989, 227–254; J.-M. André, *Dans Rome des premiers siècles* (1992) 9 ff.; D. Briquel in: *Roma* 39 ff.; T. J. Cornell in: *Roma* 45 ff.; L. Braccisi in: *Roma* 58 ff. – Zu den Überlieferungen im Einzelnen ist jedem Kapitel dieser Arbeit ein kurzer Abriß vorangestellt, der die wichtigsten Quellen und Literatur umfaßt, s. Aeneas: Kap. III.1; III.2. – Romulus: Kap. III.3, III.4., III.5.

¹² So beginnt Livius sein Geschichtswerk im ersten Buch mit den Worten: "*Iam primum omnium satis constat Troia*". Troia, nicht Rom, markiert den Ausgangspunkt der römischen Geschichte! Zu Livius: G. B. Miles, *Livy. Reconstruction Early Rome* (1997); A. Feldherr in: Th. Habinek, A. Schiesaro (Hg.), *The Roman cultural revolution* (1997) 136 ff.; G. Forsythe, *Livy and the early Rome. A study in historical method and judgment* (1999). – Zu Vergils Aeneis: V. Buchheit, *Vergil über die Sendung Roms Untersuchungen zum Bellum Poenicum und zur Aeneis* (1963); G. Binder, *Aeneas and Augustus. Interpretationen zum 8. Buch der Aeneis* (1961); F. Cairns, *Vergil's Augustan epic* (1989); A. J. Fichter, *Epic and the vision of empire. Historiography in Vergil, Ariosto, and Spenser* (1974); Th. Berres, *Die Entstehung der Aeneis* (1982); H. P. Stahl (Hg.), *Vergil's Aeneid: Augustan epic and political context* (1998); A. J. E. Bell, *Transactions and Proceedings of The American Philological Association*, 129, 1999, 263 ff.; K. Toll, *Classical Antiquity* 16, 1996, 34ff.; St. Quinn (Hrsg.), *Why Vergil?* (2000).

¹³ Liv. praef. 3: *Utrumque erit iuvabit tamen rerum gestarum memoriae principis terrarum populi pro virili parte et ipsum consuluisse.*

Mythen zwar als *fabulae*, führt aber weiterhin aus, daß seine Aufgabe nicht darin bestünde, diese von historischen Fakten zu unterscheiden¹⁴. Der Gründungsmythos wird somit als Teil der eigenen Geschichte empfunden. Den hier skizzierten Vorgang beschreibt auch Jan Assmann: "Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte"¹⁵. Die Erinnerung macht den Gründungsmythos zu einem Teil der Geschichte und verleiht ihm damit normative Kraft.

Dieser Vorbildcharakter der römischen Gründungsgeschichte wird wiederum ebenfalls bei Livius deutlich hervorgehoben. Die Geschichte soll als *exemplum* und als Leitbild für das Handeln sowohl des Individuums (*tibi*) als auch des Kollektivs (*tuaeque rei publicae*) dienen. Gerade diese Eigenart prädestiniert den römischen Gründungsmythos zur Rezeption, stellen doch seine Protagonisten damit ideale Vorbilder des Handelns dar¹⁶. Mit diesem Rekurs auf die Vergangenheit werden die dort formulierten Werte in Beziehung zur Gegenwart gesetzt und damit aktualisiert.

In einzigartiger Weise hat Augustus dieses identitätsstiftende Potential der Gründungsmythen zur Herrschaftslegitimation genutzt, indem er die Geschichte der eigenen Familie mit jener der Stadt verbindet und mit diesem Verweis auf die familiäre Vergangenheit seinen Herrschaftsanspruch auf Rom bestätigt¹⁷. Der Principat wird also durch das Instrument des Mythos legitimiert und in eine mythisch begründete Tradition gestellt, ein Vorgang, den man vielleicht mit dem Begriff "invention of tradition" bezeichnen könnte. Der Gründungsmythos wird zum "Staatsmythos" des römischen Kaisertums, denn der Principat des Augustus wird nicht nur in die mit dem ätiologischen Mythos einsetzende historische Entwicklung der Stadt integriert, sondern auch in einem teleologischen Sinne als deren schlechthin idealer Ziel- und Endpunkt vor Augen gestellt, was ihn als von Anfang an gewollt erscheinen lassen soll. In diesem Sinne ist Augustus Erneuerer und Wiederbegründer Roms und somit gleichsam als zweiter Romulus das von den Göttern gewollte Telos der römischen Geschichte¹⁸.

Im Skulpturenprogramm des Augustusforums¹⁹ findet die augusteische Verwendung des Gründungsmythos sowohl als Staats- wie auch Familienmythos²⁰ seinen

¹⁴ Liv. praef. 6: *Quae ante conditam condendamque urbem poeticis magis decora fabulis quam incorruptis rerum gestarum monumentis traduntur, ea nec adfirmare nec refellere in animo est.*

¹⁵ Assmann 1997, 52.

¹⁶ s. dazu v.a. Hölscher 1993, 70ff., der für diesen Vorgang den Begriff der 'ideellen Rezeption' prägt.

¹⁷ Zur Genealogischen Mythenrezeption: Hölscher 1993, 67 ff.; T. P. Wiseman in: M. Cébeillac-Gervasoni (Hrsg.), *Les "bourgeoisies" municipales italiennes aux IIe et Ier siècle av. J.-C.* (1983) 299 ff.; Evans 1992.

¹⁸ Vgl. zur Konzeptionalisierung der Geschichte als Gegenwartserklärung unter Augustus: Haug 2001. Andieser Stelle möchte ich Annette Haug für ihre wertvollen Hinweise und unschätzbare Hilfe danken möchte.

¹⁹ P. Zanker, *Forum Augustus* (o.J.) 15 ff.; I. Gismondi, *BullCom* 90, 1985, 241 f.; H. Bauer in: *Archeologia nel Centro, L'area archeologica centrale* (1985) 229 ff.; ders. in: *L'Urbs. Espace urbain et histoire, Actes du colloque École Française de Rome* (1987) 763 ff.; J. Ganzert, V. Kockel, in: *Augustus*, 149 ff.; Hölscher 1993, 81 f.; F. Cassola in: *Mito, storia, tradizioni: Diodoro Siculo e la storiografia classica, Atti del Convegno Internazionale Catania 1991* 273 ff; Spannagel 1999; U. Fusco in: *Roma*, 223 f. (mit Lit.).

visuellen Ausdruck. Dem Bild des fliehenden Aeneas im Zentrum der nördlichen Apsis ist in der südlichen jenes des Tropaia tragenden Romulus gegenübergestellt. Westlich des Aeneas waren in der Apsis die Statuen der Könige von Alba, also der Nachkommen des Aeneas und des Ascanius, sowie östlich Statuen der Iulier aufgestellt. Die Iulische Familie wird auf diese Weise mit ihrem Vorfahren Aeneas verbunden. Romulus auf der anderen Seite ist von den *summi viri* umgeben. Romulus und Aeneas stehen sich hier als *exemplum virtutis* bzw. *pietatis* gegenüber²¹.

Eine ähnliche Gegenüberstellung beider Mythen mit direktem Bezug zum Princeps findet auch an der West-Seite der Ara Pacis Augustae statt, wo dem opfernden Aeneas die Auffindung der Zwillinge Romulus und Remus im Lupercal gegenübergestellt ist²². Beide Beispiele zeigen dennoch deutlich, daß bereits in augusteischer Zeit die mythische Erzählung in der Darstellung auf wenige Schlüsselszenen reduziert und mit Werten wie *pietas* und *virtus* verbunden wurde²³.

War dieses Deutungsmuster erst einmal akzeptiert, konnten sich die folgenden Herrscher auf dem Wege permanenter Affirmation dieser für die Akzeptanz der eigenen Herrschaft zentralen legitimatorischen Funktion des römischen Gründungsmythos bedienen. Allerdings griffen nicht alle Herrscher gleichermaßen auf dieses Mittel zur Legitimation zurück. So gewinnt gerade in flavischer Zeit die Darstellung der Gründungsmythen wieder an Bedeutung, stand doch die neue Herrscherlinie unter einem ganz besonderen Legitimationszwang. Nicht nur in der Münzprägung, sondern vermutlich auch auf dem zentralen Gebäude des familiären Herrscherkultes, dem Templum Gentis Flaviae, tauchen nun Darstellungen der Gründungsmythen auf. Zwei zusammengehörige Reliefs aus dem Vatikan und dem Museo Nazionale Romano geben das Giebfeld dieses Tempels wieder, auf dem Mars und Rea Silvia sowie die Lupa Romana mit den Gründerzwillingen zu sehen ist²⁴.

²⁰ Zur besonderen Betonung des Mythos als Herrschaftslegitimation und der Herrschaftssicherung: Zanker 1987, 196 f. Erst mit der Adoption der Enkel Gaius und Lucius Caesar im Jahr 17 v. Chr. wird eine Familien- und Nachfolgerpropagierung notwendig, dazu ebenfalls P. Zanker: Zanker 1988, 1 ff.

²¹ Zur Anordnung der Wandbilder auf dem Augustusforum s. Spannagel 1999, Taf. 1; 2,4.5.

²² Zur Ara Pacis Augustae: G. Moretti, Ara Pacis Augustae (1948); Dulière I 96ff.; Koeppl 1987, 152ff.; Zanker 1987, 206 ff.; S. Settis in: Augustus, 400 ff.; T. Tracy in: Daidalikon, 376 ff.; Castriota 1995.

²³ Zanker 1987, 206 ff., s. auch Dulière I 144–145 zur politischen Verwendung des Mythos in augusteischer Zeit. – Allgemein zur Konstituierung von Vergangenheit in der materiellen Kultur in augusteischer Zeit: Haug 2001, 111 ff. (mit einer Zusammenstellung der wichtigsten Literatur).

²⁴ Zum Relief: Helbig I⁴ (1963) Nr.1013 (E. Simon); Koeppl 1983, 82 f., 135 ff. Katnr. 36 Abb. 40–45; H. R. Götte, AA 1983, 239 ff.; M. Bertinetti (Hg.), Museo Nazionale Romano I 8 (1985) Katnr. II, 22 (A. Ambrogi mit älterer Lit.); R. Paris in: diess. (Hg.), Dono Hartwig. Originali ricongiunti e copie tra Roma e Ann Arbor (1994) 28 f., 32f. – Das auf dem Relief abgebildete Monument wurde auch auf das Giebelrelief des Tempels für Venus und Roma bezogen. Überzeugender ist jedoch der Vorschlag von Mario Torelli: M. Torelli in: L'Urbs. Espace urbain et Histoire (1987) 563 ff., vgl. R. Paris a. O. 30.

Die politische Instrumentalisierung des Gründungsmythos funktioniert aber nicht nur nach innen, sondern dient auch dazu, die eigene Identität in ein äußeres Beziehungsgeflecht zu stellen. Dieses Verfahren, in der aktuellen Politik entstandene Allianzen oder Feindschaften mythisch zu rechtfertigen, ist bereits für die griechischen Poleis gut belegt²⁵. Auch der römische Gründungsmythos ist für derartige Strukturen instrumentalisiert worden. In der Münzprägung Ilions beispielsweise ist seit augusteischer Zeit das Fluchtmotiv propagiert worden, um die Verbindungen mit Rom herauszuheben. Dies verwundert nicht, da die Stadt gerade von Mitgliedern der Gens Iulia während der wechselhaften Zeiten der Republik unterstützt wurde²⁶.

Es liegt damit in der Eigenart des Gründungsmythos verschiedene Bedürfnisse, die die Gegenwart an ihre Vergangenheit stellt, auf sich zu vereinigen. Er wird dadurch zu identitätsstiftenden, exemplarischen Erzählung.

²⁵ Allgemein zu den griechischen Gründungsmythen: F. Prinz, *Gründungsmythen und Sagenchronologie* (1979); W. Leschhorn, *Gründer der Stadt. Studien zu einem politisch-religiösen Phänomen der griechischen Geschichte*. *Palingenesia* 20 (1984); P. Weiß, *WürzbJbAltWiss* 10, 1984, 179 ff.; J. H. M. Strubbe *AncSoc* 15/17, 1984/85, 78 ff.; A. Chaniotis, *Historie und Historiker in den griechischen Inschriften. Epigraphische Beiträge zur griechischen Historiographie* (1988); Lindner 1994; Ch. Auffarth in: R. Hägg (Hg.), *The Ancient Hero Cult* (1999) 39 ff.

²⁶ Lindner 1994, 38 ff.

I.2 TOD, TRAUER UND ERINNERUNG

Zur Funktion der Sepulkralkunst

*"mors etenim hominum natura, non poena est;
cui contigit nasci, instat et mori."
CE 1567, 7f.*

Der Tod gehört zur Natur des Menschen, dessen Bestimmung es ist zu sterben. Der Tod stellt somit eine Grundkonstante menschlichen Lebens dar²⁷. Doch so einfach diese Feststellung auch scheinen mag, so schwierig ist die hermeneutische Annäherung an das Thema selbst. Was ist Tod? Der Versuch einer Begriffsbestimmung ist schwieriger, als es zunächst den Anschein hat, gehen doch die Auffassungen darüber, was 'Tod' bedeutet, weit auseinander. Die Debatte um die Todesdefinition in der Medizin, die von Begriffen wie "klinischer Tod" und "Hirntod" geprägt ist, belegen deutlich, daß die Problematik weit über die Feststellung eines biologischen "Faktums" hinausgeht²⁸. Auch die philosophischen Diskurse sind nach Thomas Macho von der allgemeinen Unsicherheit geprägt, "ob sie den Tod als empirisches (beispielsweise organisches, soziales, kulturelles) Ereignis oder als ontologische Universale kennzeichnen wollen"²⁹. Der Tod an sich bleibt letztlich unbegreiflich und unvorstellbar.

Eine Annäherung an das Phänomen Tod kann daher m.E. nur über dessen kulturelle Prägung erfolgen. Jede Kultur hat im Umgang mit den Toten und Sterbenden eigene spezifische Riten und Formen ausgeprägt, die allein Gegenstand einer Untersuchung sein können³⁰. In den Altertumswissenschaften bieten die schriftlichen Zeugnisse zu

²⁷ Kritisch äußert sich zu dieser Auffassung Th. Macho, da das antizipatorische Verhältnis zum Tod eine typische Erscheinung der Neuzeit sei und für die antiken Kulturen nicht vorauszusetzen ist, s. dazu Th. Macho in: Chr. Wulf (Hg.), Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie (1997) 939 ff.

²⁸ In der Medizin zeigt sich das Problem beispielsweise auch in der immer wieder aufkommenden Diskussion um die Festlegung des Todeszeitpunktes, vgl. dazu etwa Chr. Schober, Tod und Sterben aus der Sicht von Medizinstudenten (1987); G. Baust, Sterben und Tod. Medizinische Aspekte (1988).

²⁹ Th. Macho in: Assmann 2000, 92. – Die kulturelle und soziale Prägung soll hier kurz durch das Beispiel der afrikanischen Dowayo verdeutlicht werden. Diese bezeichnen auch eine Person als tot, die lediglich ohnmächtig geworden ist. Innerhalb dieses Kulturkreises gibt es also eine Vorstellung davon, was 'Tod' bedeutet, die über diejenige eines reinen biologischen Ablebens hinausgeht, vgl. dazu N. Bagel, Tanz ums Grab (dt.Ausgabe 2000) 56 ff., mit weiteren Beispielen, die Schwierigkeiten einer eindeutigen für die Schwierigkeiten einer eindeutigen Begriffsdefinition verdeutlichen.

³⁰ vgl. dazu auch Assmann 2000, 14 f.; Sehr treffend bei Peter Metcalf und Richard Huntington formuliert und vielfach zitiert: "What could be more universal than death? Yet what an incredible variety of responses it evokes. Corpses are burned or buried, with or without animal or human

den verschiedenen Totenbräuchen und die archäologischen Hinterlassenschaften dabei die wichtigste Quelle zur Rekonstruktion einer kulturspezifischen "Geschichte des Todes"³¹. Im Folgenden können jedoch nur cursorisch verschiedene Aspekte insbesondere des Umgangs mit dem Thema bei den Römern betrachtet werden³².

Diese kulturelle Prägung des Todes entspringt dem Wissen um die eigene Sterblichkeit, die den Menschen vom Tier abgrenzt³³. Dieses Wissen bildet nach Jan Assmann den Motor dafür die eigene Sterblichkeit zu überwinden, die eigene begrenzte Lebenszeit über ihre Grenzen hinaus zu transzendieren³⁴. Diese Transzendenz muß sich aber keineswegs zwangsläufig in Vorstellungen eines jenseitigen Lebens manifestieren. Auch die fortwährende Erinnerung an den Verstorbenen ist dabei eine Option, diesen der Gemeinschaft gegenwärtig zu halten.

*Erinnerung
Sepulkralkunst als Form der memoria*

***"ius adfectione mariti permanent aeterna
beneficia et licet sors iniqua fatorum vitam
abstulerit memoria tamen laudis eius et gloria
manente hoc titulo darabit aeterna
Aurelia Sabina coniugi karissim(o) dulcissim(o)
pientissim(o) incomparabil(i) qui mecum vixit sine ul
la animi laesione ann(or)um XX m(ensibus) II et sibi viva
p(ronendum) c(uravit) et s(ub) a(scia) d(edicavit)"***

CIL XIII 2077³⁵

sacrifice; they are preserved by smoking, embalming, or pickling; they are eaten - raw, cooked, or rotten; they are ritually exposed as carrion or simply abandoned; or they are dismembered and treated in a variety of these ways. Funerals are the occasion for avoiding people or holding parties, for fighting or having sexual orgies, for weeping or laughing, in thousand different combination. The diversity of cultural reaction is a measure of the universal impact of death": P. Metcalf, R. Huntington, *Celebrations of Death* (1979) 1.

³¹ Der Begriff wird hier in Anlehnung an die grundlegende mentalitätsgeschichtliche Arbeit von Ph. Ariès gebraucht: Ph. Ariès, *Die Geschichte des Todes* (1997)⁸

³² Aufgrund der selektiven Überlieferung des Materials ist ohnehin eine umfassende Rekonstruktion einer spezifisch römischen "Geschichte des Todes" nicht möglich und würde vermutlich den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

³³ Assmann 2000, 13ff.; Macho 1987, 107 f.; Diese Definition, dass sich der Mensch durch das Wissen um seine Sterblichkeit vom Tier abgrenzt, basiert letztlich auf Voltaire: Voltaire, *Philosophisches Wörterbuch* (1985) 144. – Ähnlich: M. Scheler in: Ders., *Zu Ethik und Erkenntnislehre. Schriften aus dem Nachlaß*, Bd. I (1957) 16; M. Heidegger, *Sein und Zeit* (1979)¹⁵ 237 ff.

³⁴ Assmann 2000, 14 f. unter Berufung auf Z. Bauman, *Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien* (1994).

³⁵ Nach Häusle 1980, 64 f. Nr. 18.

Zahlreiche römische Grabinschriften beschreiben das Grabmal als Ort der Erinnerung³⁶. Die Erinnerung garantiert die Fortexistenz des Verstorbenen oder wie Jan Assmann es formuliert hat: "Es ist die Form, in der eine Gruppe mit ihren Toten lebt, die Toten der fortschreitenden Gegenwart gegenwärtig hält"³⁷. Ein Erlöschen der Erinnerung an den Toten würde als Konsequenz die Auslöschung seiner Existenz bedeuten. Nach Jan Assmann gliedert sich die Erinnerung an den Toten in eine 'prospektive' und eine 'retrospektive' Erinnerung. Die retrospektive ist die "universalere, ursprünglichere und natürlichere Form" des Totengedenkens. Sie stellt einen Akt der *pietas* dar und beschreibt die Formen, in denen der Tote im Jetzt vergegenwärtigt wird. Die prospektive Seite der Erinnerung zielt auf die "Disziplinierung der Lebensführung der Lebenden *sub specie memoriae*"³⁸. In der Hervorhebung von Leistung und *fama* wird der Verstorbene somit zum Beispiel für die Lebenden. Deutlich werden diese Aspekte ebenfalls in der eingangs zitierten Inschrift. In der Aufstellung eines Sarkophages und seiner Weihung wird der retrospektive Aspekt des Totengedenkens hervorgehoben, in der Auflistung der Tugenden des Ehemanns der prospektive, da der tugendhafte Lebenswandel des Verstorbenen, insbesondere seine Treue, seine Rücksichtnahme auf die Gattin sowie seine *pietas*, gleichermaßen Vorbild wie Verpflichtung für die Leser des Epigramms darstellen sollen. So gesehen ist das Totengedenken in paradigmatischer Weise für eine Gesellschaft identitätstiftend. Den Riten, Texten und Bildern fällt dabei die Aufgabe, zu den Toten in idealer Weise in seinen sozialen Rollen präsent und gegenwärtig zu halten.

³⁶ Häusle 1980,.

³⁷ Assmann 1997, 61; vgl. auch ebenda S. 33. – Zum Nachruhm als Form des Weiterlebens bei Cicero: Cicero. Att. 12, 36, 1; 12, 12, 1; 12, 18.

³⁸ O.G. Oexle in: Memoria, 31; Assmann 1997, 60 ff.; J. Assmann, Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten (1991) 100 f.

Der Tote
Der Verstorbene als soziales Wesen

"Wenn in Rom ein angesehener Mann stirbt, wird er im Leichenzug in seinem ganzen Schmuck nach dem Markt zu der sogenannten *rostra*, der Rednertribüne, geführt, meist stehend, so daß ihn alle sehen können, nur selten sitzend. Während das ganze Volk ringsherum steht, betritt entweder, wenn ein erwachsener Sohn vorhanden und anwesend ist, dieser, sonst ein anderer aus dem Geschlecht die Rednertribüne und hält eine Rede über die Tugenden des Verstorbenen und über die Taten, die er während seines Lebens vollbracht hat. Diese Rede weckt in der Menge, die durch sie an die Ereignisse erinnert wird und sie wieder vor Augen gestellt bekommt, und zwar nicht nur bei den Mitkämpfern, sondern bei den nicht unmittelbar Beteiligten, ein solches Mitgefühl, daß der Todesfall nicht als ein persönlicher Verlust für die Leitragenden, sondern als ein Verlust für das Volk im Ganzen erscheint..."
Polybius VI, 53³⁹

Die von dem Verstorbenen erfüllten sozialen Rollenerwartungen hebt nach Polybius in besonderem Maße die *laudatio funebris* – die Leichenrede – hervor. Sie bildet einen integralen Bestandteil der vom selben Autor geschilderten Bestattungsriten⁴⁰. Darin wird deutlich, in welchem Maße der Verstorbene von der römischen Gesellschaft im Rückblick auf sein Leben als soziales Wesen wahrgenommen und behandelt wird. Doch verändert sich mit dem Tod auch der Status des Verstorbenen, der zwar äußerlich menschlich bleibt, jedoch nicht mehr in der Gesellschaft interagiert: "Der Tote spricht nicht, und seine Miene bleibt verschlossen. Er bewegt keinen Muskel, zuckt nicht mit den Wimpern, rührt keinen Arm und kein Bein. Dennoch haben die Toten Augen, Münder und Zungen, Gesichter, Muskeln, Arme und Beine. Der Tote ist unzweifelhaft ein Mensch; aber er verhält sich ganz und gar nicht wie ein Mensch. Er ist menschlich und unmenschlich zugleich, äußerst vertraut und äußerst fremd, ein menschlicher Organismus und doch ein Ding"⁴¹. Die Totenriten dienen dazu, diesen paradoxen Zustand zwischen Lebendigem und Totem, zu regulieren und die Stellung des Verstorbenen neu zu definieren. In seiner Untersuchung der *rites de passage* hat Arnold van Gennep drei Stufen der Bestattungsriten unterschieden: Trennungs-, Umwandlungs- und Angliederungsriten⁴², die auch im

³⁹ Zit. nach der Übersetzung von H. Drexler (1961).

⁴⁰ Zu den Bestattungssitten allgem.: Toynbee 1996, 43 ff.; J.Bodel in: B. Bergmann, Ch. Kondoleon (Hg.), *The Art of Ancient Spectacle* (2000) 259 ff.; vgl. auch E. Flaig in: *Memoria*, 122 ff. – Zur *laudatio funebris*: W. Kierdorf, *Laudatio Funebris. Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede* (1980).

⁴¹ Macho 1987, 198; vgl. auch ders., in: Chr. Wulf (Hrsg.), *Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie* (1997) 940 f.

⁴² s. dazu A. v. Gennep, *Übergangsriten* (1986) 142 ff.

römischen Ritual ausgeprägt sind⁴³. Mit der Totenklage, *conclamatio*, beginnt die Auslösung des Verstorbenen aus dem familiären Verband. Der Tote wird beim Namen gerufen, gewaschen, auf dem *lectus funebris* aufgebahrt und von Klagefrauen unterstützt von der Familie betrauert⁴⁴. Mit dem Leichenzug, dem *funus*, wird die Trennung vom Wohnort der Familie vollzogen⁴⁵. Der Tote wird an den Ort seiner Bestattung überführt und erhält dort einen neuen Wohnort. Als *domus aeterna* erscheint entsprechend das Grab auch in zahlreichen Inschriften⁴⁶. Der Übergang vom Verstorbenen zum Ahnen ist damit vollzogen. Nach einer Zeit der Reinigung für die durch den Tod befleckte Familie findet dieser Übergang neun Tage später in der *cena novendialis* seinen endgültigen Abschluß⁴⁷. Das soziale Verhältnis zwischen dem Verstorbenen und den Hinterbliebenen ist neu definiert. Regelmäßige Totenfeiern am Grab bestätigen affirmativ die Fortdauer der Beziehungen zwischen der Familie und dem Verstorbenen. In ihrer Perpetuierung bestätigt sich der Familienverband immer wieder neu⁴⁸.

Der soziale Aspekt des Todes geht aus der Beschreibung der Riten besonders deutlich hervor. Nicht der biologische Tod markiert das Ende des Lebens, sondern erst die rituelle Lösung aus der Gemeinschaft: "Sie [die Gemeinschaft] bestimmt damit, wer tot ist und macht den Tod einsichtig und erlebbar im Rahmen einer Ordnung."⁴⁹ Deutlich wird dies auch in Petron's *Satyricon*. Seleucus, einer der Gäste des Trimalcho, berichtet dort von einer Beerdigung kommend, erschüttert vom plötzlichen Tod eines Bekannten. Erst in der Schilderung der überaus aufwendigen Totenfeier stabilisiert sich sein aufgewühlter Gemütszustand⁵⁰. In der Ritualisierung des Todes, die bei jedem Sterbefall in gleicher Weise wiederholt wird, werden somit die Normen und Werte der römischen Gesellschaft bestätigt. Erst in der kollektiven Ausübung der Totenrituale wird das individuelle, emotionale Erleben der Todeserfahrung kanalisiert und damit sozial definiert⁵¹.

⁴³ Durch die Überlieferungssituation sind vor allem die aufwendigen Bestattungsrituale der römischen Oberschicht gut dokumentiert; vgl. Polyb. 7, 53 ff.; Tac. ann. 16, 13, 2. – Allgemein dazu s. Toynbee 1996, 43 ff.; W. Kierdorf in: Tod und Jenseits, 71 ff.

⁴⁴ Toynbee 1996, 44; W. Kierdorf in: Tod und Jenseits, 73.

⁴⁵ Zum *funus* s. Toynbee 1996; G. Wesch-Klein, *Funus Publicum* (1993); J. Arce in: C. Bonnet, A. Motte (Hrsg.), *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique. Actes du Colloque International en l'honneur de Franz Cumont 1942, 1942, (1999)* 323 ff.

⁴⁶ Lattimore 1942, 165 ff.

⁴⁷ Zum Aspekt der Verschmutzung durch den Toten, s. H. Lindsay, in: V. M. Hope (Hrsg.), *Death and Disease in the ancient city* (2000) 152 ff. – Zur *cena novendialis* Toynbee 1996, 51.

⁴⁸ Zu den regelmäßigen Totenfeiern am Grab: Toynbee 1996, 50 ff. 61 ff.

⁴⁹ E. Schröder in: D. Sich (Hrsg.), *Sterben und Tod. Eine kulturvergleichende Analyse* (1986) 67 f. – Diese Verknüpfung zwischen Tod und Gesellschaft wird s im römischen Kulturkreis besonders deutlich am *funus imaginarium*, das vor Allem dann angewendet wurde, wenn der Leichnam aus verschiedenen Gründen nicht zur Verfügung stand. Der Leichnam wurde in diesem Fall durch einen aus Wachs gebildeten Ersatz (*imago* bzw. *effigies*) ersetzt und an ihm die vorgeschriebenen Totenriten vollzogen. Zum *funus imaginarium*: ILS 7112 II 4-5; Tac. ann. 3, 5, 2; H. Chantraine, *Historia* 29, 1980, 71 ff.; Kierdorf in: Tod und Jenseits 71 ff.

⁵⁰ Petron, *Satyricon* 42; s. dazu und den Motiven eines zelebrierten, vorweggenommenen Todes: S. Döpp, in: Tod und Jenseits, 144 ff.

⁵¹ C. Lévi-Strauss, *Das Ende des Totemismus* (1972) 92f.

Trauer, Trost und Hoffnung
Emotionale und religiöse Aspekte der Sepulkralkunst

Gegen eine Auffassung der Emotionen als überwiegend soziale Konstrukte wendete sich vor allem Sarah Tarlow, die damit die mit dem Tod verbundenen Emotionen zum Gegenstand der Forschung macht⁵². Der Tod eines Menschen ruft bei den Hinterbliebenen eine Reihe irrationaler, z.T. durchaus widersprüchlicher Reaktionen und Gemütszustände hervor: Angst, Wut, Schmerz, Trauer aber auch eine Steigerung des eigenen Lebensgefühls⁵³. In der traditionellen Forschung spielte diese individuell-subjektive Wahrnehmung solcher Gefühle keine Rolle. Vielfach ist beispielsweise das Erleben des frühen Kindstodes unter dem Aspekt des sozialen Verlustes verstanden worden. Rät doch Cicero⁵⁴, den frühen Tod von Kindern nicht zu betrauern. Dieser Überlieferung stehen aber eine Reihe von z.T. sehr subjektiven Reaktionen gegenüber, wie sie die Briefe des Plinius zum Tod der Tochter seines Freundes C. Minicius Fundanus offenbaren⁵⁵. Auf die methodische Problematik, die diesem Phänomen immanent sind, ist von verschiedener Seite hingewiesen worden⁵⁶. Während die individuellen Elemente in den Grabinschriften, Texten und Bildern nur sehr selten greifbar sind, gehören Emotionen wie Trauer, Schmerz und Abschied zu den wesentlichen Themen der *conclamatio*, die gleichfalls in der Formulierung römischer Grabinschriften, in Trauer- und Trostgedichten sowie in den *laudationes funebris* ihren Ausdruck gefunden haben⁵⁷.

⁵² S. Tarlow, Bereavement and Commemoration. *Archaeology of Mortality* (1999) spez. 34.

⁵³ Macho 1987, passim; ders., In: Chr. Wulf (Hrsg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie* (1997) 941.

⁵⁴ Cic. *Tusc.* 1, 93

⁵⁵ vgl. Quintilian, *praef.* 6. – Plin. *epist. paneg.* 5, 16.17.18.19.; vgl. auch Plaut. *Men* 34 - 36. Auch die Grabinschriften geben gelegentlich einen Einblick in das affektive Erleben des Todes von Kindern: dazu K. R. Bradley, *Discovering the Roman Family. Studies in Roman Social History* (1991) 76 ff. (spez. Auch zur Erwähnung von *Tatae* und *Mammae* in Grabinschriften). Eher skeptisch zur Beurteilung eines affektiven Verhältnissen im Spiegel der Grabepigramme: Hesberg-Tonn 1983, 139 ff. (vgl. auch u. S 61). – Grundlegend zur *mors immatura*: M. Golden, *Greece & Rome* 35, 1988, 152 ff.; J. ter Veugt-Lentz, *Mors immatura* (1960); E. Griessmair, *Das Motiv der mors immatura* in den griechischen metrischen Grabinschriften (1966).

⁵⁶ vgl. z.B. Assmann 2000, 14; Graepler 1997, 149; Hesberg 1992, 17 f.; vgl. auch Th. Macho in: Chr. Wulf (Hrsg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie* (1997) 941 f. – Vor allem Herrmann Schmitz, der eine Phänomenologie der Gefühle anstrebt, kritisiert beispielsweise die Tendenz der Forschung Gefühle allzu sehr in der Kategorie ihrer sozialen Konstruktion zu betrachten. Diese gewissermaßen durch gesellschaftliche Normen vorgegebenen Gefühlsäußerungen reduzierten diese auf wenige Standardtypen. Dadurch erscheinen sie intersubjektiv identifizierbar und quantifizierbar, für "Statistik und Deutung tauglich". Darüberhinaus würde der für die menschliche Existenz zentrale Bereich der Gefühle in der historisierenden Forschung oftmals als "als bloße Privatsache, als nicht ganz verlässlich bestimmbarer und unübersichtlicher Restposten der Vergegenständlichung, behandelt" s. dazu H. Schmitz in: *Emotionalität*, 42ff.

⁵⁷ Zur *conclamatio* auf Sarkophagen: Dimas 1998, 16 ff.; 25 ff. (Meleager); R. Amedick, *ASR I 4* (1991) 72 ff. – Zur *laudatio funebris* und den Trauer und Trostgedichten s.: W. Kierdorf, *Laudatio funebris. Interpretation und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede* (1980); J. Esteve-Forriol, *Die Trauer- und Trostgedichte in der römischen Literatur* (1963).

So ist etwa das Motiv vom Tod als Räuber in der Bildkunst wie in den Grabepigrammen gleichermaßen belegt⁵⁸. Desgleichen erscheint der Tod als grausames Schicksal, *fatum* oder von den Schicksalsgöttern bestimmt⁵⁹, sowie die Auslöschung des Lebenslichts⁶⁰. Gemeinsam ist diesen Vorstellungen die Konzeption des feindlichen Todes. Der Tod erscheint damit als grausam und gewalttätig oder, wie Thomas Macho es formuliert: "Vielleicht ist jeder Tod eigentlich ein Mord"⁶¹. Diese Vorstellung beinhaltet zugleich Gefühle von Hilflosigkeit und Ausgeliefertsein gegenüber dem Todesschicksal.

Der Überwindung dieser negativen Konnotationen können positive, hoffnungsvolle Vorstellungen vom Tod selbst oder einem jenseitigen Dasein dienen. Der Tod als Schlaf oder als Reise vermittelt eine deutlich positivere Todesauffassung⁶². Über die Vorstellung des „post mortem nescio“⁶³ hinaus sind die römischen Vorstellungen von den jenseitigen Erwartungen jedoch weder einer einheitlichen theologischen noch einem einheitlichen philosophischen Konzeption unterworfen. Die aus den Inschriften gewonnenen Einstellungen bezüglich einer möglichen Existenz nach dem Tode reichen von ihrer grundsätzlichen Negierung über recht diffuse metaphysische Vorstellungen bis hin zu sehr konkreten, oftmals ortsgebundenen Formen postmortalen Existenzen⁶⁴.

Häufig wird das Motiv des Trostes als emotional erfahrbare Kategorie mit derartigen Vorstellungen verknüpft. Der römischen Konsolationsliteratur ist dabei allerdings zu eigen, daß sich der Aspekt der Tröstung oftmals auf das vergangene Leben des Verstorbenen selbst bezieht. Hier werden beispielsweise Vorstellungen des schönen Todes, glücklichen Daseins, erfüllten Lebens des Verstorbenen beschworen, um die Hinterbliebenen zu trösten⁶⁵.

Für die Lebenden hingegen kann die Vergegenwärtigung des Todes auch die Steigerung des eigenen Lebensgefühls bedeuten. In Petron's Roman *Satyricon* zelebriert der neureiche Trimalchio sein eigenes Begräbnis, um somit den Genuß des

⁵⁸ Tod als Räuber vgl. Lattimore 1942, 147 ff.; Engemann 1973, 40 ff. – In der Bildkunst ist vor allem das Bild des Raubes der Persephone geradezu paradigmatisch für diesen Bereich angesehen worden, s. dazu zuletzt: R. Amedick in: Sarkophag-Corpus, 52 ff. – Zur Vibier-Gruft, bei der durch die Beischrift der Raub der Persephone direkt auf die Verstorbene bezogen wird: B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst, 9. Erh. RM (1963) 28 Nr. B20.

⁵⁹ Lattimore 1942, 149ff.

⁶⁰ Lattimore 1942, 161ff.

⁶¹ Macho 1987, 47.

⁶² Der Tod als Schlaf: Cic. Tusc. I 38 ,92; vgl. auch Lattimore 1942, 164 f., der das Bild des Todesschlaf eher christlichem Gedankengut zuschreibt. Zur Diskussion der Gleichsetzung von Schlaf und Tod s.u. Kap. III.4 *Mythische Schläfer* (zum Mars-Rea Silvia / Endymionsarkophag S10). – Zum Tod als Reise: Lattimore 1942, 169 ff.

⁶³ Pohl, Römische Grabinschriften (1969) 60 Nr. 100; vgl. auch Lattimore 1942, 342.

⁶⁴ s. dazu G. Binder, in: Tod und Jenseits, 204 f.; Toynbee 1996.

⁶⁵ Zum Trostaspekt s.: Lattimore 1942, 215 ff.; R. Kassel, Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur. *Zemata* 18 (1958); J. Esteve-Forriol, Die Trauer- und Tostgedichte in der römischen Literatur (1962); Lattimore 1942, 215 ff.; G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World* (1972) 21 ff. – Zur Auffassung von Trostmotiven in der Bildkunst vgl. z.B. L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier* (1995) 155 f. – Eher skeptisch zum Trostgedanken äußerte sich E. Flaig, in: *Memoria*, 122 ff.

Augenblickes zu steigern. Vergleichbar ist das *memento mori* als Gegenstand zahlreicher Grabepigramme⁶⁶.

Synthese *Erwartungshorizonte der Sepulkralkunst*

Der kursorische Überblick hat gezeigt, daß im Sepulkralbereich mit sehr vielfältigen Erwartungen zu rechnen ist, die komplementäre Vorstellungen einer kulturell geprägten Todeskonzeption bilden⁶⁷. Die Forschungsgeschichte insbesondere zu den bildlichen Zeugnissen der Sepulkralkunst ist dagegen geprägt von der Hervorhebung einzelner dieser Aspekte. Zunächst vertrat Franz Cumont einen funeralsymbolischen Ansatz, der in den Bildern überwiegend einen Ausdruck von Jenseitsvorstellungen und -hoffnungen sah⁶⁸. Die Kritik an diesem Ansatz führte zu einer oft polarisiert geführten Diskussion darüber, ob die Bilder eher als Ausdruck gesellschaftlicher Repräsentation oder eschatologischer Jenseitsvorstellungen gesehen werden können. Vor allem in den 80er Jahren herrschte die Auffassung vor, die Grabkunst überwiegend als soziales Phänomen zu betrachten, bei dem bestimmte Arten von Grabmälern bestimmten gesellschaftlichen Gruppen zugeordnet wurden⁶⁹. Das bei Guntram Koch und Hellmut Sichtermann vorgestellte Modell stellte gewissermaßen einen Kompromiß dar, indem es prospektive und retrospektive Deutungsebenen voneinander unterschied. Dabei beziehen sich die Begriffe, anders als bei Jan

⁶⁶ Lattimore 1942, 256 ff. – Zur Zelebration des Todes bei Petron s. S. Döpp, in: Tod und Jenseits, 144 ff.

⁶⁷ Vgl. auch R. Brilliant in: N. Blanc, A. Baisson (Hrsg.), *Imago Antiquitas. Religion et iconographie du monde Romain. Mélanges offerts à Robert Turcan* (1999) 145 ff. – Der Versuch den Grabbereich mit seinen Ritualen in seiner Polyfunktionalität zu erfassen, ist für den Bereich der Beigabeforschung, die als Bestandteil des Grabrituals gelten, bereits fortgeschritten, so beispielsweise beim Konzept einer »Ideologia funeraria«. Eine sehr hilfreiche Zusammenfassung zu diesem Thema bietet: Graepler 1997, spez. 155 ff. mit Lit., der darüberhinaus guten Überblick über die forschungsgeschichtliche Entwicklung bietet (s. 149 ff.).

⁶⁸ Cumont 1942, 1942. Dagegen hat sich schon früh D. A. Nock ausgesprochen: D. A. Nock, *AJA* 59, 1946, 140 ff. – Eine sehr gute Zusammenfassung der Forschungsgeschichte bis 1984 bietet: Sichtermann – Koch 1982, 583ff.

⁶⁹ Kastengrabsteine als Grabschmuck von Freigelassenen: Zanker 1975, 267 ff.; Kockel 1993. – Deifizierende Grabstatuen an Sklaven und Libertine: Werde 1981. – Marmorurnen an Sklaven und Freigelassene: Sinn 1987, 84 ff. – Dieser Ansatz wird in jüngerer Zeit auch von Carola Reinsberg und Jens Köhler für die Gruppe von Feldherren-Hochzeitssarkophagen vertreten, die diese mit der senatorischen Oberschicht verbinden: Reinsberg 1995, 353 ff.; J. Köhler, *RM* 102, 1995, 371 ff. – Zum Frage der Sarkophagkunst als Phänomen der Oberschicht s. A. D. Nock, *HarvTheolR* 25, 1932, 321 f.; G. Rodenwaldt, *JdI* 55, 1940, 12 f.; N. Himmelmann, *AnnPisa* 4, 1, 1974, 140 ff.; H. Brandenburg, *JdI* 93, 1978, 277 ff. 326; H. Froning, *GGA* 238, 1986, 204; Sichtermann – Koch 1982, 22 Anm. 21 f. Dagegen mit Betonung des Anteils von Sklaven und Libertinen: A. W. Byvanck, *BABesch* 31, 1956, 31 ff.; H. Gabelmann, *BJb* 177, 1977, 223 f.; Wrede 1981, 169 ff.; H. Wrede, *AA* 1977, 404 ff.

Assmann, nicht auf das Verhältnis der Hinterbliebenen zum Verstorbenen, sondern auf das Leben des Verstorbenen selbst. Entsprechend sind retrospektiv die vergangenen Leistungen und Taten des Verstorbenen zu bezeichnen, denn sie betrachten den Verstorbenen in Rückblick auf die Erfüllung seiner sozialen Rollen, während die prospektiven Vorstellungen all diejenigen von einer weiteren Existenz des Toten in einer, wie auch immer gearteten, jenseitigen Welt umfassen⁷⁰. In jüngerer Zeit ist jedoch eine allgemeine Kritik an dieser Polarisierung geäußert worden: "Die häufige Zuspitzung der Deutungsproblematik auf die Frage Diesseits oder Jenseits, retrospektiv oder prospektiv, sepulkral oder nichtsepulkral geht insofern am Kern des Problems vorbei, als sich die Aussageabsicht der Reliefs mit derartigen Kategorien gar nicht immer plausibel und erschöpfend erfassen läßt", konstatiert Björn Christian Ewald zurecht in seiner jüngst erschienenen Dissertation⁷¹. Seine Auffassung ist eng mit einer allgemeinen Entwicklung der Interpretation von Mythenbildern verknüpft, wie sie sich derzeit in der klassischen Archäologie zu vollziehen beginnt und die Bilder in ihrer vielfältigen Wirkungsweise begreift⁷². Gerade die in ihrer Aussageabsicht eher polyvalenten Mythenbilder scheinen daher ein im besonderen Maße geeignetes Medium zu sein, den Bedürfnissen des Sepulkralbereiches in ihrer Polyfunktionalität gerecht werden zu können.

⁷⁰ Sichtermann – Koch 1982, 612 ff.; vgl. auch K. Fittschen, *Gnomon* 44, 1972, 486.

⁷¹ Ewald 1999, 43.

⁷² Zu Interpretation der Mythenbilder auf Sarkophagen: H. Brandenburg, *JdI* 82, 1967, 195 ff.; P. Blome, *RM* 85, 1978, 435 ff.; R. Brilliant, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art* (1984) 124 f.; L. Giuliani, *JbBerlMus* 31, 1989, 25 ff.; K. Fittschen, *StItFilCl Ser. III*, 10, 1992, 1046 ff.; P. Blome, *StItFilCl Ser. III*, 10, 1992, 1062 ff.; D. Grassinger, *The Meaning of Myth in: Myth and Allusion: Meanings and Uses of Myth in Ancient Greek and Roman Society*, Symposium Boston 1994, Fenway Court (1994) 91 ff.; F. G. J. M. Müller, *The so-called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani* (1994) 86 ff.; Koortbojian 1995. – Allgemein zu Mythenbilder vor allem die Arbeiten von Tonio Hölscher: Hölscher 1980; T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (1987); T. Hölscher, *StItFilCl* 10, 1 - 2, 1992, 460 ff.; s. jüngst auch Muth 1998.

II. STADTRÖMISCHE GRABDENKMÄLER

*"damna tamen celeris reparant caelestia Iunae:
nos ubi decidimus,
quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus,
pulvis et umbra summus."*

Horaz, carm. 4, 7, 13 - 16⁷³

Bilder des römischen Gründungsmythos erschienen erstmalig in frühaugusteischer Zeit in sepulkralem Kontext. 1875 wurde auf dem Esquilin ein Columbarium entdeckt. Oberhalb der Nischen, die für die Aufnahme der Graburnen gedacht waren, lief an allen vier Wänden ein etwa 40 cm hoher Fries um, der in fortlaufenden Szenen die Vorgeschichte der Gründung Roms zeigt (W1)⁷⁴. Die nur fragmentarisch erhaltenen Reste der Westwand geben den Bau der von Aeneas nach seiner Landung in Lavinium gegründeten Stadt Lavinia wieder. Daran anschließend erstrecken sich über West- und Südwand Darstellungen der Kämpfe der Troianer mit den Rutulern, an deren Ende der Friedensschluß zwischen Ascanius und Mezentius stehen. Eine neuerliche Darstellung vom Bau einer Stadt ist auf die Gründung von Alba Longa durch Ascanius bezogen worden. Die auf der Süd-, Ost- und Norwand folgenden Szenen geben die eigentliche Gründungsgeschichte Roms wieder. Die Vestalin Rea Silvia, Tochter des rechtmäßigen Königs von Alba Longa, wird von Mars beim Wasser holen überrascht und vergewaltigt. Ihre Bestrafung, nach der sie in den Anio oder den Tiber gestürzt werden sollte⁷⁵, ist möglicherweise in einer nur fragmentarisch erhaltenen Szene auf der Nordwand dargestellt gewesen. Daran schließt sich die Aussetzung der Zwillinge Romulus und Remus sowie eine Szene mit Hirtendarstellungen an, mit der der Fries abbricht. Hier war möglicherweise die Auffindung der Zwillinge durch den Hirten Faustulus dargestellt⁷⁶. Der Fries als Grabmalerei ist in seiner Form singulär, weshalb Eduardo Brizio von einer sekundären Verwendung im Grab ausging. Ursprünglich sei der Fries für ein öffentliches Gebäude konzipiert gewesen⁷⁷. Er würde somit ein malerisches Pendant

⁷³ "Ihre Verluste jedoch ersetzen die eilenden Monde: Wir aber, fuhren wir hin, Wo der Vater Aeneas und Tullus, der Reiche, und Ancus, Schatten nur sind wir und Staub" Übers. Hans Färber (1985).

⁷⁴ Zuletzt: A. La Regina (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme (1998) 51 ff. (R. Capelli); A. Carandini – R. Cappelli (Hrsg.), Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città (2000) 216 f. mit Farbabb.; Feraudi-Gruénais 2001, 81ff. Abb. 71–75.

⁷⁵ Die Überlieferung ist in diesem Punkt uneinheitlich, vgl. Horaz, carm. 1, 2, 18; Ovid, fast. 2, 592; Ovid, am. 2, 6, 45 ff.; Serv. Verg. Aen 1, 273.

⁷⁶ S. dazu Katnr. W1.

⁷⁷ E. Brizio, Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino nell'anno 1875 (1876) 11.

zu den Relieffriesen der Basilika Aemilia darstellen, die ebenfalls die Gründungsmythen wiedergeben⁷⁸. Francisca Feraudi-Gruénais hat jüngst in ihrer Dissertation aufgezeigt den Fries der ersten Ausstattungsphase des Grabes in zugewiesen und damit den Fries der frühaugusteischen Zeit zugewiesen⁷⁹, bezweifelt allerdings die sekundäre Verwendung des Frieses nicht⁸⁰. Im Columbarium des Menophilus an der Via Aurelia wurden jedoch eine Figurenfolge entdeckt, die Ähnlichkeiten mit dem Fries vom Esquilin besitzt und möglicherweise ebenfalls auf den Gründungsmythos Roms verweist⁸¹, womit sich eine interessante Parallele ergäbe. Leider steht die endgültige Publikation des Menophilus-Columbariums noch aus, weshalb die Friese vom Esquilin aufgrund ihrer Sonderstellung vorläufig aus der Untersuchung ausgeklammert werden sollen.

Seit claudischer Zeit erscheint aus dem Zyklus des römischen Gründungsmythos zunächst nur die Lupa Romana auf den 15 im Katalog erfaßten stadtrömischen Grabaltären und -urnen⁸². Erst im 2. und 3. Jahrhundert wird mit den stadtrömischen Sarkophagen auch das Spektrum der dargestellten Szenen aus dem römischen Gründungsmythos deutlich erweitert. Bekannt sind bislang insgesamt 21 diesem Mythenkreis sicher zugewiesene Sarkophage und Sarkophagfragmente, die im Katalogteil erfaßt wurden⁸³. Dort werden auch Einzelfragen zur Deutung und Rekonstruktion einzelner Stücke diskutiert. Auch die Diskussion um die Zuweisung einzelner, unsicher oder nicht sicher identifizierbarer Stücke an den Umkreis der Gründungsmythen wurde in den Katalogtext ausgelagert⁸⁴.

Faßt man die Darstellungen einzelner Episoden des Gründungsmythos zu einer einzigen Gruppe zusammen, gehört diese mit immerhin 21 überlieferten Exemplaren zu einer Reihe von Darstellungen anderer Mythen und mythischer Figuren, die ebenfalls mit nicht mehr als 15 -25 Exemplaren überliefert sind (vgl. Tabelle 1)⁸⁵. Das

⁷⁸ Zum Fries der Basilika Aemilia: LIMV VII.1 s. v. Romulus et Remus 16*; P. Kränzle, Die zeitliche und ikonographische Stellung des Fries der Basilica Aemilia (1991) 22 ff. Katnr. 3 Taf. 2; P. Kränzle, Antike Plastik 23 (1994) 102 ff. Abb. 2 Taf. 46a, 47b, 48, 49, 51b (mit älterer Lit.); N. Kampen, Klio 73, 1991, 448 ff.; R. Cappelli, Ostraka 2, 1993, 57 ff. (mit Lit.); D. A. Arya, in: Roma, 303 ff. (mit ausführlicher Lit.).

⁷⁹ F. Feraudi-Gruénais 2001, 83. 164.

⁸⁰ F. Feraudi-Gruénais 2001, 164: "Wandmalerei umstrittener Herkunft, die sekundär in die Wände eines kleinen Kammergrabes [K35] in der Nähe der Columbarien am Esquilin eingelassen wurden."

⁸¹ F. Feraudi-Gruénais 2001, 43 ff. K11 Abb. 25.

⁸² s. Katnr. U1, U2, U3, U4, A1–A11. – Auch die in ihrer Zuweisung umstrittenen Stücke wurden in den Katalog im Anschluß an die sicher belegten Exemplare aufgenommen.

⁸³ s. Katnr. S1–S4, S7

⁸⁴ so. z. B. S5, S14, S24.

⁸⁵ Zu dieser Gruppe gehören: Alkestis, die Orestie, Phaeton, Iason und Medea, Herakles, die Grazien, Iphigenie und Orest, Odysseus und Adonis. – Leider liegen zur Verteilung der Mythen noch keine vergleichende Statistiken vor, da noch nicht alle Sarkophage umfassend publiziert sind. Die im Anhang erstellte Tabelle wurde auf Grundlage der bei Sichtermann – Koch 1982 und G Koch 1993 gemachten Angaben erstellt und stellt nur ein vorläufiges Arbeitsinstrumentarium dar, um die Stellung der Sarkophage mit Gründungsmythen im Vergleich mit anderen Mythenbildern besser erfassen zu können. Demnach ergibt sich. Danach ergibt sich für die Mythenverteilung folgendes Bild: Von den 43 erfaßten Darstellungen sind mehr als 83% mit weniger als 100 Exemplaren überliefert. Nur sieben Themen erscheinen mit mehr als 100 Exemplaren, dabei ergeben sich zusätzliche quantitative Unterschiede. Während Endymion und Persephone mit etwas mehr als 100 Stück an der

Verhältnis ändert sich jedoch maßgeblich, wenn die auf den Sarkophagen thematisierten Episoden des Gründungsmythos als Einzelgruppen begriffen werden. Dann sind die Sarkophage jener Gruppe zuzuordnen, die mit geringeren Stückzahlen als zehn, zumeist nur sogar einmal überliefert sind. Diese Gruppe stellt allerdings 50 % des gesamten Themenspektrums, das auf stadtrömischen Sarkophagen erscheint, womit auch die Sarkophage mit Darstellungen des römischen Gründungsmythos kein singuläres Phänomen darstellen. Einzigartig bleibt die Darstellung von Dido, Aeneas und Ascanius auf der Jagd (S1). Zwar wurde ein weiterer Sarkophag (S6) von Bernard Andreae ebenfalls auf den jagenden Ascanius bezogen, doch spricht insbesondere die unspezifische Ikonographie dieser Darstellung gegen diese Zuweisung⁸⁶.

Überraschend gestaltet sich die Szenenauswahl aus der Vita des Aeneas. Die Flucht des Aeneas hingegen ist erstaunlicherweise lediglich auf der Nebenseite des einen Sarkophags (S2) dargestellt worden. Immerhin zwei Sarkophage (S2; S3) sowie eine Renaissancekopie nach einem verlorenen weiteren römischen Original (S4)⁸⁷ thematisieren die Ereignisse in Lavinium, wie die Auffindung und Opferung der Bache sowie die Hochzeit des Aeneas mit Lavinia. Ob ein heute in der archäologischen Sammlung in Wien befindliches Stück mit der Fluchtdarstellung (S5) ebenfalls von einem Sarkophag stammt, muß fraglich bleiben⁸⁸. Gleichfalls singulär bleibt ein Sarkophag mit Darstellungen aus der Vita des Romulus (S25). Weitaus häufiger nachgewiesen sind dagegen Sarkophage mit der Darstellung von Mars und Rea Silvia sowie der Lupa Romana. Die Gruppe mit Rea Silvia umfaßt sieben Sarkophage und Fragmente (S7–S13)⁸⁹. Sehr wahrscheinlich ist ein weiterer Sarkophag aus Amalfi (S14), der bislang als Mars-und-Venus Sarkophag angesprochen wurde, ebenfalls dieser Gruppe zuzurechnen⁹⁰. Lupa Romana erscheint auf insgesamt neun Sarkophagen (S15–S23), allerdings zumeist nicht als

unteren Grenze liegen, steigen die Stückzahlen bei Meleager und den Musen deutlich an – diese Mythen finden sich nahezu doppelt so oft wie Persephone oder Endymion auf den Sarkophagen. Die Spitzenreiter bilden die Sarkophage mit dionysischen Themen sowie die Erotensarkophage. Diese Themen wurden am weitaus häufigsten für die Sarkophagdarstellungen gewählt.

Die große Masse an Mythen erscheint hingegen relativ selten. Davon umfaßt eine Gruppe von 5 Mythen und mythologischen Figuren (Amazonen, Herakles, Hippolytos, Marsyas, Achill) mehr als 30 Exemplare, eine von 10 (Leukippiden, Alkestis, Niobiden, Parisurteil, Orestie, Medea, Phaeton, Grazien, Iphigenie, Adonis, Odysseus) zwischen 10 und 30 Exemplare und der Rest von 21 mit weniger als 10 Exemplaren. Das bedeutet, daß ein Großteil, nämlich fast 50 % aller Mythenbilder, eher selten auf Sarkophagen dargestellt wird. Konsequenterweise ist zu überlegen, ob es nicht grundsätzlich sinnvoll erscheint, die Sarkophage nach thematisch/motivischen Gesichtspunkten zu gliedern und zusammenzuschließen, wie dies ansatzweise in dieser Arbeit versucht wird. Aufgrund der spezifischen Fragestellung, auf die das Material untersucht werden sollte, ließ sich dieser methodische Ansatz jedoch nicht immer konsequent weiterführen. Vgl. dazu v.a. die Arbeiten von S. Dimas und B. Ch. Ewald: Dimas 1998, 1ff.; Ewald 1999, 12, oder etwa im Bereich der etruskischen Graburnen die Arbeit von Dirk Steuernagel: D. Steuernagel, Menschenopfer am Altar. Palilia 3 (1998).

⁸⁶ Zur Diskussion s. Katnr. S6.

⁸⁷ Zur Diskussion der Bewertung der Renaissancekopie und ihrer Genauigkeit s. Katnr. S4 Exkurs.

⁸⁸ Zur Diskussion s. Katnr. S5.

⁸⁹ Katnr. S7–S13.

⁹⁰ S. dazu Kap. II.3.

Haupt- , sondern als Nebenmotiv⁹¹. Ein weiteres Fragment eines Sarkophagdeckels (S24) zeigt eine Wölfin, die nur ein Kind säugt, ob ihr tatsächlich die Lupa Romana gemeint ist, bleibt unsicher.

Auffällig erscheint bei dieser Verteilung, daß die Flucht des Aeneas, obgleich ihrer Darstellung, wie in der Einleitung gezeigt wurde, sicher eine besondere identitätsstiftende Bedeutung zukommt, auf keinem der überlieferten Sarkophagen an zentraler Position wiedergegeben wurde. Um aber den Blickwinkel auf die Bilder nicht vorzeitig durch die politische Instrumentalisierung bestimmter Motive einzuengen, wurden im Folgenden die Bilder selbst in den Vordergrund der Untersuchung gestellt.

Zunächst sollen dabei die einzelnen Sarkophaggruppen nach Themen getrennt einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden. Dabei orientiert sich die Reihenfolge der Sarkophaggruppen an der durch die mythischen Erzählungen vorgegebenen Ereignisabfolge. Die Durchbrechung dieser Vorgehensweise mit der Besprechung des Romulus-Sarkophages in unmittelbarem Anschluß an die Sarkophage der Aeneas-Vita erscheint in diesem Fall durch die besondere zeitliche wie ikonographische Nähe beider Sarkophaggruppen gerechtfertigt. In den Einzeluntersuchungen wird die bildliche Ausgestaltung zum einen in Bezug zu ihrer literarischen Überlieferung gesetzt, weshalb am Beginn eines jeden Kapitels ein kurzer Überblick über die schriftliche Fixierung des Mythos steht⁹². Neben der Frage nach dem Verhältnis von Bild zur schriftlich fixierten Erzählung, gilt das Hauptaugenmerk ihrer ikonographischen Gestaltung und der Art und Weise, wie diese den mit der Sepulkralkunst verknüpften Erwartungshorizonten gerecht wird.

In der abschließenden Betrachtung soll versucht werden, die Sarkophage in einen erweiterten Bezugsrahmen zu setzen. Dabei soll auch die Frage nach dem in der Einleitung postulierten identitätsstiftenden Charakter vor dem Hintergrund der erarbeiteten Ergebnisse wieder aufgenommen werden.

⁹¹ Katnr. S15–S23.

⁹² Die Vorgehensweise folgt damit methodisch den in jüngerer Zeit entstandenen Arbeiten, s. dazu Kap. I.2, 19 Anm. 72.

III. BILDER DES RÖMISCHEN GRÜNDUNGSMYTHOS

III.1 AENEAS, DIDO UND ASCANIUS

*"To your promis'd empire fly
And let forsaken Dido die."*

N.Tate, Libretto zu Purcells "Dido and Aeneas" Act 3, 176-178

Im ersten und vor allem im vierten Buch der Aeneis wird geschildert, wie der aus Troja entflohen Aeneas an der karthagischen Küste landet und dort freundlich von der Königin Dido aufgenommen wird. Aus der Begegnung entwickelt sich eine tragische Liebesgeschichte. Aeneas verläßt – dem Willen der Götter folgend – die Geliebte Dido, die sich daraufhin das Leben nimmt. Die Tragödie der vom Geliebten verlassenen Königin, die daraufhin Selbstmord begeht, hat seit dem Mittelalter eine bis in die heutige Zeit eine überaus weitreichende Rezeption in Kunst, Literatur und in die Musik gefunden, wie das Eingangszitat aus Henry Purcell's tragischer Oper "Dido and Aeneas" illustriert⁹³. Das nachantike Interesse galt jedoch weniger der Figur des Aeneas, die zuweilen eher in den Hintergrund rückt, sondern viel mehr der Liebe und dem Liebes-Furor der Dido. Doch bereits schon in der Antike erfreute sich das Liebesdrama überaus großer Beliebtheit. Ovid belegt schon für die augusteische Zeit – also dem Erscheinungszeitraum der vergilischen Aeneis –, daß die Passage der Begegnung von Dido und Aeneas der meist gelesene Teil dieses Werkes sei⁹⁴. Macrobius bezeugt die außerordentliche Beliebtheit des Themas und deren weite Verbreitung in der Bildkunst noch bis in den Beginn des 5. Jhs. ⁹⁵.

⁹³ A. Stief, Die Aeneisillustrationen von Girodet-Trioson. Künstlerische und literarische Rezeption von Vergils Epos in Frankreich um 1800 (1986) spez. 44 ff. – Musik: K.-D. Koch, Die Aeneis als Opersujet. Dramaturgische Wandlungen vom Frühbarock bis zu Berlioz. Xenia 26 (1990). – Kunst: J. D. Reid, The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s, Bd. 1 (1993) 48 ff.

⁹⁴ Ovid, Trist. 2, 533–536.

⁹⁵ Macrobius, Sat. V 17, 4 ff. – Aichholzer 1983, 31 hat sicher nicht recht, wenn er einwendet, daß sich der Schriftsteller Macrobius in seiner um 400 n.Chr. entstandenen Schrift *Saturnalia* vorwiegend auf die zeitgenössischen Vergilillustrationen bezieht. Gegen diese Annahme von Peter Aichholzer spricht m.E. vor allem, dass Macrobius ausdrücklich nicht nur die Malerei, sondern auch die Bildhauerei und die Webkunst erwähnt: Macrobius, Sat. V 17,8ff. "..., ut pictores fictoresques et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies." Für die Bildhauerei finden sich außer dem Sarkophag aus dem Museo Nazionale Romano (S1) leider keine weiteren Parallelen, aber mit zwei koptischen Stoffen in Düsseldorf und Wien können zwei Beispiele für die Webkunst angeführt werden (zu den kopt. Stoffen s. Noll 1982, 266 f.). Zudem hat Angelika Geyer überzeugend festgestellt, daß im Vergleich zu der reichen Überlieferung von Vergiltextrnen ohne Illustrationen die zwei überlieferten illustrierten Codices – der *Vergilius Vaticanus* vom Beginn des 4. Jahrhunderts und der *Vergilius Romanus* vom Beginn

Die Konstruktion der tragischen Liebe zwischen der tyrischen Königstochter Dido und dem an der Küste Nordafrikas gestrandeten Aeneas geht wohl in der Tat erst auf Vergil zurück. Zwar ist ein Zusammentreffen der beiden Protagonisten schon in Gnaeus Naevius' epischem Gedicht *Bellum Punicum* belegt⁹⁶, doch wird dort nicht von einer Liebesbeziehung der beiden berichtet⁹⁷. Die mythische Erzählung wurde bei Naevius in Hinblick auf die politische Situation gestaltet. Naevius, der vermutlich selbst am 1. Punischen Krieg teilgenommen hatte⁹⁸, begründet mit seinem epischen Gedicht die Ursachen der Auseinandersetzungen zwischen Rom und Karthago. Die mythische Geschichte erhielt damit einen Gegenwartsbezug. Somit kommt der Episode bei Naevius durch die politisch-aktualisierte Mythenrezeption ein weitaus stärkerer identitätsstiftender Charakter zu als bei Vergil. Zwar taucht auch dort das Motiv der "Erzfeindschaft" zwischen Karthago und Rom auf, als Dido den sie verlassenden Aeneas und seine Nachkommenschaft wortreich verflucht⁹⁹, spielt aber in der Ausgestaltung der kompletten Episode eine eher untergeordnete Rolle¹⁰⁰. Grund für die besondere Beliebtheit der Episode war vielmehr die tragische Liebesgeschichte zwischen Dido und Aeneas. So beteuert dann in Ovids *Heroides* die verlassene Dido, daß sie, obgleich von Aeneas verlassen und betrogen, diesem kein Leid wünsche und versichert ihm ihrer Liebe¹⁰¹. Der vormals politische Aspekt der Erzählung wird damit ganz zugunsten der Liebesgeschichte zurückgedrängt. Erst in dieser Form wird sie für die Rezeption in der Kunst interessant.

des 6. Jahrhunderts – aufgrund ihrer Ausstattung eine Sonderstellung einnehmen, die vermutlich auf Privataufträge zurückgehen, s. Geyer 1987, 18 ff.

Den Ursprung dieser Vergilillustrationen sieht Angelika Geyer nicht in Vorgängern in Buchrollen, wobei sie überzeugend nachweist, daß der Stil der Codices-Ausstattungen nicht dem als "Buchrollenstil" bezeichneten entspricht, der vorwiegend für andere Textgattungen mit sachlich-didaktischem Inhalt oder stark dialogisch strukturierten Texten verwendet wurde und von der Einbindung in den Text gekennzeichnet ist. Die Bilder der Codices sind hingegen vorwiegend narrativen Inhalts und stellen formal deutlich abgegrenzte, dem Text gegenüber selbständige Einheiten dar, so daß ihre Ursprünge nicht in den nur postulierten Vorläufern in Buchrollen gesucht werden können (Geyer 1987, 87 ff., spez. 93).

⁹⁶ Zur vor-vergilischen Variante des Stoffes s. J. Davidson, *Domesticating Dido: History and Historicity*, in: M. Burden (Hrsg.), *A woman scorn'd. Responses to the Dido myth* (1998) 105 ff.; N. Horsfall, *Dido in the light of history*, in: S. Harrison (Hrsg.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid* (1990) 127 ff. - Zu Naevius: G. Binder, *Der brauchbare Held: Aeneas. Stationen der Funktionalisierung eines Ursprungsmythos*, in: In: H.-J. Horn, H. Walter (Hrsg.), *Die Allegorese des antiken Mythos. Wolfenbütteler Forschungen Bd. 75* (1997) 311 ff.; M. Barchiesi, *Nevio epico: storia, interpretazione, edizione critica dei frammenti del primo epos latino* (1962); V. Buchheit, *Vergil über die Sendung Roms. Untersuchungen zum Bellum Punicum und zur Aeneis* (1963); M. v. Albrecht, *Naevius' Bellum Poenicum*, in: E. Burck (Hrsg.), *Das römische Epos* (1979). – Zweifel an der epischen Vorlage des Aufenthaltes in Karthago äußerten: H. Dessau, *Hermes* 49, 1914, 520 ff.

⁹⁷ s. dazu G. Binder in: G. Binder (Hrsg.), *Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption*. BAC Bd. 47 (2000) 18 ff.; R. Häußler, *Das historische Epos der Griechen und Römer bis Vergil* (1976) 99 ff.

⁹⁸ s. dazu G. Binder in: G. Binder (Hrsg.), *Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption*. BAC Bd. 47 (2000) 18 ff.

⁹⁹ Aen. 4, 612–629.

¹⁰⁰ R. C. Monti, *The Dido Episode and the Aeneid* (1981).

¹⁰¹ Ovid, *heroides* VII 29 - 30: "non tamen Aeneam, quamvis male cogitat, odi, / sed queror infidum quaeque peius amo."

Es verwundert daher nicht, daß die Episode ausschließlich auf Monumenten privateren Charakters erscheint¹⁰². Dabei gelangen in der Regel zwei Episoden des Epos zur Darstellung: Die verlassene und trauernde Dido erscheint vor allem auf pompejanischen Wandgemälden des 1. Jh. n. Chr.¹⁰³ Des weiteren konnte auch die im vierten Buch geschilderte Jagdepisode zur Darstellung kommen, wobei sowohl die Jagd selbst als auch das sich anschließende Liebesereignis in der Höhle wiedergegeben wurden¹⁰⁴. Das tragische Ende der Dido überliefern wiederum

¹⁰² Zusammengestellt bei Aichholzer 1983, Katnr. 74–88; Geyer 1987, 190 ff.; LIMC I (1981) 391 Nr. 157–161 s. v. Aineias (F. Canciani); LIMC VIII (1997) 560 f. Nr. 2–15* s. v. Dido (E. Simon); LIMC II (1984) 861 Nr. 10 s. v. Askanius (E. Paribeni); Heinsius 1978, 1978.

Zwei der dort aufgeführten Darstellungen müssen jedoch ausgeschieden werden: 1. Aichholzer 1983, Katnr. 75 mit Lit.: Wandgemälde aus der sog. Accademia di musica in Pompeji (VI 3, 7), welches aufgrund seiner Ikonographie sicher als Weissagung der Cassandra angesprochen werden kann. Bereits bei K. Schefold, *Die Wände Pompejis* (1957) 96 ist es als solches beschrieben. Schefold erwähnt, daß der Oberkörper der sitzenden Figur zerstört ist, so daß möglicherweise davon ausgegangen werden kann, daß die Zeichnung bei Reinach, RPGR Taf. 176 Nr. 5 (falsch zitiert bei Aichholzer) falsch rekonstruiert wurde. Vgl. zur Bestätigung der Deutung weitere Darstellungen der Weissagung der Cassandra: *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli I* (1989) S. 134 Nr. 78 und S. 136 Nr. 91 (beide mit Abb.), wobei das ikonographische Schema des ersten Bildes (Nr. 78) aus Pompeji I 2, 28 dem von Peter Aichholzer auf Dido gedeutetem aus der sog. Accademia di musica fast völlig entspricht. – 2. LIMC I (1981) 391 Nr. 158 s. v. Aineias (F. Caniani): F. Caniani führt dort ein Fußbodenmosaik aus Sousse auf, bei dem es sich aber mit ziemlicher Sicherheit um eine Darstellung von Hercules und Auge handelt, s. dazu Noll 1982, 266f.

¹⁰³ Pompeji VI 3, 7 (sog. Accademia di Musica) zeigt in einem von Niccolini 1806 überlieferten Aquarell die trauernd sitzende Dido im Kreise ihrer Dienerschaft. Sie hält im Schoß einen Köcher und ein Schwert, welches auf ihren Selbstmord hindeutet. Im Hintergrund ist das Meer mit einem Schiff zu sehen, mit dem sich Aeneas entfernt. s. Heinsius 1978, 1978, 39f. Nr. 4 Abb. 4; Aichholzer 1983, Katnr. 74. – Weitere ähnliche Darstellungen: Pompeji I 10, 11 (Casa degli Amanti, Westwand des Tricliniums): Aichholzer 1983, Katnr. 76; Heinsius 1978, 40 Nr. 5; Pompei. *Pitture e mosaici II, Regio I Parte seconda* (1990) 433 ff. – Pompeji VI 9, 2 (Casa di Meleagro aus Atrium, jetzt in Neapel, Mus. Naz. Inv. 8898): Aichholzer 1983, Katnr. 77; Heinsius 1978, 40 f. Nr. 6 Abb. 6; *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli* (1989) 152 Nr. 210 mit Abb. Die Wandmalereien sind alle in vespasianische Zeit zu datieren.

¹⁰⁴ Verg. Aen. IV 129 ff. – Zu den Stücken s. u. 37 ff. – Allein ein Wandmalereifragment aus Otford in Kent könnte möglicherweise eine andere Szene aus der Dido-Geschichte darstellen. Es zeigt Reste eines nackten Mannes mit Speer. Die Beischrift, von der nur noch die Worte *BINA MANV* und der Rest eines L erhalten sind, zitiert die Aeneis, wo sie sich zwei Stellen zuweisen lassen: zum einen Verg. Aen. I 313 in den Kontext der Ankunft der Trojaner an der Küste Karthagos, denn dort heißt es *"bina manu lato crispans hastilia ferro"*. Aeneas schickt sich hier an, lediglich von Achates begleitet, das nähere Umfeld des Landungsgebietes zu erkunden. An weitaus späterer Stelle, Verg. Aen. XII 161, kehrt derselbe Wortlaut wieder, aber diesmal auf Turnus und seinen Angriff gegen Aeneas bezogen. Allein aus dem Erhaltenen des Fragments – einer nackten, speertragenden Figur – läßt sich kein Anhaltspunkt dafür gewinnen, welche der beiden Episoden dargestellt ist da sie für beide passend erscheint. Der nackte Speerträger findet eine gewisse Parallele in einem nackten Speerträger, der bei der Ankunft der trojanischen Schiffe an der nordafrikanischen Küste auf einem Mosaik aus einer Villa in Low Ham (Somerset, s. u. 48 Anm. 148) dargestellt ist. Dies könnte – zumal beide Stücke etwa die gleiche Zeitstellung (4. Jh. n. Chr.) besitzen und aus der Provinz Britannien stammen – ein Argument dafür sein, daß es sich bei dem Fragment um einen Teil einer Darstellung handelt, die möglicherweise ähnlich aufgebaut war wie das Mosaik. Dennoch läßt sich aufgrund des Erhaltenen kein abschließendes Urteil fällen, so daß dieses Fragment im Folgenden unberücksichtigt bleiben soll. Zudem sind an der Deutung der Schiffsszene als Ankunft der Schiffe von A. Geyer (Geyer 1987, 191 f.) Zweifel geäußert worden, so daß, sollten sich weitere stichhaltige Argumente für ihre Deutung finden, das Stück nicht mehr zur Bestätigung der Deutung des nackten Mannes als Achates herangezogen

eindrucksvoll die – allerdings erst sehr späten – Illustrationen des Codex Vergilius Vaticanus¹⁰⁵. In der Todesszene sind sogar gängige Darstellungskonventionen übernommen worden, lagert doch Dido hier auf ihrem Totenbett umgeben von ihren klagenden Dienerinnen und ihrer Schwester Anna. Vergleichbar sind Darstellungen auf Sarkophagen der *vita humana*, bei denen der oder die Tote auf einer Kline gelagert von der Familie umgeben betrauert wird¹⁰⁶.

Wenn auch einzelne Motive der vergilischen Erzählung, wie zum Beispiel der Tod der Dido aufgrund seiner ikonographischen Parallelen mit Sarkophagen der *vita humana*, für die Sepulkralkunst als besonders geeignet erscheinen, sind Dido und Aeneas doch nur ein einziges Mal auf einem Sarkophag im Thermenmuseum (S1) überliefert. Im folgenden soll auf die verschiedenen Aspekte eingegangen werden, die in der Forschung für die Deutung der Darstellung eine Rolle gespielt haben.

Dido und Aeneas auf der Jagd exemplum virtutis

Die Darstellung des Sarkophages im Thermenmuseum (S1) ist bereits in der Erstpublikation von Ugo Scamuzzi auf eine Episode aus dem 4. Buch der Aeneis bezogen worden – die Jagd von Dido und Aeneas¹⁰⁷. Der Sarkophag zeigt auf seiner Vorderseite in einer dreiszenigen Komposition von links nach rechts den Aufbruch von Dido, Aeneas und Ascanius zur Jagd, im Zentrum den reitenden Ascanius und eine sich nach rechts anschließende Hirschjagd¹⁰⁸.

Die Bilder der Nebenseiten sind als Ergänzung der Vorderseite gestaltet. Auf der linken Nebenseite¹⁰⁹ erscheinen einander gegenüberstehend auf einem Felsenthron zwei Ortspersonifikationen, die den Ort des Geschehens näher spezifizieren. Links sitzt Africa, die an ihrem im Arm gehaltenen Stoßzahn und der Elefantenexuvie auf

werden kann. Zum Wandmalereifrgt.: N. Davey, R. Ling, Wall-Painting in Roman Britain (1981) 146 ff. Nr. 30 Abb. 62. 63.

¹⁰⁵ D. H. Wright, Der Vergilius Vaticanus (1993) S. 42 Abb. Zur Datierung des Codex Vaticanus s. ebenda.

¹⁰⁶ Zu den Darstellungen der *conclamatio* s. Dimas 1998, 16 ff., 25 ff. (Meleager), R. Amedick, ASR I 4 (1991) 72 ff.; vgl. auch mit dem Sarkophag in Paris, Louvre MA319: Baratte – Metzger 1985, S. 34 mit Abb.

¹⁰⁷ Zuerst durch Ugo Scamuzzi, s. U. Scamuzzi, Studio sulla Mummia di Bambina, Rivista di Studi Classici 12, 1964, 264 ff. Abb.1; weitere Literatur s. Katnr. S1. – Zweifel an der mythologischen Deutung des Sarkophages äußerte kürzlich Stephanie Dimas, ohne diese jedoch explizit auszuschließen: Dimas 1998, 132.

¹⁰⁸ Abb. bei D. Grassinger, ASR XII 1 (1999) Taf. 65, 1.

¹⁰⁹ Abb. bei D. Grassinger, ASR XII 1 (1999) Taf. 65, 2.

dem Kopf leicht erkennbar ist¹¹⁰. Ihr männliches, bärtiges Gegenüber ist schwieriger zu identifizieren. Er hält einen Baumstamm als Attribut im Arm. Die noch erkennbaren Hörner am Kopf lassen in ihm die Personifikation eines Flusses vermuten¹¹¹. Hinter Africa erscheint an den Felsenthron angelehnt eine weitere weibliche Gestalt, deren Deutung ebenfalls unklar ist¹¹².

Auf der rechten Nebenseite¹¹³ erscheint ein junger Mann zu Pferde auf der Eberjagd. Der jugendliche Jäger wurde von Sapelli und Andreae als Ascanius gedeutet¹¹⁴. Doch spricht das Fehlen der phrygischen Tracht¹¹⁵, in der Ascanius stets charakterisiert ist, gegen eine solche Interpretation. Der Reiter trägt weder die phrygische Tracht noch eine Kopfbedeckung, sondern eine Exomis, die seine rechte Schulter freiläßt, sowie eine Chlamys, die hinter ihm herflattert. Wenn die Ikonographie nicht der allgemein gebräuchlichen des Ascanius entspricht, ist zu überlegen, ob es sich bei der Jagdszene überhaupt um eine mythische handeln muß, oder ob sie nicht vielmehr eine "lebensweltliche" Variante des Vorderseitenthemas darstellt.

Der sicher zum Sarkophag gehörige Deckel nimmt wiederum das Jagdthema der Vorder- und Nebenseite auf und variiert es mit Szenen der Lebenswelt, in denen die verschiedenen Situationen des Raubes von Jungtieren dargestellt werden. Links verteidigen sich zwei Jäger gegen den Angriff zweier Raubkatzen, die in geduckter Haltung, die Zähne gefletscht, von einem felsigen Hügel herabsteigen¹¹⁶. Der linke der beiden Jäger hat seinen Bogen gespannt, während sein Jagdgefährte zu einem Stein gegriffen hat, den er wurfbereit mit einer weit nach hinten ausholenden Geste in seiner Rechten hält. In der zentralen Szene erwartet ein Mann mit weit ausgestreckten Armen¹¹⁷ auf einem Schiff einen Reiter, der mit seinem Pferd in vollem Galopp über die Schiffsplanken sprengt¹¹⁸. Die langgestreckte Haltung des Pferdes mit den weit ausgreifenden Vorderbeinen sowie der im Wind hinter dem

¹¹⁰ Zur Ikonographie der Africa s. LIMC I (1981) S. 250ff. s. v. Africa (M. LeGlay); D. Grassinger, Antike Marmorskulpturen auf Schloß Broadlands (1994) 66 f. Nr. 12 Abb. 101–104.

¹¹¹ So D. Grassinger, ASR XII 1 (1999) 93; vgl. zur Ikonographie der Flußgötter: LIMC IV (1988) S. 139 ff. s. v. Fluvii (C. Weiss).

¹¹² Zu den vorgeschlagenen Deutungen s. Katnr. S1.

¹¹³ Abb. bei D. Grassinger, ASR XII 1 (1999) Taf. 65, 3.

¹¹⁴ M. Sapelli, in: A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano I1 (1979) 321. – B. Andreae, in: Helbig III⁴ 68 Nr. 2162 deutet diese Stelle in starkem Bezug auf Vergil IV, 156–159: „*at puer Ascanius mediis in vallibus acri / gaudet equo iamque hos cursu, iam praeterit illos, / spumantemque dari pecora inter inertia votis / optat aprum aut fulvom descendere monte leonem* ...“. Andreae nimmt an, daß der Künstler hier sozusagen dem bei Vergil zum Ausdruck gebrachten Wunsch des Ascanius entsprochen habe, indem er ihn bei der Eberjagd darstellte. S. dazu auch Noll 1982, 266.

¹¹⁵ Mir ist keine Darstellung bekannt, in der Ascanius nicht zumindest mit seiner phrygischen Mütze bekleidet ist. Dies gilt sowohl für Darstellungen der Flucht des Aeneas wie auch für andere Szenen, in denen Ascanius anwesend ist. Auch in der Darstellung auf einem Mosaik in Taunton, die ebenfalls die Jagdepisode mit Dido, Aeneas und Ascanius zeigt, ist jener durch seine phrygische Mütze gekennzeichnet. Das Mosaik ist jedoch erheblich später zu datieren als der Sarkophag: s. LIMC I (1981) 391 Nr. 159* s. v. Aineias (F. Caniani) = LIMC II (1984) 861 Nr. 10 s. v. Askanios (E. Paribeni). Zu weiteren Darstellungen des Ascanius s. LIMC II (1984) 860ff. s. v. Askanios (E. Paribeni).

¹¹⁶ Abb. bei D. Grassinger, ASR XII 1 (1999) Taf. 68, 1.

¹¹⁷ Abb. bei D. Grassinger, ASR XII 1 (1999) Taf. 68, 2.

¹¹⁸ Abb. bei D. Grassinger, ASR XII 1 (1999) Taf. 68, 3.

Reiter her flatternde Mantel führen die Dynamik der dargestellten Situation deutlich vor Augen. Die Ursache der Eile wird durch den Blick des Mannes und den Gegenstand in seinem Arm offenbar. Im Arm hält er eine kleine Raubkatze, die er dem Muttertier entrissen hat. Er blickt sich nach seinen Jagdgefährten um. Die Szene am rechten Bildrand schildert nun das Schicksal der Jagdgefährten. Das Muttertier hat einen der Jäger samt Pferd angefallen¹¹⁹. Dabei ist sein Pferd gestürzt und hat den Reiter, der mit seiner Rechten noch den Zügel hält, mit zu Boden gerissen. Das Raubtier hat sich von oben auf den Hilflosen gestürzt und sich in seinem Kopf verbissen. Von links eilt in weit ausgreifendem Schritt ein weiterer Jagdgefährte zu seiner Rettung herbei. Mit seinem rechten Arm holt er aus, um einen Stein auf die Katze zu schleudern. Drei zurückgebliebene Jungtiere hocken am rechten Bildrand unter einem Baum und beobachten mit weit aufgerissenen Mäulern fauchend das Geschehen¹²⁰.

Die "realistische" Jagd des Deckels und die mythische des Kastens sind einander somit ergänzend gegenübergestellt. Die dreiszenige Komposition der Langseite korrespondiert mit dem ebenfalls dreiszenigen Aufbau des Deckels. Allerdings bildet die eher ruhige verhaltene Darstellung des Kastens einen Kontrast zum außerordentlich dynamischen Jagdgeschehen darüber. In der linken Szene des Kastens wird der Aufbruch zur Jagd dargestellt. Dabei sind die Figuren statisch nebeneinander gesetzt und treten nur durch kleine Handlungen wie Handreichung und Blickkontakte in Interaktion.

Selbst die zentrale Szene, in der Ascanius zur Jagd reitet, ist in sich ruhend gestaltet. Das im Wind flatternde Mäntelchen des Ascanius wird geradezu konterkariert durch die Haltung des Pferdes, das fest auf drei Hufen stehend lediglich den rechten Vorderhuf in der Levade erhoben hat. Gerade durch den direkten Vergleich mit der Mittelszene des Deckels wird der repräsentativ-statische Charakter der zentralen Szene hervorgehoben.

Die dritte Szene des Kastens gibt die eigentliche Jagd, eine Hirschjagd, wieder. Der jagende Jüngling und sein älterer, bärtiger Begleiter – vermutlich Aeneas und Ascanius – haben ihre Speere erhoben, um dem Hirsch, der mit seinen Vorderläufen bereits zu Boden gegangen ist und von zwei Hunden angefallen wird, den Todesstoß zu versetzen. Zwei Jagdbegleiter sind hinter ihnen zurückgeblieben. Ihr Jagdhund rennt ihnen voraus auf die Hirschjäger zu. Oberhalb des Hundes ist in einer Felsenlandschaft eine ruhig auf ihrem Felsenthron sitzende Ortsgottheit zu sehen. Zwar ergeben sich in dieser Jagdszene gewisse aktionsreiche Momente, doch übertrifft auch hier die Deckelszene mit dem vom Pferd gestürzten Reiter, der von einer Raubkatze angefallen wird, die darunterliegende Kastenszene an Dramatik. Die Steigerung ergibt sich nicht nur aus den Bewegungselementen, sondern auch aus der Gefährlichkeit der dargestellten Tiere. Erscheint doch die Raubkatze, die ihre Jungen verteidigt, weitaus gefährlicher als der zusammenbrechende Hirsch. In einer ähnlich gefährlichen Situation befindet sich der jugendliche Jäger erst auf der rechten

¹¹⁹ Abb. bei D. Grassinger, ASR XII 1 (1999) Taf. 69, 1.

¹²⁰ Abb. bei D. Grassinger, ASR XII 1 (1999) Taf. 69, 2.

Nebenseite des Sarkophages, in der er einem übergroß dimensionierten Eber gegenübertritt.

Die Darstellungen des Deckels und des Kastens vereinen unterschiedliche Jagdkonstellationen. In dieser Vielfalt an Jagdsituationen spiegelt der Sarkophag nicht nur die vielfältigen Möglichkeiten, sondern auch die außerordentliche Beliebtheit des Themas. Es gehört damit gemeinsam mit den mythischen Jagden des Hippolytos, Meleager und Adonis sowie den am Beginn des 3. Jh. n. Chr. einsetzenden nicht-mythologischen Jagdsarkophagen¹²¹ zu einem der am häufigsten dargestellten Themen. Die Deutung der mythologischen wie nicht-mythologischen Jagdsarkophage wird in der Forschung relativ einhellig als unproblematisch empfunden und als *exemplum virtutis* allgemein akzeptiert¹²². Auf dem Sarkophag aus dem Thermenmuseum wird darüberhinaus das Thema reich variiert. Allerdings ergibt sich ein gewisser Widerspruch zwischen dem auf dem Sarkophag dargestellten Thema und dem darin tatsächlich bestatteten Mädchen.

Dido oder Ascanius
Zum Verhältnis von Bildthema zum Grabinhaber

Im Sarkophag wurde die Mumie eines etwa sieben- bis achtjährigen Mädchens mit ihren Grabbeigaben gefunden¹²³. Darunter befand sich eine sehr gut erhaltene Elfenbeinpuppe, eine Goldkette, ein Goldring mit einer eingravierten Victoria und ein Paar goldener Ohrringe sowie darüberhinaus noch einige Miniaturgefäße aus Bernstein¹²⁴. Überraschend erscheint die Tatsache, daß hier ein Mädchen in einem

¹²¹ Gemeinsam mit dem Aktaionsarkophag aus dem Louvre (Paris, Louvre Ma 459; Baratte – Metzger 1985, 49f f.; ASR VI 2.1 (1996) Nr. 26 Taf. 28, 1 - 3; 29, 1 - 4; 30, 1. 2) und einem Kindersarkophag aus dem Museo Nazionale Romano mit der Darstellung einer nicht-mythischen Jagd [ASR I 2 (1980) Nr. 107 Taf. 75, 5 (abweichende Datierung ins 3. Jh. n. Chr.); A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 2 (1981) 134 ff. (S. A. Dayan, L. Musso)] gehört der Aeneas-Sarkophag zu den frühesten dieses Themenbereichs. – Die Jagdsarkophage werden im allgemeinen in die mythischen Jagden, wie jener des Adonis, Hippolytos und Meleager, sowie in die nicht-mythischen geschieden. Zu den mythischen Jagden: Adonis: Koch 1993, 73; Sichtermann – Koch 1982, 131 ff. mit weiterer Lit. – Hippolytos: Koch 1993, 76; Sichtermann – Koch 1982, 150 ff. mit Lit. – Meleager: Koch 1993, 78; Sichtermann – Koch 1982, 161 ff. mit Lit. – Zu den nicht-mythologischen Jagdsarkophagen: Koch 1993, 67 f.; Sichtermann – Koch 1982, 92 ff. mit Lit.; B. Andreae, ASR I 2 (1980).

¹²² s. dazu schon Rodenwaldt 1935, 5; zuletzt: W. Raeck, *Modernisierte Mythen* (1992) 24 ff.

¹²³ Die Mumie ist in jüngerer Zeit Gegenstand zahlreicher Untersuchungen gewesen. Dazu und zu den Todesursachen Katnr. S1 (mit Lit. zur Mumie). Zur Mumie s. allerdings insbesondere Chioffi 1998, Taf. XI, 29. 30.

¹²⁴ Zu den Grabbeigaben insbesondere: Bordenache Battaglia 1983, 112 Abb. 9, Abb. 10, a–b; 113 Abb. 11, a–b; 118 Abb. 13, a–c; 121 Abb. 15–17, b.

Sarkophag bestattet wurde, dessen Darstellungen sich vielmehr mit dem eher männlich geprägten *virtus*-Begriff¹²⁵ verbinden läßt.

Diese offensichtliche Diskrepanz zwischen dem Thema der Darstellung und dem weiblichen Geschlecht der im Sarkophag Bestatteten beschäftigte bereits Ugo Scamuzzi, der die Erstpublikation des Sarkophages und der darin gefundenen Kindermumie mit ihren Beigaben herausgab¹²⁶. Eine Reihe von Indizien führte ihn letztlich zu dem Schluß, daß im Bild nicht das Mädchen, sondern vielmehr ihre Familie, vor allem ihr Vater und dessen Ahnen, repräsentiert würden.

Zunächst weist die Einbalsamierung des Mädchens darauf hin, daß es in Ägypten verstorben sei. Ihr Vater, der zu diesem Zeitpunkt dort tätig gewesen sei, habe die Mumifizierung veranlaßt, um das Kind später in Rom beisetzen zu lassen.

Den im Grab gefundenen Goldring¹²⁷ mit der Darstellung einer im Profil nach rechts gewandten, geflügelten Victoria wertete Scamuzzi als Indiz für die Abkunft des Mädchens aus der berühmten *gens Cornelia*. Als Beleg führt er einen ähnlichen Ring aus dem Hypogäum der Scipionen sowie eine weitere Gemme mit Victoria und der Inschrift "*L CORNELIVS L. F.*" an¹²⁸.

Auch die Körperbestattung sei nach Ausweis von Cicero und Plinius dem Älteren¹²⁹ geradezu charakteristisch für die Familie und damit als Indiz für die Herkunft des Mädchens aus dieser *gens* zu werten.

Alles in allem böte sich in diesem Fall das Thema des Sarkophages nicht nur als Hinweis auf den Wirkungsort des Vaters des Mädchens zum Zeitpunkt ihres Todes – nämlich Nordafrika – an, sondern es würde gleichermaßen rückbezüglich auch auf die Erfolge der Scipionen im Kampf gegen die Karthager im 2. Punischen Krieg verweisen. Das *Virtus*-Ideal, welches mit der Jagddarstellung des Sarkophages konnotiert sei, bezöge sich dabei folgerichtig auf die Taten der Ahnen oder des Vaters – dies würde bedeuten, daß sich die Eltern über die Darstellungen auf dem Sarkophag ihres Kindes sowohl in ihrer sozialen Stellung als auch ihrer besonderen Herkunft repräsentieren würden.

¹²⁵ Zur Ableitung des Begriffs vom lateinischen Begriffs *vir* für Mann: A. N. van Omme, "Virtus", een semantische studie (Diss. Utrecht 1946) 3 ff. Trotz seiner kritischen Stellung zu van Omme stellt auch Werner Eisenhut den grundsätzlichen Zusammenhang und Abhängigkeit zwischen "*vir*" und "*virtus*" fest: W. Eisenhut, *Virtus Romana*. Ihre Stellung im römischen Wertsystem (1973) 12 ff. et passim zu den verschiedenen antiken Autoren. – Der Begriff *virtus* hat jedoch im Lateinischen ein weites Bedeutungsspektrum als es die deutsche Übersetzung als Mannhaftigkeit oder Tatkraft vermuten lassen. Eine ausführliche Analyse der Quellen findet sich bei W. Eisenhut a. O. Auf den dynamischen Aspekt des Begriffes mit seinem weiten Bedeutungsspektrum verweist bereits A. N. van Omme a. O. passim; S. des weiteren zum Begriff der *virtus*: W. Eisenhut RE Suppl XIV (1974) 896 ff. s. v. *Virtus*; Vgl. auch E. Kornhardt, *Exemplum*. Eine bedeutungsgeschichtliche Studie (1936); Hölscher 1980, 265ff.; LIMC VIII (1997) 273ff. bes. 279 s. v. *virtus* (Th. Ganschow).

¹²⁶ U. Scamuzzi, *Studio sulla Mummia di Bambina*, *Rivista di Studi Classici* 12, 1964, 264 ff. Zur Frage der *Gens Cornelia* spez. 269ff.

¹²⁷ Bordenache Battaglia 1983, 110 Abb. 10, a, b

¹²⁸ U. Scamuzzi, *L'ipogeo degli Scipioni in Roma*. Il sarcofago di Lucio Cornelio Scipione Barbato, *RStCl* V, 3, 1957, 248 ff.; *CIL* I 2411.

¹²⁹ Cic. *leg.* II 56 f.; *Plin. nat. hist.* VII 187.

Gegen eine derartige Auslegung des Befundes sprechen jedoch eine Reihe von Argumenten: Ein Hauptargument Ugo Scamuzzis bildet die Mumifizierung des Mädchens, welche für ihn ihre ägyptische Herkunft oder zumindest Ägypten als ihren Todesort belegt. In jüngerer Zeit haben eine Reihe von Arbeiten zeigen können, daß die Praxis der Mumifikation in römischer Zeit nicht allein auf Ägypten beschränkt ist¹³⁰. Laura Chioffi hat sowohl literarische als auch archäologische Belege für Mumien zusammengetragen, die eine Verbreitung des Brauches sowohl in Rom als auch im übrigen Imperium Romanum belegen. In der antiken Literatur stellen die Einbalsamierung von Poppea Sabina durch ihren Ehemann, den Kaiser Nero, und von Priscilla, der Frau des kaiserlichen Freigelassenen T. Flavius Abascantus, prominente Beispiele für diesen Brauch¹³¹. Daneben können sich aber vor allem für Rom weitere Belege finden lassen¹³². Hieraus wird deutlich, daß es sich bei der Kindermumie des Sarkophages zwar um ein seltenes, aber durchaus kein singuläres Phänomen handelt. Die Analysen der verwendeten Stoffbinden belegen darüberhinaus eine Herkunft des Materials aus dem italischen Raum¹³³, wie auch Bestattungsart und Beigaben ein typisch römisches Spektrum wiedergeben¹³⁴. Es steht außer Zweifel, daß die Bestattungsweise keinen direkten Rückschluß auf eine Verbindung der Bestatteten oder ihrer Familie nach Ägypten zuläßt. Somit kann nicht mit U. Scamuzzi davon ausgegangen werden, daß eine auswärtige Tätigkeit des Vaters die Mumifikation des Mädchens veranlaßt hätten. Erscheint es doch äußerst seltsam, daß der in Ägypten tätige Vater die Einbalsamierung seiner verstorbenen Tochter veranlaßt hätte, um diese nach Beendigung seiner Tätigkeiten, die darüberhinaus einen nicht näher zu bestimmenden Zeitraum beansprucht hätte, wieder mit nach Rom zu nehmen und sie dort zu bestatten. Zur Abkunft des Mädchens aus der *gens Cornelia* hat bereits Gabriella Bordenache Battaglia darauf hingewiesen, daß die geflügelte Victoria auf Gemmen und Ringen seit hellenistischer Zeit weit verbreitet gewesen ist¹³⁵. Schließlich ist der Zweig der

¹³⁰ Chioffi 1998, spez. 47 ff.; Ascenzi u. a. 1998, spez. 263 ff. zur Mumie von Grottarossa. Ascenzi und seine Co-Autoren urteilen jedoch anders über die Mumie von Grottarossa als singuläres Phänomen: „...and at present the Grottarossa mummy must be considered a unique specimen.“, s. dazu auch Ascenzi u. a. 1996.

¹³¹ Poppea Sabina: Sueton, Nero 35, 3; Tac. ann. 16, 6, 2; Plin. nat. hist. 12, 83; Cass. Dio 63, 26, 3; Chioffi 1998, 35 f. Nr. 1. – Priscilla: Stat. silv. 5, 1. 222–231; L.Chioffi 1998, 55 f. Nr. 14.

¹³² S. dazu v. a. Chioffi 1998.

¹³³ Auch der anthropologische Befund schließt mit relativer Sicherheit eine Herkunft des Mädchens aus Nordafrika aus und spricht eher für eine Abstammung aus Italien. S. Ascenzi u. a. 1996, 213 f. Es wurde auch vermutet, ob möglicherweise die Familie des Mädchen Anhänger von Kulte ägyptischer Gottheiten waren. Zu ägyptischen Kulte in Italien s. M. Malaise, Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie (1972); M. Malaise, Les conditions de pénétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie (1972).

¹³⁴ vgl. Bordenache Battaglia 1983 40 ff., 49 ff.; A. Bendini (Hrsg.), Mistero di una fanciulla. Ori e gioielli della Roma di Marco Aurelio da una nuova scoperta archeologica (1995) 31 ff. (allerdings erwachsene Frau, aber Ähnlichkeiten im Inventar) 89 ff. (v. a. wegen Miniaturgefäßen); zu dieser Frage auch Katnr. S1.

¹³⁵ Bordenache Battaglia 1983, 1 ff. Um nur einige willkürlich herausgegriffene Beispiele mit Gemmen, die eine Victoria im selben Typus zeigen, zu nennen, vgl. AGD I 3 (1973) München

gens Cornelia, dem die Scipionen angehörten, seit der späten Republik ausgestorben¹³⁶. Die Wahl des Sarkophagthemas ist daher weder mit dem Wirkungsort der berühmten Vorfahren des Mädchens noch mit der Tätigkeit des Vaters begründbar.

Somit bleibt die Frage nach der Beziehung zwischen der bildlichen Darstellung des Sarkophages und der darin Bestatteten bestehen. Entsprechend sucht Angelika Geyer nach einer für das Geschlecht der Bestatteten passenden Identifikationsfigur. Aeneas und Ascanius scheiden demnach aufgrund ihres männlichen Geschlechts aus. Übrig bleibt die einzige weibliche Figur des Sarkophages: Dido, die überhaupt erst die Übernahme dieses Themas als Schmuck eines Mädchensarkophages erlaube. Einen Vergleich mit dem bestatteten Mädchen erlaube sowohl der frühe Tod der Dido als auch die viel gepriesene Schönheit der karthagischen Königin¹³⁷. Für eine derartige Gleichsetzung könne darüberhinaus das Gewand der Dido sprechen, das an Darstellungen der Jagdgöttin Diana erinnert. Seit flavischer Zeit konnten auf Grabaltären jung verstorbene Mädchen mit Diana identifiziert werden¹³⁸.

Gleichwohl erstaunt es dann doch, daß Dido auf diesem Sarkophag nicht einen prominenteren Platz einnimmt oder, in Anlehnung an Darstellungen der verlassenen Dido in der Wandmalerei¹³⁹, nicht direkter auf die Tragik des frühen Todes hingewiesen wird.

Auf dem Sarkophag ist Dido nur einmal in der Aufbruchsszene auf der linken Seite des Sarkophagkastens zu sehen. Weitaus häufiger erscheint hingegen Ascanius. Als zur Jagd reitender Jüngling bildet er den kompositorischen Mittelpunkt der Vorderseite. Zudem erscheint er auch in den anderen Szenen. Dies läßt berechnete Zweifel daran aufkommen, ob wirklich Dido als die zentrale Identifikationsfigur des Sarkophages anzusprechen ist. Im Folgenden scheint es daher angebracht, das ikonographische Spektrum der Darstellungen der Jagdgeschichte zu verfolgen, um die Besonderheiten des Sarkophages besser erfassen zu können.

Nr. 319 f.; AGD II (1969) Berlin Nr. 521 f.; AGD III (1970) Braunschweig, Göttingen, Kassel Nr. 284 ff.; AGD IV (1975) Hannover, Hamburg Nr. 893 ff.

¹³⁶ Zu einem Zweig der Cornelier in der Kaiserzeit: M. Castelli, *MEFRA* 104, 1992, 177 ff.

¹³⁷ Geyer 1987, 194 f.

¹³⁸ Wrede 1981, 73, 75 f., vgl. z.B. die Grabara der Aelia im Louvre: Wrede 1981, Katnr. 91 Taf. 12, 2; Kleiner 1987, 241 f. Katnr. 104 Taf. LX, 1. – Weitaus seltener, aber dennoch gelegentlich findet sich diese Angleichung auch für erwachsene Frauen, z.B. auf Jagdsarkophagen. S. Wrede 1981, Katnr. 94–99; vgl. auch für erwachsene bzw. verheiratete Frauen: Statue, Rom, Giardino des Palazzo Colonna: Wrede 1981, Katnr. 89 Taf. 12, 3; Grabara Paris, Louvre MA 2195: Wrede 1981, Katnr. 90 Taf. 12, 1; Kleiner 1987, 147 f. Katnr. 35 Taf. 22, 1; Grabstele, Thessaloniki, Arch. Mus. 2214: Wrede 1981, Katnr. 100 (ev. Frau); Grabara der Fulvia Trophima Benedicta: Wrede 1981, Katnr. 103. – Vgl. auch die literarische Überlieferung bei Tertullian, *Ad nationes* 1, 10, 26. 27.

¹³⁹ Die verlassene Dido erscheint auf einem Wandgemälde aus der Casa di Meleagro (Pompeji VI 9, 2): LIMC VIII (1997) 561 Nr. 13 (= Alexandria 80*) s. v. Dido (E. Simon). – Auch die Buchillustrationen räumen der Schilderung von Didos Ende einen breiten Raum ein, s. dazu Geyer 1987; LIMC VIII (1997) 561 Nr. 14 s. v. Dido (E. Simon).

Nur sechs Monumente überliefern die bei Vergil geschilderte Jagdepisode. Ein Elfenbeindiptychon aus Brescia¹⁴⁰, welches wohl ursprünglich als Möbelbeschlag diente, zeigt ein repräsentativ nebeneinander stehendes Paar von Mann und Frau. Beide sind durch ihre Speere als Jäger gekennzeichnet. Der Mann trägt darüberhinaus die phrygische Mütze, die als Zeichen der Herkunft aus dem östlichen Mittelmeerraum verstanden werden könnte. Allerdings ist die Zuweisung des Paares an Dido und Aeneas nicht unumstritten, findet sich doch gerade diese Kopfbedeckung des Jägers auch bei anderen mythischen Figuren¹⁴¹.

Den Aufbruch zur Jagd stellt vermutlich das Fragment eines Wandgemäldes aus Pompeji dar, bei dem lediglich zwei Paar Füße erhalten sind, deren Zuweisung an die beiden Protagonisten durch die Beischriften "DIDO" und "AENEAS" gesichert ist, sowie der Rest eines Pilasters, der zur Wiedergabe eines Torbogens gehört haben mag¹⁴².

Die Jagd selbst thematisiert ein Mosaik aus Halikarnass, wobei von Dido und Aeneas nur noch die Beischriften erhalten sind. Wahrscheinlich war ihre Darstellung weitgehend identisch mit jener von Atalante und Meleager, deren ebenfalls inschriftlich bezeichnete Bilder desselben Mosaiks noch erhalten sind¹⁴³. Beide Jägerpaare wären in diesem Fall zu Pferde jagend einander gegenübergestellt¹⁴⁴.

In ähnlicher Weise als Jägerpaar finden sich Dido und Aeneas auch auf koptischen Stoffen¹⁴⁵, wobei sie in ihrem Aktionsmotiv stark jenem der "Sassanidischen Reiter" gleichen¹⁴⁶. Vor den beiden sind als Jagdtiere ein Panther und ein Löwe zu sehen,

¹⁴⁰ M. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (1976) Nr. 66 Taf. 38.

¹⁴¹ M.F.Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (1976) Nr.66 Taf.38, ebenso Noll 1982, 66 c. – Ein Elfenbeinrelief in Triest, Museo Civico ist in seiner Deutung als Dido und Aeneas stärker umstritten, weshalb es an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden soll: Heinsius 1978, 43 f. Nr. 11 Abb. 11, a–b (folgt der von A. Rumpf in: *Festschrift B. Schweitzer* (1954) 343 vorgeschlagenen Deutung als Dido und Aeneas, dagegen Noll 1982, 268 d).

¹⁴² Pompeji IX, 6, 5 (Westwand des Tablinums): Heinsius 1978, 38 f. Nr. 2 Abb. 2.; LIMC I (1981) 391 Nr. 157 s. v. Aineias (F. Canciani); Aichholzer 1983, Katnr. 78; Geyer 1987, 191 Anm. 759 mit Lit.; Pompei. Pitture e Mosaici IX. Regio IX Parte II (1999) 731 Abb. 15.

¹⁴³ R. P. Hinks, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum* (1933) Abb. 147, 148.

¹⁴⁴ R. P. Hinks, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum* (1933) 127 Nr. 50e; Heinsius 1978, 41 f. Nr. 8.; LIMC I (1981) 390 Nr. 150 s. v. Aineias (F. Canciani); Aichholzer 1983, Katnr.81; Geyer 1987, 191 u. Anm. 763.

¹⁴⁵ Z. B. auf dem Besatzstück einer Tunika aus Düsseldorf: Ägypten, Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil (1996) 313 Nr. 355.

¹⁴⁶ Bei den "Sassanidischen Reitern" hält dieser jedoch eine Lanze in der Hand, abweichend davon hat Dido aber auf den überlieferten Stofffragmenten in Düsseldorf und Wien lediglich den rechten Arm und die Hand in einem triumphierenden Gestus erhoben. Aeneas könnte auf dem Stoffrest auf Düsseldorf eine Lanze gehalten haben, während seine Hand bei dem Wiener Stück einen rundlichen Gegenstand, vermutlich einen Stein umschlossen hat. – Zu den Stoffen in Düsseldorf (Fragment mit Beischrift) und Wien: Noll 1982, 260 ff. Das Düsseldorfer Frgt. jüngst auch in: Ägypten, Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil (1996) 313 Katnr. 355 mit Abb. (K.-H.Brune). – Beide Fragmente sind sich so ähnlich, daß vermutet worden ist, daß zwar beide nicht vom selben Handwerker stammen, wohl aber auf die gleiche Mustervorlage zurückgehen könnten, s. Noll 1982, 263, U. Horak, *Illuminierte Papyri, Pergamente und Papier Bd.1* (1992) 37, Brune a. O. 313. Zu Mustervorlagen für kopt. Stoffe: s. U. Horak in: *Lebenskreis der Kopten. Ausstellungskatalog Wien* (1995); U. Horak a. O 37ff. – Zum Motiv der Reiter auf koptischen Stoffen s. U. Horak in: *Lebenskreis der Kopten. Ausstellungskatalog Wien 22.Mai -26.Oktober 1995* (1995) 94 ff. – Zum Motiv der

wobei der Panther dem Aeneas zugeordnet wird, während sich unter dem Pferd der Dido ein Löwe befindet.

Auf das Liebesereignis in der Höhle bezieht sich möglicherweise ein Wandbild aus der *Domus Vettiorum*¹⁴⁷, welches das Paar in trauter Zweisamkeit in der Höhle zeigt. Dido ist hierbei mit Köcher über der Schulter in Frisur und Gewandung der Ikonographie der Diana angeglichen, während Aeneas, der sonst zumeist im römischen Panzer erscheint, hier der Situation angemessen als nackter Heros, lediglich einen um die Hüften gelegten Mantel trägt, indes ein kleiner Amor, zum amourösen Ambiente passend, dem Helden über die Schulter schaut.

Während die bislang vorgestellten Bilder lediglich einzelne Szenen der im Epos gegebenen Erzählung darstellen, veranschaulicht allein ein Mosaik aus der Villa von Low Ham in England¹⁴⁸ in verschiedenen Szenarien, die zu einem erzählerischen Kontext zusammengeschlossen werden können, wesentliche Ereignisse, die im 1. und im 4. Buch der Aeneis geschildert sind. Die Szenen gruppieren sich um die Darstellung der nackten, von Eroten umgebenen Venus im Zentrum des Mosaiks. Auf einer Langseite ist die Ankunft der trojanischen Schiffe an der afrikanischen Küste¹⁴⁹ wiedergegeben, die anschließende Schmalseite zeigt Dido, die Venus dem Aeneas zuführt, der von seinem Sohn Ascanius begleitet wird¹⁵⁰. Auf der zweiten Langseite sind Dido, Aeneas und der ihnen voranreitende Ascanius zu Pferd auf der Jagd zu sehen¹⁵¹. Wiederum auf der Schmalseite, die den Zyklus abschließt, stehen Dido und Aeneas in inniger Umarmung zwischen zwei Bäumen, die an die Stelle der bei Vergil geschilderten Grotte getreten sind¹⁵².

Vor dem Hintergrund dieser Darstellungen werden nun die ikonographischen Besonderheiten des Sarkophages deutlich: Weder ist hier der erotische Aspekt der Liebesbeziehung von Dido und Aeneas – wie auf dem Mosaik von Low Ham oder den

"Sassanidischen Reiter": J. Strzygowski, *Der koptische Reiterheilige und der Heilige Georg*, ZÄS 40, 1902/3, 49 ff.; S. Lewis, *The Iconography of the Coptic Horseman in Byzantine Egypt*, JARCE 10, 1973, 27 ff.

¹⁴⁷ Pompeji VI 15, 6 (*Domus Vettiorum*, *Triclinium Nordwand*): Heinsius 1978, 38 Nr. 3; Aichholzer 1983, Katnr. 79; Geyer 1987, 191; Pompei, *Pittura e mosaici V*, *Regio VI Parte seconde* (1994) 635 Abb. 20.

¹⁴⁸ Heinsius 1978, 42 f. Nr.9 Abb. 9; LIMC I (1981) 391 Nr. 159* s. v. *Aineias* (F. Canciani); Noll 1982, 265 Taf. 4; Aichholzer 1983, Katnr. 82; Geyer 1987, 191 f. Anm. 764.

¹⁴⁹ Verg. Aen. I 157 ff. – Angelika Geyer (Geyer 1987, 191 Anm. 765) schlägt eine abweichende Deutung der Schiffsszene als Abfahrt des Aeneas vor. Die Deutung der Szene als Ankunft des Aeneas (s. Aichholzer 1983, 32; Noll 1982, 265) wird vor allem durch die abweichende Blickachse der am Rand gezeigten Figur eines nackten Speerträgers gestützt, der als Achatas angesprochen wird. A. Geyer vermutet, daß es sich auch um eine spätere Reparatur handeln könnte, was ohne nähere Anschauung des Mosaiks allein durch das publizierte Bildmaterial nicht zu verifizieren ist. Die Tatsache, daß sich einer der Eroten, die Venus begleiten, auf eine umgedrehte Fackel stützt und dieser somit auf den tragischen Ausgang der Romanze verweist, macht für A. Geyer eine Deutung der Schiffsszene als Abfahrt des Aeneas plausibler. Erklärungsbedürftig bliebe in diesem Fall dann immer noch die Figur des nackten Speerträgers, der in seiner ausgestreckten Rechten einen Kranz hält.

¹⁵⁰ Verg. Aen. I 156 ff.

¹⁵¹ Verg. Aen. IV 130 ff.

¹⁵² Verg. Aen. IV 165 ff.

pompejanischen Wandmalereien – hervorgehoben, noch sind beide aktiv jagend zu sehen – wie auf dem Mosaik in Halikarnass oder auf koptischen Stoffen.

Im Zentrum der Bildkomposition steht auch nicht das Paar Dido und Aeneas, sondern dessen Sohn Ascanius. Er erscheint jedoch nicht nur in allen drei Szenen der Sarkophagvorderseite, sondern möglicherweise auch auf der rechten Nebenseite¹⁵³. Die Schilderung der Jagd nimmt dabei den weitaus breitesten Raum der Darstellung ein. Aber auch hier ergeben sich gegenüber den anderen überlieferten Monumenten deutliche Unterschiede. In der Mittelszene ist Ascanius nicht etwa in voller Jagdaktion vergleichbar dem Mosaik aus Low Ham begriffen, sondern eher repräsentativ ruhig zu Pferde sitzend, obgleich er im vergilischen Epos als schneller und kühner Reiter beschrieben wird¹⁵⁴. Die volle Dynamik des zu Pferd jagenden Reiters wird erst auf der rechten Nebenseite offenbar, auf der ein jugendliche Reiter einen Eber angreift. Ein weiteres Mal auf der Sarkophagvorderseite ist Ascanius als der kindlich-jugendliche Jäger zu erkennen, der mit seiner Lanze auf den fliehenden Hirsch einsticht. Begleitet wird er von einem bärtigen älteren Mann, dessen Porträts jenem des als Aeneas angesprochenen Bärtigen der Aufbruchsszene ähnelt, so daß möglicherweise in dem Jägerpaar Ascanius in Begleitung seines Vaters Aeneas erkannt werden könnte¹⁵⁵.

Als Vergleich für das Motiv böten sich die nicht-mythologischen Sarkophage mit Hirschjagd an. Auf diesen wird der Jagdherr jedoch zumeist im vollen Galopp zu Pferde, den rechten Arm triumphierend nach oben genommen, gezeigt¹⁵⁶. Das Motiv des Jägers zu Fuß erscheint hingegen auch auf den nicht-mythologischen Sarkophagen eher selten¹⁵⁷ und ist Darstellungen von Eberjagden entlehnt. Sowohl durch die Aktion des Jägers wie auch durch die Tatsache, daß dieser dem Jagdtier gewissermaßen "Auge in Auge" gegenübertritt, ist dieses Motiv besonders geeignet,

¹⁵³ Zum Problem der Identifikation s. Kap. VI. Katnr. S1.

¹⁵⁴ Verg. Aen. IV 156 f.: at puer Ascanius mediis in vallibus acri / gaudet equo iamque hos cursu, iam praeterit illos.

¹⁵⁵ Dimas 1998, 141 f.

¹⁵⁶ Cahors, Mus. Arch.: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 146 Katnr. 22 Taf. 93, 2; 98, 2; 99, 1, wobei der Jagdherr jedoch von weiteren Jagdhelfern begleitet wird, die zu Fuß die Hirsche treiben. – Ferentillo: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 148 Katnr. 30 Taf. 93, 4; 100, 2. 3. – Gelegentlich ist sogar der Jagdherr gezeigt, wie er mit dem Hirsch ringt: Neapel, Museo Naz. 6766: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 153 Katnr. 57 Taf. 93, 5; 103, 1. 2; Vs.Frgt. Orange: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 153 Katnr. 58 Taf. 107, 1; Osimo: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 153 f. Katnr. 59 Taf. 94, 1; 105, 1. 2 (Reiter und Bezwingler); Déols: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 147 Katnr. 27 Taf. 93, 1; 97, 2 (Nur Hirschbezwingler); Arles: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 143 Katnr. 4 Taf. 95, 3; 110, 2. 3 (Vermittelnder Reiter ganz ähnlich wie beim Sarkophag Thermenmus./ Treibjagd mit Netz); Rom, Palazzo dei Conservatori: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 164 Katnr. 112 Taf. 95, 4; 112, 3.

¹⁵⁷ Sarkophag in Ostia, Mus.Naz.Inv. 36231: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 154 Katnr. 60 Taf. 37, 5; R. Ns. eines Sarkophags aus Florenz, Baptisterium S.Giovanni: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 148 Nr. 31 Taf. 87, 4; Sarkophagkasten heute verloren, ehem. Rom, Palazzo Vaccari-Bacchettini: ASR I 2 (1980) 168 Katnr. 133 Taf. 88, 1 (Jäger verfolgt von Hunden begleitet den Hirsch). – In sehr wenigen Fällen treiben allein die Jagdhelfer die Hirsche in ein Fangnetz, wie bei Verg. Georg. I 307 belegt, wobei die Darstellung des Jagdherren dann zumeist gänzlich fehlt: Deckelfrgt. Neapel, Mus.Naz. Inv.6602: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 152 Katnr. 55 Taf. 85, 3. In diesem Fall treibt ein Jäger seinen Hund dazu an, den Hirsch ins Netz zu jagen; Frgt. Rom, Villa Borghese: B. Andreae, ASR I 2 (1980) 173 Katnr. 178 Taf. 85, 1: dem Geschehen könnte aber noch ein berittener Jäger folgen.

die persönliche *virtus* des Jagenden hervorzuheben. Auf den Hirschjagdsarkophagen wird das Motiv in der Regel eingebunden in die Vorführung verschiedenster Jagdtiere im gleichen Schema, die nicht nur die Vielfältigkeit des Jagdwildes zeigen, sondern auch durch die unterschiedliche Gefährlichkeit der Tiere ein interessantes Variationsspektrum anbieten und damit eine Steigerungsmöglichkeit des vorgegebenen Themas *virtus* offerieren. Auf dem Aeneassarkophag wird nun diese Zurschaustellung der *virtus* an den Rand gedrängt zugunsten des auf seinem ruhig schreitenden Pferd sitzenden Ascanius, der das kompositorische Zentrum der Sarkophagvorderseite bildet.

Die zentralen Szenen des Sarkophages haben gezeigt, in welchem Maße durch Aufgreifen bestimmter Bildschemata und durch Veränderungen des bekannten Repertoires sowie der bewußten Kombination der verschiedenen Elemente einzelne narrative Aspekte selektiert und akzentuiert werden können. Auch die Aufbruchsszene am linken Bildrand ist davon nicht unberührt. Bedauerlicherweise fehlen ikonographische Parallelen zu diesem Motiv, da die einzige vergleichbare Darstellung nicht vollständig erhalten ist¹⁵⁸. Dessen ungeachtet kann eine genaue Beschreibung der Aktionen und Stellung der Personen zueinander die Besonderheiten der Szene verdeutlichen. Vor dem Tor hat Dido im Jagdgewand der Artemis einem jungen Mann, der rechts von ihr steht, die Hand gereicht. Sie hat ihren Kopf Aeneas zugewandt, der links von ihr neben dem zur Jagd bereiten Pferd steht. Zwischen Dido und Aeneas steht ein kleiner Eros, der mit seiner Hand Aeneas ans rechte Bein faßt. Er stützt sich mit seiner Rechten auf eine umgestürzte Fackel, die auf das tragische Ende der Liebesgeschichte hindeuten könnte. Der junge Mann am rechten Rand, der mit Dido im Handschlag verbunden ist, zeichnet sich durch seine phrygische Tracht aus, weshalb man ihn im Kontext der Darstellung am ehesten wieder als Ascanius benennen darf.

Vorläufig zusammenfassend bleibt also festzustellen, daß im jugendlichen Ascanius die Hauptfigur des Sarkophages gesehen werden muß. Entsprechend kann wohl kaum mit Angelika Geyer davon ausgegangen werden, daß allein das Erscheinen der Dido die Verwendung für ein kleines Mädchen erst möglich machte. Vor dem Hintergrund der bekannten überlieferten Jagdszenen, die auf die im Epos geschilderte Episode zurückgehen, konnte gezeigt werden, daß die erotischen Momente, wie die Vereinigung von Dido und Aeneas in der Höhle, ganz ausgeblendet wurden. Eine breite Schilderung nimmt dagegen die Jagd ein, die als Ausdruck der *virtus* des kindlichen Protagonisten verstanden werden kann. Daher muß im folgenden weiter der Frage nachgegangen werden, wie sowohl die Darstellung des männlichen Hauptprotagonisten als auch das mit seiner *virtus* verbundene Thema zur Bestattung eines kleinen Mädchens passen könnte.

¹⁵⁸ Wandgemälde in der Domus Vettiorum in Pompeji s. o. Kap.III.1, 38 Anm. 147.

virtus für Männer – virtus für Frauen – virtus für Kinder
Zur Geschlechts- und Rollenspezifität eines Themas

Carola Reinsberg hat für die Sarkophagkunst gezeigt, daß die Darstellung der *virtus* durchaus mit einer Frau verbunden werden konnte. Auf dem sogenannten Balbinus-Sarkophag¹⁵⁹ erscheint die Personifikation der *virtus* unmittelbar neben der Grabherrin. C. Reinsberg¹⁶⁰ hat vorgeschlagen, die *virtus* nicht dem opfernden Grabherren zu zuordnen, neben dem Mars steht, sondern seiner ihm gegenüberstehenden Gemahlin. Diese hat die Personifikation zudem an ihrem rechten Arm gefaßt, womit eine Verbindung zwischen den beiden Figuren hergestellt wird, so daß die Figur nur der Verstorbenen zugewiesen werden kann. Um diese einmalige Ikonographie zu erklären, weist Reinsberg darauf hin, daß sowohl in literarischen Quellen als auch in Grabinschriften Frauen sehr wohl mit dem Begriff *virtus* belegt werden können, der dann wie in einer Grablaudatio augusteischer Zeit die Vorzüge und guten Eigenschaften der Verstorbenen beschreibt¹⁶¹. Verschiedene antike Autoren verwenden den Begriff *virtus* auch in Bezug auf Frauen, wobei die früheren Belege den Terminus noch stark an die ursprüngliche Bedeutung im Sinne von "Mut wie ein Mann" angelehnt begreifen, während die späteren Zeugnisse der Kaiserzeit den Begriff auch als Bezeichnung typischer Frauentugenden gebrauchen¹⁶², was Reinsberg als Argument dafür wertet, daß hier die *virtus* auf dem "Balbinus"-Sarkophag nicht in ihrem kriegerischen Sinne erscheint, sondern ganz allgemein als Topos weiblicher Tugendhaftigkeit erklärt werden kann¹⁶³. Dennoch unterscheidet sich der Sarkophag signifikant von dem angeführten Beispiel. Ist auf dem „Balbinus“-Sarkophag¹⁶⁴ die direkte Übertragung des Ideals durch die zahlreichen Verbindungen der Personifikation mittels Stellung und Handgestus mit der Grabherrin denkbar, ist eine solche Übertragung auf dem Kindersarkophag keineswegs derartig explizit, zumal die junge Grabinhaberin keinesfalls durch ein Porträt in der Darstellung vertreten ist. Darüberhinaus wurde mit der Jagddarstellung als *exemplum virtutis* eine geradezu typisch männliche, mit

¹⁵⁹ Koch 1993, 50 Anm. 241; Reinsberg 1985, 3 ff. Taf. 1, 2. 1–3, 3, 1. 3–4, 5. 1 mit ausführlicher Bibliographie in Anm.2; Sichtermann – Koch 1982, 66. 87 f. 101 f. Abb. 100.

¹⁶⁰ Reinsberg 1985, 13.

¹⁶¹ Reinsberg 1985 13. Zur Grablaudatio s. Eisenhut 1973, 185 f.

¹⁶² Eisenhut 1973, 221. und Anm.98. Frühester Beleg von *virtus* in Bezug auf eine Frau bei Cic. fam. 14, 1, 1, wobei dieser noch damit die geradezu männliche Tapferkeit der Terentia betont. Erst bei Ovid erscheint der Begriff im Sinne einer weiblichen Tugend s. dazu Eisenhut 1973, 108 f. Auch bei Plinius d. J. wird die Verbindung zwischen *virtus* und Frauen hergestellt, wobei sich jedoch eine Bedeutungsverschiebung im Sinne von Freundlichkeit, Liebenswürdigkeit, "von der ruhmbringenden *virtus* zu einer *virtus*, die im Verborgenen und in tugendhafter Häuslichkeit statt in der *res publica* blühen kann", ergibt. Eine derartige Erweiterung deutet sich auch schon bei Ovid an, wenn er die *pudicitia* der Livia als Zeichen ihrer *virtus* sieht: Ov. Pont. 3,1,115. Im Sinne von Züchtigkeit, Keuschheit findet sich *virtus* auch bei Iuvenal (Sat.6,161ff.), dazu ebenfalls: Eisenhut 1973, 185 ff.

¹⁶³ Reinsberg 1985, 13.

¹⁶⁴ Koch 1993, 50 Anm. 241; Reinsberg 1985, 3 ff. Taf. 1, 2. 1–3, 3, 1. 3–4, 5. 1 mit ausführlicher Bibliographie in Anm.2; Sichtermann – Koch 1982, 66. 87 f. 101 f. Abb. 100.

der militärischen *virtus* stark verknüpfte Variante gewählt, die keinesfalls als abstrakter Ausdruck weiblicher Tugendhaftigkeit verstanden werden kann, sondern durch ihren Kontext ganz offensichtlich die mit körperlicher Anstrengung verbundene männliche *virtus* meint¹⁶⁵, die nun keinesfalls zur erst 7 Jahre alten Verstorbenen zu passen scheint.

Das Verhältnis von ikonographischer Aussage mit ihrer Betonung der *virtus* und einem männlichen Protagonisten und der tatsächlichen Verwendung des Sarkophages für ein Mädchen scheint in der Tat paradox zu sein. So bliebe noch die Möglichkeit, den Sarkophag auf seine Verwendung als Kindersarkophag zu überprüfen. Grundsätzlich erscheint eine Zuordnung in diese Gruppe aufgrund des Fundes der Kinderleiche in dem Sarkophag sinnvoll, zumal keinerlei Anzeichen dafür vorliegen, daß es sich um eine Zweitbestattung handelt.

Kindersarkophage als eigenständige Gruppe sind erst kürzlich von Janet Huskinson und Stephanie Dimas¹⁶⁶ behandelt worden, die Kriterien zur Definition dieser Sarkophaggruppe erarbeitet haben. Demnach sind als Kindersarkophage solche zu verstehen, die sich entweder durch Altersangaben, durch ihre Größe, durch Mumien- oder Skelettfunde oder durch das Porträt als für ein Kind bestimmt erkennen lassen¹⁶⁷. Nach Dimas gelten diese Merkmale zwar alternativ und nicht kumulativ,

¹⁶⁵ Zur eher militärischen Komponente s. Rodenwaldt 1935, 5; A. N. van Omme, "Virtus", een semantische Studie (Diss. Utrecht 1946) 37 ff. – Zur Verbindung von Militär und Jagd s. auch J. Aymard, *Essai sur le chasses romains des origines à la fin du siècle des Antonins* (Cynegetica) (1951) 469 ff. – Jagd als *Romana militia*: Hor. Sat. 2, 10 bzw. *Romanis sollemne viris opus*: Hor. Ep. I, 18, 49. – Im Sinne von "guter Qualität" wird *virtus* eher selten und dann eher im Zusammenhang mit Erdboden gebraucht, s. A. N. van Omme a. O. 50ff.

¹⁶⁶ Huskinson 1996; Dimas 1998.

¹⁶⁷ Def. nach Dimas 1998, 9. Vgl. zur Definitionsproblematik auch Huskinson 1996, 2. Diese Definitionen bergen jedoch einige Schwierigkeiten, z.B. erscheint uns nach modernen Maßgaben das Alter der Verstorbenen als relativ sicheres Kriterium. Die Schwierigkeiten offenbaren sich jedoch in der Abgrenzung nach oben. Während es in der Moderne rechtlich festgelegte Altersgrenzen gibt, sind diese in der Antike fließend und individuell anwendbar. So wird das Ende der Kindheit bei Knaben durch einen speziellen Ritus, dem Anlegen der *toga virilis*, vollzogen. Dieser Ritus wurde durchaus individuell verschieden im Alter zwischen vierzehn und siebzehn Jahren vollzogen: s. dazu Eyben 1986, 317; Eyben 1985, 408, 412 ff. (zum Ritus selbst). Am Ende der Antike hat Kaiser Iustinian dann verfügt, die Mündigkeit ausschließlich vom vollendeten 14. Lebensjahr abhängig zu machen, weil eine Untersuchung der körperlichen Reife als anstößig und der Keuschheitsvorstellung seiner Zeit unwürdig erschien: Codex Iustinianus 5, 60, 3; Institutiones 1, 1, 22.; vgl. zur Volljährigkeit jüngst: A. Arjava, ZPE 126, 1999, 202 ff. – Zur Abgrenzung Kindheit/Adolescentia s. auch S. Dixon, *The Roman Family* (1992) 106, die in Anm. 36 darauf hinweist, daß der Zeitpunkt des Überganges von der einen Lebensphase zur nächsten nur grob spekulativ ist (Gaius 1, 196; Ulpian 11, 28; Inst. 1, 1, 22pr.). – Für Mädchen sind hingegen keine adäquaten Riten überliefert. Im Allgemeinen muß wohl davon ausgegangen werden, daß mit der Hochzeit das Ende der Kindheit für das weibliche Geschlecht sozial markiert wird, wofür auch gewisse Elemente des Hochzeitsrituals sprechen (s. z. B. Eyben 1986, 333 f.). Mit zwölf Jahren galten Mädchen als heiratsfähig, wobei das eigentliche Heiratsalter vermutlich höher, in der Regel zwischen vierzehn und achtzehn Jahren, lag. Ob unverheiratete Mädchen dieser Alterstufe jedoch noch als Kinder oder bereits als erwachsen galten, ist nicht festzustellen. Eyben 1986, 317 legt das Heiratsalter von Mädchen zwischen 12 und 15 Jahren fest; s. auch Eyben 1985, 407 ff.: Juristisch gesehen sind unter Augustus Mädchen mit Vollendung ihres 12. Lebensjahres als geschlechtsreif und damit als heiratsfähig angesehen worden, vgl. Cass. Dio 54, 6, 7. S. dazu auch S. Treggiari, *Roman Marriage* (1991) 39 ff. – Zur Ermittlung des Heiratsalters mit Hilfe der Demographie s. auch Saller 1994, 25 ff., der das Heiratsalter mit 20 Jahren für Frauen

sind aber bei einigen Sarkophagen nebeneinander signifikant¹⁶⁸. Dementsprechend muß der Ascaniussarkophag aus dem Thermenmuseum schon aufgrund der ihm gefundenen Kindermumie auf jeden Fall zu den Kindersarkophagen gerechnet werden. Aber auch bei diesem Sarkophag stützen weitere Merkmale eine derartige Zuordnung.

Neben dem Leichnam des Mädchens weist auch die Größe des Sarkophages auf eine Verwendung für ein Kind hin. Inschriftlich sicher Kindern zuzuordnende Sarkophage besitzen in der Regel eine maximale Länge von 1,70 m¹⁶⁹. Mit 1,72 m liegt der Sarkophag aus dem Thermenmuseum (S1) nur unerheblich über diesem Wert¹⁷⁰.

Eine erstaunliche Anzahl von Mythen auf Erwachsenensarkophagen finden sich auch auf denen für Kinder wieder: So erscheinen Achilleus, Dionysos und Ariadne, Proserpina, Kentauren und Gigantenkämpfe, Endymion, Ganymed, Hippolytos, Lupa Romana, Meleager, Pelops und Prometheus¹⁷¹. In der Regel werden aber die Protagonisten nicht als Erwachsene, sondern als Kinder oder Eroten dargestellt wie beim Meleagersarkophag aus Würzburg¹⁷², dem sich weitere Beispiele anschließen ließen¹⁷³.

und 30 für Männer relativ hoch ansetzt. Ähnlich S. Treggiari, in: D. E. E. Kleiner, S. B. Matheson (Hrsg.), *I Claudia. Women in Ancient Rome* (1996) 118; vgl. auch K. Hopkins, *Population Studies* 18 (1965) 309–327; B. D. Shaw, *JRS* 77, 1987, 30–46.

¹⁶⁸ Dimas 1998, 9.

¹⁶⁹ Dimas 1998, 11f.; Huskinson 1996, 2; vgl. auch K. Schauenburg, *ASR* V2, 3 (1995) 18 Anm. 20. – Etwas davon abweichend M. Turcan-Delèani, *MEFRA* 74, 1964, 46 Anm. 9: eine Länge von 1,83 m sei für einen Erwachsenen sehr wenig. Dagegen sei ein Sarkophag angeführt (heute in Privatbesitz), der fackeltragende Eroten zeigt, nach seiner Inschrift eindeutig für einen Erwachsenen gedacht war und 1,80 m Länge hatte. s. F. Baratte, *Latomus* 43, 1984, 308 ff.; vgl. auch einen Sarkophag mit der Büste eines Bärtigen mit einer Länge von 1,77 m, s. M. Comstock, C. Vermeule, *Sculpture in Stone* (1976) Nr. 250. – Zu betonen ist ferner, daß auch relativ kleine Sarkophage für Erwachsene genutzt werden konnten, z.B. Kasten: A. Giuliano (Hrsg.) *Museo Nazionale Romano. Le Sculture* I, 2 (1981) 100 ff. Nr. 11 (S. A. Dayan, L. Musso): in Zweitverwendung für alten Mann benutzt, mit Länge von nur 1,01 m; Ein Clipeussarkophag von nur 1,54 m Länge, der mit dem Porträt eines alten Mannes, versehen ist: L. Salerno – E. Paribeni, *Palazzo Rondanini* (1965) Abb. 152 Nr. 59.

¹⁷⁰ Zu S1 liegen unterschiedliche Längenangaben zwischen 1,72 – 1,74 m vor. Entscheidend sind nach S. Dimas die Innenmaße des Sarkophages, die – setzt man eine Wandstärke von durchschnittlich 5–10 cm voraus – deutlich im genannten Bereich liegen. Stephanie Dimas möchte ich an dieser Stelle für ihre freundliche Hilfe und die mündliche Auskunft danken.

¹⁷¹ Dimas 1998, Katnr. 345–375; Huskinson 1996, 25 ff.

¹⁷² Würzburg, Martin-von-Wagner Museum Z 756: G. Koch, *ASR* XII 6 (1975) 72 Taf. 64–67; Huskinson 1996, 2. 13 Taf. 73–74.

¹⁷³ Z.B. *Meleager Jagd*: Florenz, Uffizien 93: G. Koch, *ASR* XII 6 (1975) 6 Nr. 26 Taf. 39 a–c, 41, 52 c. d; Huskinson 1996, 2. 13. (Protagonisten sind bartlose Jünglinge). – *Eroten*: Warschau, Schloß Nieborów: CSIR Pologne II, 2 Nr. 31, T. Mikocki, *Collection de la Princesse Radziwill* (1995) Nr. 48; Warschau, Schloß Nieborów: CSIR Pologne II, 2 Nr. 32; T. Mikocki, *Collection de la Princesse Radziwill* (1995) Nr. 49. – *Heimtragung Meleager*: Basel, Antikenmus. Slg. Züst 434: G. Koch, *ASR* XII 6 (1975) Nr. 73 Taf. 73, 74a, 75–77; Huskinson 1996, 2. 15 (Kinder); West Wycombe Park, Buckinghamshire: G. Koch, *ASR* XII 6 (1975) Nr. 74 Taf. 74b. 79c. d; Huskinson 1996, 2. 18 Taf. 7, 1–2 (Eroten); Rom, Palazzo Barberini: G. Koch, *ASR* XII 6 (1975) Nr. 76 Taf. 74c. 78c. d; Huskinson 1996, 2. 17 (Eroten); Ostia: G. Koch, *ASR* XII 6 (1975) Nr. 112 Taf. 95c, 96a, 97; Huskinson 1996, 2. 19 Taf. 8, 1 (junger Mann). – *Musen*: Vatican, Galleria dei Candelabri I 20 Inv. 2422: *ASR* V3 (1966) Nr. 139; Ewald 1999, 169 Katnr. D5 (=H10) Taf. 44, 1; 45, 1; Huskinson 1996, 5. 5 Taf. 10, 2 (Knabe von kindlichen Musen umgeben).

Daneben werden Mythen gewählt, die sich auf die Kindheit von Göttern oder Heroen beziehen, so etwa die Kindheit des Dionysos bei den Nymphen von Nysa¹⁷⁴. Hier finden sich mit dem Bad des jungen Dionysos Szenen wieder, die in den Bädern der *curriculum-vitae*-Sarkophage eine Entsprechung finden¹⁷⁵ und die enge Verwandtschaft der beiden Gruppen dokumentieren¹⁷⁶. In diese Auswahl gehören auch die Szenen mit der Lupa Romana¹⁷⁷ oder Achills Kindheit bei Chiron¹⁷⁸.

Dieser letzten Kategorie läßt sich der Sarkophag aus dem Thermenmuseum mit seiner Hauptfigur Ascanius sehr gut zuordnen, wird hier doch als zentrale Figur ein kindlicher Heros dargestellt. Mit der Kenntnis der vergilischen Vorlage eröffnet sich zudem eine Reihe von weiteren Aspekten, die in der Person des Ascanius angelegt sind – ist er doch in Vergils Aeneis der Inbegriff des mythischen Kindes schlechthin¹⁷⁹ und verkörpert darüberhinaus eine Reihe von idealen, kindlichen Eigenschaften: Er ist schön¹⁸⁰, die Freude der Erwachsenen, als welche Kinder auch in Inschriften bezeichnet werden¹⁸¹, und verkörpert eine sakrale Komponente, da Kinder als rein galten und für bestimmte religiöse Riten herangezogen wurden; weiterhin wird Ascanius als mutig, tapfer und kühn beschrieben, der seine Anlagen als Kämpfer und Führer erprobt. Von all diesen Aspekten, die der literarischen Vorlage zu entnehmen sind, ist jedoch auf dem Sarkophag die Betonung auf die repräsentative Wirkung eines schönen Knaben zu Pferde und die Erprobung seiner *virtus* bei der Jagd gelegt. Das Jagdthema erscheint unabhängig von einer mythischen Vorlage sowohl auf Erwachsenen- als auch auf Kindersarkophagen sehr häufig. Auf den Kindersarkophagen frönen oftmals Kinder oder Jugendliche verschiedener Alterstufen oder auch ihre kindlich-göttlichen Pendanten, die Erosen, dem Jagdvergnügen. Diese kindlichen Jäger scheinen dem Alter der Verstorbenen zu entsprechen. Dabei soll gewiß nicht „Realität“ im eigentlichen Sinne des Wortes gezeigt werden, wie dies noch E. Simon vorgeschlagen hat¹⁸², sondern wohl primär auf die im Kind angelegte *virtus* verwiesen werden. Diese Jagddarstellungen sind keinesfalls als Parodien zu verstehen¹⁸³, sondern als Erziehungsideal¹⁸⁴ und damit als

¹⁷⁴ Baltimore, Walters Art Gallery Inv. 23.33: ASR IV 3 (1969) Nr. 199 Taf. 210, 1; Huskinson 1996, 3. 12.; Vs.: Princeton, Nss.: Arezzo und Woburn Abbey, Bedfordshire: ASR IV (1968) Nr. 202 Taf. 211–213; Huskinson 1996, 3. 15; Rom, Mus. Cap., Galleria 46a: ASR IV 3 (1969) Nr. 200; Huskinson 1996, 3. 13 Taf. 8, 2; München, Glyptothek Inv. 240: ASR IV 3 (1969) Nr. 201 Taf. 210, 1; Huskinson 1996, 3. 14 (mit Inschrift: *PMININAE VIX ANN I M IIII D VIII...*).

¹⁷⁵ vgl. z. B. den Sarkophag in Agrigent: Amedick, ASR I 4 (1991) Kat. 2 Taf. 53, 1–3.

¹⁷⁶ Dazu Dimas 1998, 71ff. – Zur Ikonographie s. Amedick, ASR I 4 (1991) 61; L. Berczelly, *ActaAArtHist* 8, 1978, 54ff.

¹⁷⁷ Zur Lupa Romana s. Kap. III.5.

¹⁷⁸ Rom, San Paolo fuori le mura, L 0,68, H 0,30, T 0,195m, um 300 n.Chr.: Sichter mann – Koch 1982, 127 Abb. 140; Huskinson 1996, 2. 1.

¹⁷⁹ Zum Folgenden s. J. - P. Néraudau, *Être enfant à Rome* (1984) 128 ff.

¹⁸⁰ Verg. Aen. X, 134–138. – Vgl. auch die Schilderung des Astyanax bei Verg. Aen. III 489 ff.

¹⁸¹ in Bezug auf Dido: Verg. Aen. I, 714.

¹⁸² E. Simon, *JdI* 85, 1970, 194 ff., spez. 216 f.

¹⁸³ Als 'Parodie' urteilte noch C. Robert: C. Robert, ASR III 2, 176; widerlegt durch Schauenburg 1966, 285 f.; Koch, ASR XII 6 (1975) 29.

¹⁸⁴ z.B. J. - P. Néraudau, *Être enfant à Rome* (1984) 303 ff. zur Bedeutung von Sport für die Erziehung.

sehr realer Ausdruck einer der römischen Grundtugenden. Die auf der Sarkophagvorderseite gezeigte Hirschjagd galt geradezu als "Übungsfeld für Knaben"¹⁸⁵.

puer vel puella

Zur geschlechtsspezifischen Differenzierung von Kindersarkophagen

Bezüglich des Themas und des Hauptprotagonisten offenbart sich der Ascaniussarkophag als typischer Kindersarkophag. Jedoch bleibt weiterhin befremdlich, daß in dem mit "männlichen" Werten konnotierten Sarkophag ein Mädchen bestattet war. Wie verhält es sich nun mit der geschlechtsspezifischen Differenzierung¹⁸⁶ dieser Kindersarkophage?

In der Tat sind auf diesen zumeist Knaben oder an ihrer Statt Erosen dargestellt¹⁸⁷. Daneben fällt auf, daß erstaunlich wenige Sarkophage mit typischen „Mädchenthemen“ oder überhaupt mit der Darstellung von Mädchen überliefert sind.

Selbst bei den relativ typisch erscheinenden Vertretern dieser Gruppe – den Kinderlebensarkophagen – werden nahezu ausschließlich Knaben gezeigt¹⁸⁸. Lediglich eine einzige Ausnahme ist bekannt: ein Sarkophag aus dem British Museum in London, bei dem eindeutig ein junges Mädchen auf der Kline liegt¹⁸⁹. Durch bewußte Selektion einer einzigen Szene wird die Gesamtaussage des Sarkophages auf einen einzigen Aspekt reduziert – die Trauer der Eltern um ihr verstorbene Kind. Alle anderen Szenen, die in ihrer Konnotation primär mit männlichen Nachkommen verbunden wären wie Erziehung durch den Pädagogen, sind bewußt ausgeblendet worden zugunsten einer Übertragbarkeit allgemeiner Vorstellungen auf die weibliche Verstorbene¹⁹⁰.

Daneben gibt es auch durchaus Sarkophage, die Mädchen zeigen und für Mädchen besonders geeignet erscheinen, wie ein Strigilissarkophag, auf dessen Ecke ein Mädchen dargestellt ist, welches gerade eine Taube mit Trauben füttert¹⁹¹. Weiterhin

¹⁸⁵ D.Grassinger, ASR XII 1 (1999) 95

¹⁸⁶ Huskinson 1996, 114f.: Gender.

¹⁸⁷ Huskinson 1996, 89.

¹⁸⁸ Huskinson 1996, 89.

¹⁸⁹ London, BM GR 1805.7-3.144, L 1,05 m, Mittelantoinisch: ASR I4 (1991) Nr. 60; Huskinson 1996, 1, 11 Taf. 3, 3.

¹⁹⁰ Entsprechend vermutet auch Stephanie Dimas, daß diese Sarkophage geschlechtsspezifisch verwendet wurden, s. Dimas 1998, 104.

¹⁹¹ Rom, Mus.Naz. 75184.: A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 3 (1982) 73 Nr. III, 8 mit Abb.

werden ausschließlich Mädchen mit Musikinstrumenten wiedergegeben¹⁹², erscheint doch gerade der Gedanke der musischen Bildung insbesondere unter den weiblichen Tugenden¹⁹³.

Neben Tieren, die ganz allgemein oftmals in den Darstellungen als Begleiter von Kindern erscheinen, findet sich die Darstellung von Puppen ausschließlich in Verbindung mit Mädchen¹⁹⁴. Es ist anzunehmen, daß solche Puppen als Symbol der weiblichen Kindheit verstanden werden konnten. Darauf weist auch der durch literarische Quellen überlieferte Ritus hin, daß junge Mädchen ihre Puppen am Tag ihrer Hochzeit der Göttin Venus opferten¹⁹⁵. Entsprechend finden sich Puppen nicht nur oftmals in der Darstellung auf den Grabmonumenten, sondern auch als Grabbeigabe. Im zu betrachtenden Sarkophag wurde eine Gliederpuppe¹⁹⁶ zusammen mit einigen Schmuckstücken und Miniatur-Schminkutensilien gefunden. Zudem bestätigt sich in diesem Fall das Geschlecht der bestatteten Person durch den Fund der weiblichen Mumie¹⁹⁷.

Gleichfalls für Mädchen überliefert sind gelegentlich durch die Inschrift bestätigt Sarkophage mit Porträts¹⁹⁸. Auf einem von ihnen ist das bossierte Porträt eines Mädchens zu erkennen, während im rechts daran anschließenden Bildfeld Eros der sitzenden Psyche einen Pfau präsentiert¹⁹⁹. Beides kann wohl als Hinweis auf die Schönheit des Mädchens verstanden werden, ist doch der Pfau, das Zeichen der weiblichen Schönheit, mit Eros, dem Sohn der Aphrodite, verbunden.

Ebenfalls wohl vorwiegend für Mädchen gedacht waren Sarkophage mit Vindemiaszenen – allein sechs Sarkophagen dieser Gruppe für Mädchen stehen nur drei für Knaben gegenüber. Es ist möglich, daß die Wahl des Themas durch die besondere Affinität der Erogen zum weiblichen Geschlecht – wegen ihrer Verbindung

¹⁹² z. B. Strigilis-Sarkophag im Vatikan, Mus. Pio Cristiano, L 0,980 m, um 300 n. Chr.: P. Kranz, ASR V 4 (1984) Kat. 171 Taf. 73, 3; Huskinson 1996, 8.25. – vgl. die Frauen mit Lyra auf Musensarkophagen, dann zumeist ihrem Mann gegenüberstehend: Ewald 1999, Taf. 51, 1–3, Taf. 55; oder auch auf Riefelsarkophagen, das Ehepaar einander gegenüberstehend, wobei sie eine Lyra hält: z.B. Ewald 1999, Taf. 61, 1–3.

¹⁹³ CE Nr. 1944, 1 - 2: *artem docuit me Musa Terpsichor(e)*; vgl. Lukian. im. 14; Properz 1, 2, 27 ff.; s. dazu auch Ewald 1999, 49 f.; B. Ewald, RM 105, 1998, 245 ff.; B. Ewald, in: Sarkophag-Corpus 46 f.

¹⁹⁴ vgl. z.B. den Deckel eines Klinensarkophages aus Malibu, bei dem am Fußende des Bettes, auf dem das verstorbene Mädchen lagert, noch die Beine ihrer Puppe erhalten sind: H. Wrede in: Getty Museum, 15 ff. mit Abb.

¹⁹⁵ J. Marquardt, Das Privatleben der Römer (1886, Nachdruck 1990) 43 mit Anm. 12 (mit den antiken Quellen); RE III A2 1774 f. s. v. Spielzeug (Hug); M. Manson, in: *Jouer dans l'Antiquité* (1991) 54 ff.; J. Väterlein, *Roma Ludens. Kinder und Erwachsene beim Spiel im antiken Rom* (1976) 28 f.; K. McElderlein, *AJA* 34, 1930, 455 ff.; M. Fittà, *Spiele und Spielzeug in der Antike. Unterhaltung und Vergnügen im Altertum* (1998) 54 ff.

¹⁹⁶ Bordenache Battaglia 1983, 112 Abb. 10a–b.

¹⁹⁷ Zur Mumie s. allerdings insbesondere Chioffi 1998, Taf. XI, 29. 30.

¹⁹⁸ mit Porträts z.B. Dimas 1998, Katnr. 472 (Rom, Mus.Cap.Rom: Sarkophag der Publia Ailia Proba: s. auch Fittschen 1992, Taf. 85, 1); Dimas 1998, Katnr. 453 (Palermo, Mus.Naz. Inv. 993: Sarkophag der Volusia Longina: s. auch Fittschen 1992, Taf. 86, 1); inschriftlich genannt werden Mädchen auf folgenden Sarkophagen Dimas 1998, Katnr. 421. 425. 428. 431. 435. 439. 440.

¹⁹⁹ Früher Rom, Praetextatkatcombe, I. V. 3. Jh. n. Chr.: R. Amedick, ASR I4 (1991) Nr. 141 Taf. 61, 4; Huskinson 1996, 53 Nr. 7. 5 Taf. 14, 2.

zu Aphrodite und damit als Hinweis auf frauliche Schönheit²⁰⁰ – ausschlaggebend war für die Bevorzugung dieser Darstellung auf Sarkophagen für weibliche Verstorbene. Allerdings zeigt sich auch schon hier, daß Ausnahmen von der Regel durchaus möglich sind, da immerhin drei Sarkophage doch Knaben zeigen.

Aus dem mythologischen Repertoire scheinen sich einige Sarkophage für Mädchen zu eignen wie der Raub der Persephone²⁰¹, wobei der Raub gleichsam als Metapher für den frühen Tod vor der Hochzeit stehen kann. Gleichfalls scheint die Auffindung der Ariadne auf einem Sarkophag in Malibu²⁰² für ein Mädchen in Betracht zu kommen, bei dem vor allem die Schönheit der schlafenden Ariadne mit der des verstorbenen Mädchens gleichgesetzt werden kann.

Weiterhin können Knaben und Mädchen auch gemeinsam auf Sarkophagen dargestellt sein. Bei einem Sarkophag aus dem Vatikan, der Kinder beim Spiel²⁰³ zeigt, ist jedoch der Bereich der Mädchen deutlich von jenem der Knaben abgegrenzt²⁰⁴. Hinter den Mädchen erscheint ein Parapetasma, das ihren Bereich als dem Haus zugehörig charakterisiert, während die Knaben draußen spielen.

Gleichermaßen ambivalent sind auch einige der mythologischen Themen verwendbar, so z.B. ein Lenos aus dem British Museum in London, das Amor und Psyche gemeinsam auf der Kline zeigt²⁰⁵. Aber auch die Meleagersarkophage bieten eine Identifikationsmöglichkeit des Mädchens mit Atalante an, die in der Regel mit Schmetterlingsflügeln wie Psyche erscheint²⁰⁶.

Im Gesamtspektrum überwiegt jedoch deutlich die große Anzahl von Sarkophagen, auf denen Knaben erscheinen und die entsprechend typisch männliche Verhaltensweisen schildern. Angesichts dieser Situation drängen sich folgende Fragen auf: Ist es vielleicht möglich, daß die Sterblichkeitsrate von Mädchen grundsätzlich geringer war und damit die Darstellungshäufigkeit der Mortalitätsquote bei Kindern entsprach? Oder ist es denkbar, daß Mädchen aufgrund ihrer als geringer angesehenen sozialen Stellung seltener in Sarkophagen bestattet wurden? Oder muß man sich vorstellen, daß für Mädchensarkophage nicht notwendigerweise weiblich konnotierte Sujets gewählt wurden, sondern auch auf „männliche“ Themen zurückgegriffen werden konnte?

²⁰⁰ Dimas 1998, 195 f.; vgl. Reinsberg 1985, 13; H.Wrede, OPA 6, 1990, 19; D. Bielefeld, ASR V 2.2. (1997) 92 f.

²⁰¹ St.Petersburg, Eremitage Inv. A184: Saverkina 34 Nr. 11; Huskinson 1996, 2, 27. – Rom, Palazzo Mattei: Guerrini 1982, Nr. 65; Huskinson 1996, 2.26.

²⁰²s. Malibu, Getty Mus.: S. Walker, in: Getty Museum, 83ff. Abb.84; Huskinson 3.16. – s. weiterer Sarkophag heute verloren, vormals Rom, Villa Casalli, wo als Protagonisten sind kleine Eroten eingesetzt sind, L 1,20 m: Huskinson 1996, 3. 17 Taf. 9, 3.

²⁰³ Vatikan, Mus. Chiaramonti Inv. 1304: R. Amedick, ASR I 4 (1991) Nr. 274 Taf. 94, 1. 2; 95, 1–5; Huskinson 1996, 1. 37.

²⁰⁴ vgl. auch den Sarkophag Paris, Louvre (R. Amedick, ASR I 2 (1980) Katnr. 116), der links Knaben beim Nüsschenspiel zeigt, während rechts drei Mädchen beim Ballspielen zu beobachten sind.

²⁰⁵ London, BM GR 1895.7-3.132: S. Walker, CSIR Great Britain II, 2 (1990) Abb. 30; Huskinson 7.1 Taf. 14,1.

²⁰⁶ z.B. Würzburg, Martin-von-Wagner Museum: Dimas 1998, Katnr.357 Taf.6,3 (mit Lit., dort fälschlicherweise als AO Basel angegeben); G. Koch, ASR XII 6 (1975) Kat. 72 Taf. 64.1, 65.2.

Biologisch gesehen unterliegen zwar männliche Föten und Kinder einem deutlich höheren Sterblichkeitsrisiko als weibliche, was die in der ersten Frage aufgeworfene Hypothese unterstützen würde. Doch haben neuere Forschungen zur Soziobiologie zeigen können, daß das höhere Sterblichkeitsrisiko von Knaben durch entsprechende Gegenmaßnahmen, wie beispielsweise bessere Ernährung oder generelle Vernachlässigung des weiblichen Nachwuchses, ausgeglichen werden konnte und wurde²⁰⁷. Darüberhinaus belegen die Inschriften der Sarkophage, daß das Verhältnis von verstorbenen Jungen zu Mädchen als relativ ausgewogen anzusehen ist²⁰⁸. Damit ist auch die Hypothese, daß Mädchen seltener in Sarkophagen bestattet wurden, grundsätzlich widerlegt²⁰⁹.

Da die Bevorzugung von „männlichen“ Themen nicht auf eine deutlich höhere Anzahl von in Sarkophagen bestatteten Knaben zurückgeführt werden konnte, soll im folgenden der Frage nachgegangen werden, ob diese auch für Mädchen verwendet werden konnten.

Ein anderer Sarkophag, der die Kindheit des Dionysos – also einer männlichen Gottheit zeigt, war nach der Inschrift für ein Mädchen bestimmt, das nur 1 Jahr, 4 Monate und 8 Tage lebte²¹⁰. Des weiteren gehört zu dieser Gruppe ein Sarkophag aus dem Vatikan, der auf dem Kasten Erosen auf der Jagd mit verschiedenen Jagdtieren zeigt. Auch dieser Sarkophag präsentiert, vergleichbar dem Aeneassarkophag, eine Darstellung der männlichen *virtus*, nennt aber in der Inschrift ein Mädchen namens Saturnina als Bestattete²¹¹.

Ein problematisches und durchaus prominentes Beispiel stellt sicher der Gerontia-Sarkophag aus dem Museo Capitolino in Rom²¹² dar. Dieser zeigt auf seiner Vorderseite den Mythos von Endymion und Selene. Dieser bereits in hadrianisch-frühantoninischer Zeit entstandene Sarkophag wurde vermutlich erst im 4. Jahrhundert für die in der Inschrift genannte Gerontia zweiterverwendet²¹³. Gleichwohl ist er sicher von Anfang an als Kindersarkophag konzipiert worden, was

²⁰⁷ Zur verhaltensökologischen Interpretation der Bevorzugung von Söhnen vor Töchtern s. u.a. D.Krauß in: A.Müller-Karpe et al. (Hrsgg.), Studien zur Archäologie der Kelten, Römer und Germanen in Mittel- und Westeuropa (1998) 322f.; E.Voland, Grundriß der Soziobiologie (1993) 229ff.; C.Vogel in: E.Voland (Hrsg.), Fortpflanzung: Natur und Kultur im Wechselspiel (1992) 145ff.

²⁰⁸ 49 Knaben gegenüber 30 Mädchen, 2x männlich/weibl. Bestattungen, 7 unsichere, 2x männlich/männlich; vgl. die Angaben bei Dimas 1998, 214 f. Tabelle 1.

²⁰⁹ Dennoch bleibt hier zu berücksichtigen, daß es sich bei der Bevölkerungsgruppe, die in den Sarkophagen bestattet wurde, eher um die wohlhabende Oberschicht der römischen Gesellschaft gehandelt hat. Je höher der soziale Status, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit einer Grabinschrift. S. dazu: W.Eck, Chiron 3, 1973, 378 ff.; M.Kajava in: W.Eck (Hrsg.), Prosopographie und Sozialgeschichte. Studien zur Methodik und Erkenntnismöglichkeit der kaiserzeitlichen Prosopographie. Kolloquium Köln 24. – 26. November 1991 (1993) 174.

²¹⁰ München, Glyptothek Inv. 240, L 0,94 m: ASR IV 3 (1969) Nr. 201 Taf. 210,1; Huskinson 1996, 3.14. – Inschrift auf oberen Rahmen: *PMININAE VIX ANNI M IIII D VIII...*

²¹¹ Rom, Vatikan, L 0,805 m, H 0,305 m, T 0,27 m, mittleres 3. Jh. n. Chr.: VatKat II Nr. 52A Taf. 14; E. Simon, JdI 85, 1970, Abb. 23; Huskinson 1996, 6. 44.

²¹² Rom, Mus.Cap Inv.325, L 1,32 m, H 0,40 m, T 0,43 m, um 130-150 n.Chr.; H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 103 ff. Nr. 27 Taf. 26, 1; 30, 1. 2; 32, 1. 2; 67, 1. 2; Huskinson 1996, 2. 6. Inschrift: *DM / GERONIAE/ FILIAE KRM (filiae karissimae).*

²¹³ Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 104

aus seinen relativ geringen Maßen mit einer Länge von nur 1,20 m zu ersehen ist. In der modernen Benennung als „Endymionsarkophag“ wird der männliche Part des Paares in besonderer Weise hervorgehoben. Daher gingen die traditionellen Deutungsansätze auch von der Bedeutung des Endymion aus und haben in ihm die Hauptperson der Sarkophagkomposition erkennen wollen. Hellmut Sichtermann hat dagegen jüngst auf die Bedeutung der Selene für diese Sarkophage verwiesen²¹⁴. Auch auf dem Gerontia-Sarkophag bildet Selene das kompositorische Zentrum, befindet sie sich doch unmittelbar in der Mitte des Sarkophages unterhalb der später hinzugefügten Inschrift. Sowohl der Fackel tragende Eros, der ihr vorausseilt, als auch der zurückgebliebene, als Wagenlenker fungierende Eros sind durch ihre Kopfwendung der Selene zugewandt und heben so ihre Bedeutung für den Sarkophag heraus. So ist dieser Sarkophag für die Fragestellung nach der geschlechtspezifischen Bindung gewisser Themen nicht wirklich hilfreich; zwar hebt er auf der einen Seite Selene innerhalb der Bildkomposition besonders hervor, auf der anderen ist diese hier in einer Paarkonstellation mit Endymion gezeigt, so daß sich auch hier Identifikationsmöglichkeiten anbieten²¹⁵.

Während die genannten Beispiele Sarkophage darstellen, bei denen ein männliches Thema für eine weibliche Bestattete verwendet wurde, können in seltenen Fällen auch die weiblichen Figuren die männlich konnotierten Rollen übernehmen.

Einzigartig ist in dieser Hinsicht sicher der Sarkophag der Octavia Paulina²¹⁶, auf dem die junge Grabherrin im Zentrum als Siegerin in einem athletischen Wettbewerb erscheint. Ganz links wird das junge Mädchen von zwei kleineren Knaben mit Öl eingerieben. Es folgt ein Knabe beim Diskuswurf, dann zwei Ringer – einer davon sicher männlich – und im Zentrum die Siegerin, die zusätzlich durch ihre Melonenfrisur eindeutig als Mädchen gekennzeichnet ist. In der nächsten Szene verfolgt ein überlegenes Mädchen ihren Gegner, daneben wiederum zwei Knaben mit bandagierten Händen beim Boxkampf. Auf derartigen Sarkophagen waren sonst nur männliche Athleten dargestellt²¹⁷, sind doch diese Darstellungen wie auch die Jagd dem Bereich der männlichen *virtus* zuzuordnen.

Aber auch aus anderen Gattungen der Sepulchralkunst lassen sich ähnliche Beispiele anführen, so auf dem Grabaltar der Iulia Victorina. Hier wird diese auf der einen Seite als Luna, auf der anderen als Sol dargestellt, einem Gott, der üblicherweise als Identifikationsfigur für Knaben diente²¹⁸.

²¹⁴ Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 40 ff. mit ausführlicher Diskussion der älteren Forschungsansätze.

²¹⁵ Dies gilt ebenfalls für die Sarkophage mit Amor und Psyche als auch die Meleager-Sarkophage.

²¹⁶ Mailand, Slg. Torno Inv. 814, L 1,56 m, 1. V. 3. Jh. n. Chr.: R. Amedick, ASR I 4 (1991) Nr. 67 Taf. 82, 1. 2; 83, 1–4; Huskinson 1996, 1. 14 Taf. 5, 2. Inschrift auf D.: DMS/ OCTAVIAE PAVLINAE FILI/AE DVLCISSI/ME Q(uae) V(ixit) A(nnos) VI M(ensis) IIII D(iebus) V / OCTAVIVS FELIX PATER FECIT.

²¹⁷ z. B. Paris, Louvre Ma 329, L 1,51 m.; spätantoinisch; ASR I4 (1991) Nr. 118 Taf. 81, 1–4; Huskinson 1996, 1. 22 Taf. 5, 3.

²¹⁸ Paris, Louvre Ma 1443, ernerisch-frühflavisch: Wrede 1981, Nr. 183 Taf. 26, 1–2; Kleiner 1987, Nr. 15 Taf. X, 3–4. Inschrift: D M / IVLIAE VICTORINAE / QVAE VIX(it) ANN(os) X MENS(is) V / C IVLIVS SATVRNINVS ET / LVCILIA PROCVLA PARENTES / FILIAE DVLCISSIMAE FECERUNT. – Vgl. als Identifikationsfigur für Knaben die bei Wrede 1981, 302 ff. Nr. 284–285.

Die wenigen Beispiele haben gezeigt, daß „männliche“ Sujets für Mädchen verwendet werden konnten, eher selten scheint jedoch die wirkliche Übernahme von männlichen Rollen auch in der bildlichen Darstellung gewesen zu sein. Bevor nach der Bedeutung gefragt werden kann, sollte zur Gegenprobe überprüft werden, ob im Gegenzug auch sonst eher mit "Frauen" verbundene Themen für Knaben verwendet wurden oder etwa Knaben in Mädchenrollen gezeigt werden konnten.

Ein Wannensarkophag in Stuttgart (S₂₁) zeigt im Zentrum der Darstellung ein Kind auf einer Kline liegend im Schema der "conclamatio"-Sarkophag²¹⁹. Auf dem weiblich gerundeten Körper mit dem von der Schulter gerutschten Gewandes sitzt ein Kopf auf, der eine ungewöhnlich stark gelockte Frisur aufweist. Der Frisurentypus ist gleichermaßen zur Charakterisierung von Fremden verwendet worden wie als bewußter Rückgriff auf einen Typus, der in der frühen und hohen Klassik für Epheben, Athleten, jugendlich kraftvolle Heroen und Gottheiten Verwendung finden konnte²²⁰. Allerdings ergibt der Körper keinen eindeutigen Hinweis zur Bestimmung des Geschlecht des verstorbenen Kindes. Das über die Schulter gerutschte Gewand läßt die rechte Brust des Kindes frei, die in ihrer rundlichen Form an eine weibliche Brust ebenso erinnert wie das Gewandmotiv, das in Verbindung mit Frauen im allgemeinen als Angleichung an die Venusikonographie interpretiert wird²²¹. Doch sind die generell eher rundlich dargestellten Körperformen des gelagerten Kindes mit seinen dicken Ärmchen und der Brust auch Charakteristikum von Darstellungen kleiner Kinder und Erosen mit ihrem "Babyspeck". Auch das von der Schulter gerutschte Gewand findet sich gelegentlich bei Kindern als Zeichen ihrer kindlichen Verspieltheit²²². Die auf den Nebenseiten befindlichen Lese- und Badeszenen sprechen ferner dafür, daß der Sarkophag für einen Knaben bestimmt gewesen ist²²³.

Ähnliche Probleme weist der "Fortunati-Sarkophag" (S₂₀) auf, der in seiner Ikonographie dem Stuttgarter Sarkophag sehr nahe steht. Auch hier lassen die rundlichen Körperformen sowie das von der Schulter gerutschte Gewand an die Darstellung eines Mädchens denken. Auf den Körper wurde aber ein in den Proportionen deutlich kleinerer Kopf aufgesetzt, so daß von einer späteren Umarbeitung des Stückes ausgegangen werden kann. Der Kopf zeigt zwar

²¹⁹ Zu den Sarkophagen der *conclamatio* s.: Dimas 1998, 16 ff., 25 ff. (Meleager); R.Amedick, ASR I 4 (1991) 72 ff.

²²⁰ Dimas 1998, 40 f.; W. Trillmich, *WissZBerl* 31, 1982, 297 ff.; W. Trillmich, in: B. v. Freytag-Löringhoff (Hrsg.), *Praestant Interna. Festschrift für Ulrich Hausmann* (1982) 125 ff. – Vgl. auch Heraklesdarstellungen bei Chr. Vorster, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit I* (1993) 120 ff. Nr. 51 Abb. 237–240.

²²¹ Zur Venusangleichung weiblicher Verstorbener vgl. Wrede 1981, 110. 306 ff.; E. D’Ambra, *Latomus* 48, 1989, 397.

²²² Dimas 1998, 45; vgl. ebenda Katnr. 441 Taf. 14, 1; Katnr. 414 Taf. 14, 2; Katnr. 400 Taf. 14, 3.

²²³ Dimas 1998, 41; vgl. dazu auch Dimas a.O. 104; ähnlich äußerte sich auch R. Amedick, ASR I 4 (1991) 80 f.

kurzgeschnittene Haare, aber Stephanie Dimas hat darauf hingewiesen, daß bei dieser Frisur eine eindeutige Zuweisung an einen Knaben nicht möglich ist²²⁴.

Dasselbe Problem offenbart sich bei einem Sarkophag aus Civita Castellana mit der Darstellung von Musen, von denen eine mit einem Porträt versehen ist²²⁵. Gerade in der älteren Forschung ist dieser Kopf aufgrund des kurzen Haarschnitts und den ins Gesicht gekämmten Stirnfransen als Knabenbildnis angesprochen worden²²⁶. Doch zeigt sich, daß Kinder beiderlei Geschlechts häufig die gleiche Frisur mit kurzgeschnittenem, in die Stirn gekämmtem Haar, den 'Bubikopf', tragen können. Auf die generellen Schwierigkeiten einer Geschlechtsbestimmung allein anhand der dargestellten Frisuren hat in jüngerer Zeit grundlegend Klaus Fittschen hingewiesen²²⁷ und den Porträtkopf dieses Musensarkophages als Darstellung eines Mädchens gedeutet²²⁸. Wenn damit auch die widersprüchliche Musenidentifikation eines Knaben entfiel, ist gleichwohl in dem Sarkophag das Skelett eines etwa zwölfjährigen Jungen gefunden worden²²⁹. Dieser Sarkophag bleibt damit allerdings, da weder beim Stuttgarter (S21) noch beim "Fortunati-Sarkophag" (S20) eine eindeutige Geschlechtszuweisung möglich war, ein singuläres Beispiel für die Übertragung charakteristischer weiblicher Rollen auf einen Mann²³⁰.

Nathalie B. Kampen hat vermutet, daß eine Übertragung solchermaßen weiblicher Attribute auf Männer nur bei sehr jungen Männern aufgrund ihrer Androgynität oder Göttern vorstellbar sind²³¹. Die Hypothese eines direkten Zusammenhanges zwischen dem Alter und Geschlecht des Verstorbenen und der Übernahme geschlechtsspezifischer Charakteristika ließe sich möglicherweise anhand der

²²⁴ Nach Stephanie Dimas weist das Porträt eine Jugendlocke auf, die aber von Knaben wie Mädchen gleichermaßen getragen werden kann, s. dazu B. Borg, Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext (1996) 113 ff.

²²⁵ Civita Castellana, Forte Sangallo Inv. 59646, L 1,56 m, H 0,52 m, T 0,56 m, Mitte 2. Jh. n. Chr.: Wrede 1981, Nr. 239; G. P. Begni, in: M. Moretti (Hrsg.), Nuove Scoperte e Acquisizioni nell'Etruria Meridionale (1975) 259 ff. Nr. 8 Taf. 79–82; Huskinson 1996, 5. 1; Ewald 1999, 207 f. Katnr. H2 Taf.94,1; 95,1.2.

²²⁶ Vgl. G. P. Begni, in: M. Moretti (Hrsg.), Nuove Scoperte e Acquisizioni nell'Etruria Meridionale (1975) 259 ff.; L. P. Faedo, I sarcophagi romani con muse, ANRW II 12, 2 (1981) 152 f.; Wrede 1981, 140 f. 285 f. Nr. 239.

²²⁷ Fittschen 1992, 301ff.; vgl. auch K. Fittschen, BollMC 32, 1985, 21 ff.; H. R. Goette, AA 1989, 460 ff.; H. R. Goette, AM 104, 1989, 206. 216 f.; K. Fittschen, JDI 106, 1991, 299 ff.; R. Amedick, RM 98, 1991, 373 ff.

²²⁸ Fittschen 1992, 304 Anm. 20.

²²⁹ Ewald 1999, 208; G. P. Begni, in: M. Moretti (Hrsg.), Nuove Scoperte e Acquisizioni nell'Etruria Meridionale (1975) 261. – Björn Ewald hat daher gegen Klaus Fittschens Zuweisung argumentiert und in dem Porträtkopf das Bildnis des verstorbenen Knaben erkannt.

²³⁰ Zwar konnte eine gewisse Affinität in der Darstellung gewisser Gruppen zum Geschlecht der Bestatteten festgestellt werden. So zeigt z. B. Rita Amedick (R. Amedick, ASR I 4 (1991) 18 f.) auf, daß Sarkophage mit der Darstellung der *conclamatio* eher bei Knaben, die Weinlese hingegen bei Frauen Verwendung findet. Es kommt aber nicht zu einem regelrechten 'Rollentausch', bei dem Knaben mit weiblichen Merkmalen und vice versa dargestellt sind.

²³¹ N. B. Kampen in: D. E. E. Kleiner, S. B. Matheson (Hrsg.), I Claudia. Women in Ancient Rome (1996) 18; vgl. auch M. Gleason, Making Men: Sophists and Self-fashioning in Ancient Rome (1995); M. Gleason, in: D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin (Hrsg.), Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World (1990) 389 ff.

zahlreich überlieferten Sarkophaginschriften überprüfen. In der Regel sind die Bestatteten der oben angeführten Beispiele – sofern Altersangaben in den Inschriften vorliegen – zwischen 1 und 6 Jahren alt²³². Auch wenn keine inschriftlichen Altersangaben vorliegen, spricht doch die Länge von nicht ganz einem Meter sowohl beim Stuttgarter (S21) wie auch beim Fortunati-Sarkophag (S20) dafür, daß in ihnen Kinder bestattet waren, die ein Alter von 5–6 Jahren noch nicht erreicht hatten. Allerdings belegt gerade ein Musensarkophag aus Civita Castellana, in dem das Skelett eines bereits zwölfjährigen Knaben gefunden wurde²³³, daß derartige geschlechtsübergreifende Identifikationen offensichtlich auch noch bei älteren Kindern möglich waren. Insgesamt ist die Vorstellung, daß bei jüngeren Kindern die Übertragung unproblematischer sei, zwar verlockend, ist aber aufgrund der geringen Materialbasis keineswegs sicher zu belegen.

Als Erklärungsmodell für die Übertragung von primär männlich geprägten Motiven und Rollen auch auf verstorbene Mädchen böte sich eine idealisierende Sichtweise von Familie und Kindheit an. Primärer Zweck einer Ehe ist aus römischer Sicht die Zeugung von Nachwuchs, was in der Formel "*liberorum quaerendorum causa*"²³⁴ zum Ausdruck gebracht wird. Das Verhältnis von Eltern und Kindern gründet sich auf eine wechselseitige Abhängigkeit, die in der Formel "*pietas erga parentes/liberos*" zu fassen ist. Die Totenfürsorge, deren Ziel die dauerhafte Erinnerung ist, nimmt dabei einen wichtigen Raum ein. Dies erklärt zunächst noch nicht die Bevorzugung von Knaben, aber römischem Recht und Vorstellungen entsprechend nimmt der männliche Erbfolger eine bedeutendere soziale Stellung als zukünftiger Träger der Familie und damit eine höhere soziale Wertschätzung ein. Daher ist gewissermaßen das ideale Kind per se ein Sohn. Huskinson hat dies sehr treffend formuliert: "Girls may be represented less frequently on these sarcophagi not because their families loved them less as individuals, but because their death did

²³² 1 Jahr 4 Monate und 7 Tage: Sarkophag der P. Minima mit Darstellung des Dionysos: München, Glyptothek Inv. 240: ASR IV 3 (1969) Nr. 201 Taf. 210, 1; Huskinson 1996, 3. 14. [P...MININAE VIX ANN I M IIII D VIII]. – 1–3 Jahre (?): Jagdsarkophag Rom, Vatikan: VatKat II Nr. 52 A Taf. 14; E. Simon, JdI 85, 1970, Abb. 23; Huskinson 1996, 6, 44. Die Altersangabe ist auf dem Sarkophag nicht vollständig, das vorhandene Spatium spricht gleichermaßen wie die Länge des Sarkophages von nur 0,80 cm eher für ein kleines Kind. – 6 Jahre: Sarkophag der Octavia Paulina: Mailand, Slg. Torno Inv. 814: ASR I 4 (1991) Nr. 67 Taf. 82, 1. 2; 83, 1–4; Huskinson 1996, 1. 14 Taf. 5, 2. [D M S / OCTAVIAE PAVLINAE FILI/AE DVLCISSI/ME Q V A VI M IIII D V/ OCTAVIVS FELIX PATER FECIT]. Eine Ausnahme bildet wohl der Altar für Iulia Victorina, die mit 10 Jahren verstarb, also deutlich älter als die postulierte Altersgrenze war: Kleiner 1987, 119 f. Nr. 15 Taf. 10, 3–4.

²³³ Huskinson 1996, 39 Nr. 5.1; Dimas 1998, 106 Katnr. 332 Taf. 4,3.

²³⁴ M.-L. Deismann, in: M. Jochen, K. Arnold (Hrsg.), Aufgaben, Rollen und Räume von Frau und Mann, Historische Anthropologie Bd. 5, 2 (1989) 505 und Anm. 9; Eyben 1986, 320 f. – Kinder als Vollendung der Ehe auch bei Clemens von Alexandrien, Stromateis 2, 23, 139, 5 - 140, 1 GCS 15, 190 "Vollkommen ist nämlich, wer ihm selbst ähnliche Nachkommen hervorgebracht hat oder vielmehr, wer erlebt hat, daß auch dieser dasselbe getan hat, der Sohn also in denselben Zustand gelangt ist wie der Vater. Man soll daher durchaus in die Ehe treten sowohl wegen des Vaterlandes als auch wegen des Fortlebens in den Kindern wie auch wegen der Vollkommnung der Welt, soweit es an uns liegt".

not represent so much a social loss in terms of the family's future. This gives the imagery of childhood on these sarcophagi definite male bias."²³⁵

So erscheinen auch im Grabepigramm der fünfjährigen Gemina Agathe nicht nur auf die Frauenrolle bezogene Werte wie Mutterschaft, körperliche Schönheit und geistige Bildungsfähigkeit, die indes bei beiden Geschlechtern genannt werden können, sondern auch Wertvorstellungen, die eindeutig den Wunsch nach einem Sohn bzw. den Wunsch, ein Junge zu sein, dokumentieren. Die Inschrift zeigt damit klar die männliche Vorrangstellung innerhalb der öffentlichen Wertschätzung²³⁶.

Dieses Grabepigramm vereinigt damit in der Zusammenstellung scheinbar gegensätzlicher Werte in idealer Weise die verschiedenen Aspekte von Kindheit. Von dem Mädchen wird in der Inschrift behauptet, daß sie das Gesicht eines Knaben und nicht eines Mädchens gehabt habe, wobei die Ähnlichkeit soweit gegangen sei, daß nur die Eltern sie überhaupt als Mädchen hätten identifizieren können - ein Hinweis auf die sexuelle Indifferenz von Kindern, die sich auch in den oben genannten Porträtzügen widerspiegelt. Es folgt ein Loblied auf die schöne Gestalt, die offensichtlich nicht nur bei Mädchen erwünscht ist und vielfach als frauenspezifisch angesehen wird, sondern auch bei Knaben erwartet wird. Auch bei Vergil wird die äußere Erscheinung des Ascanius gepriesen²³⁷. Wenn Schönheit als Ideal kindlichen Aussehens gilt, scheint es auch nicht weiter verwunderlich, daß auf dieser allgemeinen Ebene das Motiv des von der Schulter gerutschten Gewandes auch auf Knaben übertragen werden kann, wie bei den oben angeführten Sarkophagen in Stuttgart (S21) und Rom (S20)²³⁸.

Daneben weist das Grabepigramm auf die wache Auffassungsgabe und geistige Beweglichkeit der Verstorbenen hin – eine Aussage, die sich mit den Leseszenen und Bildungszenen auf Kindersarkophagen durchaus in Deckung bringen ließe. Desweiteren wird das Spiel als bestimmendes Lebenselement des Mädchens genannt, so wie sich auf den Kindersarkophagen auch spielende Kinder oder Kinder mit Spielzeugen finden lassen. Schließlich wird die Liebe hervorgehoben, die Gemina Agathe von ihrem Erzieher, Vater, Mutter und ihrer Tante erfahren habe. Damit wird die Einbettung in den familiären und gesellschaftlichen Verband dokumentiert, der sich auch in den Bildern der *curriculum-vitae* Sarkophage widerspiegelt.

²³⁵ Huskinson 1996, 114. – Vgl. auch D. E. E. Kleiner, *Latomus* 46, 1987, 545 ff.; J. Hallet, *Fathers and Daughters in Roman Society* (1984) 124. In ganz ähnlicher Weise hat sich auch Hesberg-Tonn 1983, 139 f. geäußert: „Die Ehe selbst wird daraufhin definiert, sich in einer harmonischen Beziehung legitime Erben zu verschaffen. Da Töchter diese Funktion bis in die späte Kaiserzeit nicht übernehmen können, leidet deren soziale Wertschätzung zwangsläufig in einem von solchen Vorstellungen geprägten sozialen Umfeld.“ Davon unberührt ist jedoch das persönliche Verhältnis der Eltern zu den Kindern, so etwa Ciceros Verhältnis zu seiner Tochter Tullia, welches als sehr affektiert bezeichnet werden kann.

²³⁶ CIL VI 19007 = CE 562, s. dazu Hesberg-Tonn 1983, 143 ff.

²³⁷ s.o. Kap. III.1, 45 Anm. 179.

²³⁸ s. o. Kap. III.1, 52 ff.; s. auch Kap. III.5, 165 ff.; Kap. VI, 247ff. S20, S21 41.

Dido, Aeneas, Ascanius
exemplum virtutis et familiae

Doch was bedeuten die bisherigen Beobachtungen für den Ausgangspunkt der Überlegungen – den Ascaniussarkophag im Thermenmuseum? In seiner Darstellung wird Familie idealisiert dargestellt. Die damit verbundenen Werte und Verhaltensnormen sind problemlos auf das im Sarkophag bestattete Mädchen übertragbar. In der literarischen Vorlage erscheint Ascanius als das ideale Kind und als ein solches soll auch die Verstorbene begriffen werden. Somit ist auch die im Bild immanente männliche *virtus* nur ein Aspekt, der als *exemplum* für das Kindern zugedachte Rollenideal auch auf das Mädchen angewendet werden kann.

Zugleich repräsentiert dieser Sarkophag eine Idealvorstellung von Familie, in deren Rahmen die außergewöhnliche Ikonographie des Sarkophages erklärbar wird, die keine Parallelen in anderen überlieferten Denkmälern findet.

Die bereits beschriebene, einzigartige Aufbruchsszene entpuppt sich eigentlich als Familienidyll: Dido und Aeneas sind gleichermaßen als Eltern des Knaben zu verstehen: Dido reicht Aeneas die Hand. Der Ausdruck familiärer Verbindung mittels der *dextrarum iunctio*, die die *concordia* der Familienmitglieder zum Ausdruck bringen soll, findet sich in etwa zur gleichen Zeit auch in Darstellungen von Münzen des Kaiserhauses²³⁹. Somit erscheinen die beiden Protagonisten hier, abweichend von der literarischen Vorlage, wie ein Ehepaar. Zwischen ihnen ergibt sich ebenfalls durch die Blickrichtung eine intime Bezugnahme. Die Art ihrer Beziehung wird durch einen kleinen Eros, der zwischen ihnen steht, angedeutet.

Die gesamte Konstellation der Personen zueinander findet in den überlieferten Denkmälern keinerlei Entsprechung, sondern erinnert vielmehr an entsprechende Aufbruchsszenen auf Adonis- oder Hippolytossarkophagen. Beim Hippolytossarkophag aus Pisa²⁴⁰ beispielsweise steht Hippolytos wie Aeneas bei seinem Pferd zum Aufbruch bereit. Auch hier verbindet die Darstellung eines kleinen Eros die unglücklich verliebte Phaedra und ihren Stiefsohn. Anders als diese ist die zum Aufbruch bereite und an der Jagd teilnehmende Dido nicht sitzend dargestellt – eine Abwandlung, die sich in diesem Fall sicher aus der vorgegebenen Erzählung ergibt. Trotz gewisser inhaltlicher Ähnlichkeiten – sowohl die Liebe von Phaedra wie jene der Dido sind von vornherein zum Scheitern verurteilt – sowie formaler Parallelen ist die Szene des Sarkophages im Thermenmuseum signifikant verändert: Dido und Aeneas, das mythische Liebespaar, werden nur durch Blickkontakt miteinander in Beziehung gesetzt, während Dido mit Ascanius durch die *dextrarum*

²³⁹ T.Hölscher in : LIMC V (1990) 497 f. s. v. Homonoia/Concordia.

²⁴⁰ Pisa, Campo Santo: Sichtermann – Koch 1975, 33 f. Nr. 26 Taf. 55, 56; P. Zanker, in: Spiegel des Mythos, 134 Abb. 4. – vgl. auch Sarkophag aus Arles: Robert, ASR III 2 (1904) Nr. 160. Vgl. ebenfalls die vom Motiv auf Hippolytossarkophagen beeinflussten Adonissarkophage Rom, Villa Giustiniani (Robert, ASR III 2 (1904) Nr. 13; R. Stuveras, *Le putto dans l'art romain* (1969) Taf. 26, 61) und Blera (Robert, ASR III 1 (1897) Nr. 14; B. Andreae, *Römische Kunst* (1973) 313. 488 Abb. 582), zum Motiv des Abschieds auf Adonissarkophagen s. Sichtermann – Koch 1982, 132.

iunctio verbunden ist. Offensichtlich wurde hier ein Motiv verwendet, das etwa auf Hippolytossarkophagen oder auch bei Adonissarkophagen mit Abschied assoziiert werden konnte²⁴¹, hier aber in erster Linie den Aufbruch der kleinen Gemeinschaft darstellt, übertragen natürlich auch den Abschied von der Verstorbenen implizieren kann.

Aeneas erscheint auf dem Sarkophag gleich mehrfach, war er doch vermutlich ebenfalls in der Jagdszene zu sehen, in der somit nicht nur die *virtus* des Sohnes, sondern auch die vorbildhafte *virtus* des Vaters zum Ausdruck kommt.

In der Person der Dido ergeben sich eine ganze Reihe von Assoziationsmöglichkeiten, die sie in ihrer Rolle als Frau und Mutter kennzeichnen. Zunächst scheint es nach der literarischen Vorlage verwunderlich, daß ausgerechnet Dido gleichsam als Ehefrau erscheint, doch strebt auch im Mythos Dido diese Rolle an²⁴². Daneben verkörpert ihre Person durchaus noch andere positive weibliche Tugenden: So wird sie als schön und reizvoll geschildert – ein Topos, der nicht nur in der Grabliteratur für Frauen immer wieder erscheint, sondern auch durch entsprechende Darstellungen z.B. als Venus bildlich zum Ausdruck gebracht wird²⁴³. Die Angleichung an die jugendliche Jägerin und Göttin Diana ist durch den Mythos gleichsam vorgegeben²⁴⁴, wodurch eine Reihe von Aspekten dieser Göttin auf die Person der Dido bzw. die sie verkörpernde Frau übertragbar werden wie Schönheit, Tugendhaftigkeit (*virtus*) und Zurückhaltung (*castitas*). Dabei handelt es sich um Tugenden, die sich auch im Lob der römischen Matrone wiederfinden. Darüber hinaus erhalten diese Werte für Mütter in Badeszenen auf Sarkophagen der *vita humana* ihre bildliche Präsenz²⁴⁵. Die Mutter wird dort eher passiv sitzend, ja geradezu unbeteiligt thronend dargestellt. Meist trägt sie Tunica und Palla, wobei sie ihr das Haupt züchtig mit der Palla verhüllt hat – ein deutlicher Verweis auf ihre somit ins Bild gesetzte *pietas*. Das in einigen Fällen von der Schulter gerutschte Gewand wirkt im Zusammenhang mit dem verhüllten Haupt zunächst etwas befremdend. Es darf getrost als Hinweis auf ihre Schönheit (*pulchritudo*) verstanden werden und unterstreicht damit die Vorbildlichkeit und Tugendhaftigkeit der Mutter²⁴⁶. In ganz ähnlicher Weise kann wohl auch das Bild der Dido in zahlreichen Aspekten als Wiedergabe der Mutter als schöne, tugendhafte Frau dienen.

²⁴¹ Zur Betonung des Abschiednehmens gerade bei den Hippolytossarkophagen, entgegen der negativen Besetzung der Personen der Phaedra und des Hippolytos im Mythos, s. jüngst P. Zanker, in: Spiegel des Mythos, 131 ff.

²⁴² Verg. Aen. IV 99, 103 f. – Vgl. auch Niall Rudd, in: S. J. Harrison (Hrsg.), Oxford Readings in Vergil's Aeneid (1990) 145 ff., der sich sehr differenziert mit dem Thema von Didos *culpa* auseinandersetzt. Dido wird in ihrer Treue zu ihrem verstorbenen Ehemann als Ideal der *univirata* beschrieben. In ihrer Funktion als Herrscherin und der damit verbundenen Verpflichtung für den Fortbestand der Dynastie zu sorgen, wie gleichermaßen in ihrer von den Göttern gegebenen Liebe zu Aeneas wird Dido gleichsam unschuldig schuldig, da diese Aufgaben und die Liebe zu Aeneas zwangsläufig die Aufgabe des Ideals der *univira* erfordern würden.

²⁴³ Wrede, RM 78, 1971, 163 ff.; Wrede 1981, 110.

²⁴⁴ Verg. Aen. I 498 ff.; vgl. auch Verg. Aen. I 336 f.

²⁴⁵ Zur Rolle der Mutter beim Bad auch: Dimas 1998, 65ff.; R. Amedick, ASR I 4 (1991) 61 ff.

²⁴⁶ Letztlich gehören wahrscheinlich auch die Bilder mit der stillenden Mutter in den Kontext als Repräsentation einer römischen Matrona im Sinne des *mos maiorum*. In der antiken Literatur wird

Durch die Verbindung mit Ascanius mittels der *dextrarum iunctio* wird die besondere *concordia* gerade dieser beiden „Familienmitglieder“ betont. Es sind nicht Ehemann und Ehefrau, die hier ihre harmonische Zusammengehörigkeit bekunden, sondern Mutter und Sohn²⁴⁷. Bereits in spätrepublikanischer und frühaugusteischer Zeit ist dieses Motiv als Form der Repräsentation besonders inniger Familienverhältnisse schon auf den sog. Kastengrabreliefs der Freigelassenen wiederzufinden²⁴⁸. Die ansonsten sehr streng wirkende, parataktische Aufreihung der Familienmitglieder wird hier zumeist dann durchbrochen, wenn eine Beziehung zwischen Eltern und Kind hergestellt wird, wobei diese nicht nur mittels der *dextrarum iunctio* gestaltet wird, sondern auch mit Hilfe anderer Gesten wie dem Auflegen der Hand auf die Schulter²⁴⁹ oder um den Hals²⁵⁰ des Kindes. Es sind gerade diese Gesten, die – wie Valentin Kockel es formuliert hat – am ehesten den „Anschein von menschlicher Wärme und Zuneigung“ vermitteln: „Kinder sind eben nicht nur die Garanten des sozialen Aufstiegs, sondern auch die Lieblinge ihrer Eltern, die sie mit Spielzeug verwöhnen und ihnen Früchte zustecken.“²⁵¹.

In ganz ähnlicher Weise spiegeln die Kindersarkophage die emotionale Verbundenheit von Eltern und Kind wieder. So wird gelegentlich in den Badeszenen der *curriculum-vitae*-Sarkophage das affektive Verhältnis von Mutter und Kind dargestellt, wenn beispielsweise das Kind der Mutter die Ärmchen entgegenstreckt und diese die Geste erwidert²⁵² oder die Mutter in Anwesenheit des Vaters das Kind stillt. In einer nahezu singulären Darstellung auf dem Sarkophag des M. Cornelius Staius hat der Vater sogar seinen Sohn liebevoll auf den Arm genommen²⁵³.

die Frage, ob Mütter ihre Kinder selbst stillen oder durch eine Amme stillen lassen sollen, kontrovers diskutiert. Kritische Stimmen rügen letzteres als moderne Unsitte: Eyben 1986, 327 ff. mit zahlreichen Lit. Belegen; K. R. Bradley, *Discovering the Roman Family. Studies in Roman Social History* (1991) 13 ff. 76 ff.; s. auch Dimas 1998, 67 f.

²⁴⁷ vgl. möglicherweise Vater und Sohn auf der Grabara des Gaius Crixius Secundus: Kleiner 1987, 127 ff. Nr. 20 Taf. 12, 3. S. dort auch zur Problematik der Deutung, denn der Altar wurde dem Grabinhaber zwar von seiner Frau und der Freigelassenen Crixia Secundina gesetzt, die aber nicht im Bild dargestellt sind. Stattdessen erscheint dort ein Mann mit einem Knaben.

²⁴⁸ Zanker 1975, 201 ff.; Kockel 1993, 54 f. – M. Koortbojian in: J. Elsner (Hrsg.), *Art and Text in Roman Culture* (1996) 216 ff.

²⁴⁹ Relief des M. Precilius Hispanus in Rom, *Antiquario Comunale*: Kockel 1993, Nr. K 10 Taf. 87a.

²⁵⁰ Rom, Via del Portico d'Ottavia 2: Kockel 1993, Nr. J 5 Taf. 72a; Vatikan, Museo Chiaramonti LIX, 8: Kockel 1993, Nr. M 1 Taf. 11a.c.; Ince, *Blundell Hall*: Kockel 1993, Nr. M 2 Taf. 11c.

²⁵¹ Kockel 1993, 54 f.

²⁵² Dimas 1998, 65 ff.

²⁵³ Paris, Louvre Ma 659, L 1,149 m, H 0,475 m, T 0,225 m (l.); 0,175 m (r), um 150 n.Chr.: ASR IV Nr. 114 Taf. 52, 1. 2; 53, 4. 5; Huskinson 1996, 1. 23 Taf. 2. 1. – Zum affektiven Verhältnis zwischen Eltern und Kindern: Bekannt ist vor allem die intensive Beziehung Ciceros zu seiner Tochter Tullia. Das affektierte Verhältnis zwischen Eltern und Kind ist in der Forschung jedoch ganz unterschiedlich bewertet worden. Z. B. L. DeMause, *Über die Geschichte der Kindheit* (1979), geht davon aus, daß die liebevolle Eltern-Kind Verbindung durchaus erst ein Phänomen der Moderne ist. Skeptisch äußert sich auch Hesberg-Tonn 1983, 141 ff. Erst kürzlich hat Richard Saller die Entwicklungstheorie eines zunehmenden Bewußtseins für das Kind im Verlauf der Kaiserzeit eher kritisch bewertet: Saller 1994, 4 ff. Beispiele für ein durchaus affektierte Vater-Tochterverhältnisse finden sich auch bei J. P. Hallett, *Fathers and Daughters in Roman Society* (1984) 81, wo sie u. a. auf Livius 6, 34 verweist, der die innige Beziehung von Fabius Ambustus und seine Tochter Fabia Minor

Allerdings ist die Zurschaustellung solchermaßen emotional-affektiven Verhaltens eher selten. Gelegentlich findet sie sich auch in anderen Bereichen der Grabkunst, wie etwa den Grabaltären. Auf der Grabara der Passienia Gemella umarmt die Grabherrin auf den Nebenseiten innig ihre Söhne. Auf der Grabara der Grania Faustina verbindet die Verstorbene nicht nur der Handschlag mit ihrem Ehemann, sondern sie hat mit ihrer linken Hand die Rechte ihres zwischen ihnen stehenden Sohnes ergriffen und zu ihrer Brust geführt, während der Knabe sich an ihren Körper schmiegt²⁵⁴.

Die Hervorhebung des gefühlsbetonten Verhältnisses zwischen Eltern und Kind hebt einerseits den Verlust hervor und ermöglicht andererseits eine emotionale Auseinandersetzung mit der Trauer. Die Bilder heben die Einbindung des Kindes in familiäre und gesellschaftliche Strukturen. Damit werden sie unterschiedlichen Funktionen sepulkraler Denkmäler gerecht: einer sozialen Seite des Todes sowie einer emotional-psychologischen Komponente.

Zusammenfassung

Die Darstellung auf dem Ascanius-Sarkophag dient dazu, ein idealisiertes Bild von Familie im engeren Sinne²⁵⁵, ihren spezifischen Verhaltensmaßregeln und Normen zu entwerfen. Sie spiegelt damit den Wertekanon der Gesellschaft wider, in dessen Rahmen dieser Sarkophag entstanden ist. Der Vorbildcharakter kommt auch darin zum Ausdruck, daß in den Bildern des Sarkophages die jägerische *virtus* eines männlichen Protagonisten gepriesen wird. Daß in der Darstellung männliche Werte trotz des weiblichen Geschlechts der Verstorbenen hervorgehoben wurden, erklärt sich aus der patriarchalischen Struktur der römischen Gesellschaft, in der zwangsläufig dem männlichen Nachfolger und zukünftigen Träger dieser Gesellschaftsordnung der größere Stellenwert zukommen muß.

Der Aspekt der familiären Situation ist im Mythos zwar angelegt, bleibt im Rahmen der literarischen Überlieferung jedoch eher ein Nebenmotiv. Im Kontext der vergilischen Aeneis wird vielmehr die erotische Beziehung zwischen Dido und Aeneas und die Zerrissenheit zwischen göttlichem Auftrag, der Pflicht und dem

beschreibt; vgl. auch Cicero, De Divinatione 1, 46, 103, Valerius Maximus 1, 5, 3, Plutarch 10, 3–4 (L. Aemilius Paullus und Tochter Tertia); Plinius, Briefe 5, 16 (Plinius an seine Tochter Minicia Maecella).

²⁵⁴ Grabara der Passienia Gemella, des Lucius Passienius Doryphorus und des Passienius Sabinus: Kleiner 1987, 225 f. Nr. 91 Taf. 50, 2–4. – Grabara der Grania Faustina: Kleiner 1987, 236 f. Nr. 100 Taf. 57, 1–2; Sinn 1991, 74 Nr. 41 Abb. 118–120, 124.

²⁵⁵ Die Familie im engeren Sinne wird hier als so genannte Kernfamilie, bestehend aus Vater, Mutter, Kind, aufgefaßt. Zur Definition, dem Bedeutungsspektrum und Abgrenzung der z. T. kongruent gebrauchten Begriffe *familia* und *domus* s. Saller 1994, 74 ff.

persönlichen Vergnügen thematisiert. Dieser Schwerpunktsetzung folgen auch zahlreiche Darstellungen der Bildkunst, die die Liebesbeziehung zwischen Aeneas und Dido oder deren tragisches Ende in Szene setzten.

Auf dem Sarkophag wird diese Ebene der mythischen Erzählung dagegen nahezu ausgeblendet. In der Gegenüberstellung mit den Mythenüberlieferungen wurde deutlich, daß die Darstellung des Sarkophages deutlich von jenen abweicht. Die ikonographischen Besonderheiten des Sarkophages erklären sich aus dem spezifischen Bedürfnissen heraus, die Familienmitglieder und ihre Beziehungen zueinander deutlich werden zu lassen.

Die Darstellung des Sarkophages bedient sich dabei bekannter Bildformeln. So fanden sowohl die Profectio als auch die Jagdszene ihre ikonographischen Vorbilder nicht in den Wiedergaben des Dido-Mythos, sondern in bekannten Darstellungen anderer mythologischer wie nicht-mythologischer Sarkophage. Die Vertrautheit mit den bekannten Bildformeln ermöglicht eine Übertragung der durch sie zum Ausdruck gebrachten Wertvorstellungen auf das spezifische Mythenbild. Zugleich eignet sich diese Vorgehensweise, die vielschichtigen Sinnbezüge deutlich werden zu lassen. Die vertraute Bildformel mit ihrer semantischen Bedeutung wird durch die Übertragung auf den spezifischen Mythos personalisiert und damit zugleich, wie gezeigt werden konnte, um weitere Bedeutungsebenen bereichert.

III.2 AENEAS IN LAVINIUM

"Die Latiner bauten ihm [Aeneas] ein Denkmal, ausgeschmückt mit folgender Inschrift: Dem Vater und einheimischen Gotte, dem Gebieter des numicischen Flusses. Indessen sagen andre, Aeneas habe es dem Anchises, der das Jahr vor diesem Kriege gestorben, erbaut. Das Grabmal ist nicht groß, und die reihenweise rings umher gepflanzten Bäume sind sehenswert."

Dion.Hal. I,64,4-²⁵⁶

Nach dem Zeugnis des Dionysios von Halikarnass wurde in Lavinium das Grab des Aeneas verehrt. Als Heroon des Aeneas wird in der Forschung ein Tumulus des 8./7. Jh. v.Chr. bezeichnet, der in der Nähe des Heiligtums der dreißig Altäre in Lavinium gefunden wurde und seit dem 4. Jahrhundert Gegenstand kultischer Verehrung gewesen ist²⁵⁷. Als eponyme Heroine der Stadt galt jedoch Lavinia, die Tochter des Latinus, wie eine auf dem Forum gefundene Statuenbasis beweist²⁵⁸. Diese hatte Aeneas geehlicht, nachdem er am Ende seiner Irrfahrten in Latium gelandet war. Nach Vergil zeigten ihm gleich zwei göttliche Omina – das Tisch- und das Sauprodigium²⁵⁹ – an, daß er hier das Ziel seiner Irrfahrten gefunden habe. Dem Herrscher der Latiner, Latinus, war wiederum kurz zuvor geweissagt worden, er würde seine Tochter mit einem Fremden verheiraten²⁶⁰. Die Verbindung des

²⁵⁶ Dionysios von Halikarnass, Werke. Übers. J.Schaller (1827)

²⁵⁷ Zum Tumulus: P. Sommella, ArchCl 21, 1969, 18 ff.; P. Sommella, RendPontAc 44, 1971 - 72, 47 ff.; P. Sommella, in: G. Colonna (Hrsg.), Civiltà del Lazio Primitivo, Catalogo della mostra, Roma 1976 (1976) 305 ff.; A. Bendini, F. Cordano, PP 32, 1977, 274 ff.; C. F. Giuliani, P. Sommella, PP 32, 1977, 357 ff.; F. Zevi, in: A. Stazio (Hrsg.), L'Epos in Occidente, Atti del XIX Convegno di studi sulla Magna Grecia 1979 (1989), 27 ff.; C. F. Giuliani in: F. Castagnoli (Hrsg.), Lavinium II. Le tredici are (1975); Enea nel Lazio. Archeologia e mito. Bimillenario Virgiliano, Catalogo della mostra Roma 1981 (1981) 169 ff.; M. Torelli, Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia (1984); M. Guaitoli, Archeologia Laziale 12,2, 1995, 551 ff.; A. Naso, OpRom 20, 1996, 69 ff.; A. Carandini, La nascita di Roma. Dei, lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà (1997) 539 ff.; F. Fulminante, P. Brocato in: Roma, 213 ff.; J. Poucet, AntCl 48, 1979, 181 f.; ausführliche Diskussion auch bei J. Poucet, LEC 57, 1989, 227 ff. – Zur Identifikation des Heroons mit dem Grab des Aeneas: F. Castagnoli, Atti del convegno mondiale scientifico su Virgilio Bd.2 (1982) 288 f.; Enea nel Lazio (1981) 187 f. – Skeptisch zur Identifizierung des Grabes mit dem Heroon äußerte sich jüngst: G. K. Galinsky, in: V. Pöschl (Hrsg.), 2000 Jahre Vergil (1983) 42 ff. Zusammenfassend zur Diskussion: Roman Myth, 17 f.

²⁵⁸ CIL XIV 2067, vgl. auch Dion. Hal. 1, 59, 5. – In Lavinium wurde auch eine Basis für Silvius, den Sohn des Aeneas und der Lavinia entdeckt (CIL XIV 2068). Literarisch überliefert auch eine Reihe antiker Autoren Lavinia als Namensgeberin der Stadt: Varro. ling. 5, 144; Verg. Aen. 12, 194; Liv. 1, 1, 10; Strab. 5, 3, 2; Dion. Hal. I, 59, 3.

²⁵⁹ Zusammenstellung der Quellen bei W.Ehlers, Museum Helveticum 6, 1949, 166 ff.; B. Grassmann-Fischer, Die Prodigien in Vergils Aeneis (1966) 39 ff.

²⁶⁰ Verg. Aen. 7, 59 ff. – Zu den Prodigien des Latinus: B. Grassmann-Fischer, Die Prodigien in Vergils Aeneis (1966) 64 ff.

Neuankömmlings und der Tochter des einheimischen Königs erschien somit vom Fatum bestimmt. Daher wurde Aeneas, als er Kontakt mit Latinus aufnahm, von diesem freundlich aufgenommen. Die geplante Eheschließung erweckte jedoch den Widerstand der Rutuler, deren Herrscher Turnus ebenfalls um Lavinia geworben hatte. Aeneas ging jedoch als Sieger aus den Kämpfen mit den Rutulern hervor und etablierte damit die Herrschaft der Trojaner.

In vergilischer Zeit hatte die Gestalt des Aeneas schon lange ihre Bedeutung als Gründungsheros Roms verloren²⁶¹. Bereits im vierten und dritten Jahrhundert v.Chr. hatte die literarische Überlieferung begonnen, die beiden gängigen Erzählungen – autochthone Romulus-Sage und die Geschichte des zweiten Stadtgründers Aeneas – so miteinander zu harmonisieren, dass nun die Aeneaslegende gewissermaßen zur Vorgeschichte der Gründung Roms wurde²⁶².

Nicht Lavinium, der Ort der Landung des Aeneas, sondern Rom ist somit das vom Schicksal bestimmte Telos der Geschichte²⁶³. Zugleich begründet die mythische Erzählung die Vorherrschaft Roms über das Gebiet der Latiner und steht damit in griechischer Tradition, Beziehungen von Gemeinwesen mittels des Mythos zu begründen. Gerade die Wildsau mit ihren Jungen, die Aeneas das Ende seiner Irrfahrt anzeigt, wurde als Hinweis auf den Latinischen Bund verstanden, der 338 v. Chr. von den Römern besiegt wurde²⁶⁴.

In der Weise, in der die Gestalt des Aeneas als Gründungsheros Roms in den Hintergrund tritt, werden andere Aspekte hervorgehoben, die für das römische Selbstverständnis bedeutsam sind. Hier sind sicher die Vorzeichen zu nennen, die nicht nur Aeneas, sondern auch die Latiner betreffen. Die Divination ist integraler Bestandteil der römischen Religiosität²⁶⁵.

Die überlieferten Bilder bekräftigen die gemachten Aussagen zur Funktion der mythischen Episode. Darstellungen des Sauprodigiums überwiegen, während eher

²⁶¹ Aeneas als Gründer Roms überliefert Hellanicus, FrGH 4 F31; Bei den römischen Schriftstellern findet sich kein Nachweis für diesen Überlieferungsstrang, s. dazu G. K. Galinsky in: V. Pöschl (Hrsg.), 2000 Jahre Vergil. Ein Symposium (1983) 40 ff.

²⁶² Bei Ennius und Naevius gilt Aeneas zunächst noch als Großvater des Romulus. Die erweiterte Chronologie mit der Landung des Aeneas, der anschließenden Gründung Laviniums, der darauf folgenden Gründung Alba Longas durch Ascanius und die Hinzufügung der Reihe der albanischen Könige geht im wesentlichen auf Fabius Pictor zurück, der damit die entstandene chronologische Lücke zwischen der überlieferten Gründung Roms und der Landung des Aeneas schließt. Dazu vor allem: J. Poucet, LEC 57, 1989, 227 ff.

²⁶³ Vgl. vor allem die Anfangsverse der Aeneis (Verg. Aen 1, 1–7), die dies deutlich zum Ausdruck bringen: „Singen will ich von Kämpfen und von dem Mann, der zuerst von / Trojas Gestade, vom Schicksal verbannt, zu Laviniums Küste, / Nach Italien kam; über Wasser und Lande verschlug ihn / Göttergewalt, aus unversöhnlichem Grolle der grimmen / Iuno; der viel auch im Kriege erlitt, bis die Stadt er gegründet, / Götter nach Latium brachte, woher das Latinergeschlecht war, / Albas Urväter auch und du, hochragende Roma.“

²⁶⁴ Die 30 Ferkel wurden ursprünglich als 30 Völker des latinischen Bundes verstanden. Dann bezog bereits Fabius Pictor ihre Anzahl auf die 30 Jahre zwischen der Gründung Laviniums und Alba Longas. W. Ehles, *Museum Helveticum* 6, 1949, 166 ff.

²⁶⁵ Speziell zu Prodigien, ebenso wie zusammenfassend zur Abgrenzung der Begriffe Prodigium – Omen – Auspicia, s. V. Rosenberger, *Gezähmte Götter. Das Prodigienwesen der römischen Republik* (1998).

vereinzelt Episoden aus den kriegerischen Auseinandersetzungen dargestellt sind²⁶⁶. Dabei wird die Opferung der Lavinischen Sau eher selten dargestellt. Üblicherweise wurde sie mit ihren Frischlingen allein gezeigt²⁶⁷ oder aber der Moment ihrer Auffindung durch Aeneas, meist in Begleitung des Ascanius, bevorzugt²⁶⁸. Die Auswahl der Bilder erklärt sich vor dem literarischen Hintergrund sehr gut und hängt mit der Bewertung der Person des Aeneas als *pius* zusammen. Das Sauprodigium kann somit als Ausdruck von *pietas* verstanden werden.

Die Person der Lavinia hingegen spielt in der bildlichen Überlieferung kaum eine Rolle. Außer in den Vergilillustrationen der spätantiken Codices²⁶⁹ erscheint Lavinia lediglich auf Denkmälern sepulkralen Charakters. Die wohl ausführlichste Schilderung der lavinischen Ereignisse geben wohl die Wandmalereien aus einem Grab vom Esquilin wieder (W₁)²⁷⁰. Der aus frühaugusteischer Zeit stammende Freskenfries gibt auf der Westwand den Bau der Stadt Lavinium wieder. Vor der Stadtmauer steht eine Frau mit über den Kopf gezogenem, blauem Mantel, die mit Lavinia, der Namensgeberin der Stadt, in Verbindung gebracht wurde²⁷¹. An diese Szene schließt sich die Darstellung von Kämpfen mit den Rutulern an. Auf der Südwand ist rechts Aeneas zu sehen, dem eine geflügelte Victoria mit Palmzweig im Arm entgegeneilt, um ihn mit dem Kranz in der ausgestreckten Rechten zu bekränzen. Weitere Kampfdarstellungen schließen sich nach links an. Den Abschluß der Kampfszene bilden zwei Männer mit großen Schilden, die einander gegenüberstehen. Der eine hat seine rechte Hand zu dem ihm gegenüberstehenden Mann in weißer Tunica und rotem Paludamentum ausgestreckt. Vermutlich soll hier mittels Handschlag das Ende des Krieges zwischen Ascanius, dem Sohn des Aeneas, und Mezentius, dem Führer der gegnerischen Rutuler, besiegelt werden²⁷². Daran schließt sich eine weitere Bauszene an. Dieses Mal sitzt vor den entstehenden Mauern der Stadt eine weibliche, verhüllte Frau mit Mauerkrone, in der die Personifikation der Stadt zu sehen ist. Es handelt sich vermutlich um Alba Longa, die von Aeneas' Sohn gegründete Stadt. Die Fresken vom Esquilin sind in ihrer Anbringung und Zeitstellung bislang einzigartig, so daß bereits vermutet wurde, daß

²⁶⁶ LIMC I (1981) 391 f. Nr. 174*, 175, 176 s. v. Aineias (F. Canciani); LIMC I (1981) 392 Nr. 178*, 179 s. v. Aineias (F. Canciani): Pakt des Aeneas mit Latinus.

²⁶⁷ s. dazu u. a. J. M. C. Toynbee, Tierwelt in der Antike (1983) 116. Zur Darstellung der Sau mit den Frischlingen in der Plastik: Aichholzer 1983, Katnr. 89, Geyer 1987, 188; P. Zazoff, Die antiken Gemmen (1983) 330 ff. – Auf Münzen des Vespasian: Aichholzer 1983, 98. 99, Geyer 1987, 187; Münzen des Antoninus Pius: Aichholzer 1983, 103–106, Geyer 1987, 187. – Bronzemedailles des Hadrians und des Antoninus Pius kombinieren das Motiv der Lavinischen Sau mit jenem der Flucht des Aeneas: Aichholzer 1983, 100–101, Geyer 1987, 187.

²⁶⁸ LIMC I (1981) 391 Nr. 163, 164 (Altar von Belvedere), 168* s. v. Aineias (F. Canciani).

²⁶⁹ LIMC VI (1992) 229 Nr. 1 s. v. Lavinia (F. Gury).

²⁷⁰ Zum Esquilingrab s. Katnr. W₁ mit Lit.

²⁷¹ E. Brizio, Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino nell'anno 1875 (1876) 9 f.

²⁷² vgl. Liv. 1, 3; Dion. Hal I, 65. – Zur Person des Mezentius: ML II 2943 ff. s. v. Mezentius (Woerner); RE V 2 (1932) 1511 s. v. Mezentius (Marbach).

der Fries nicht für die Grabanlage konzipiert gewesen war, sondern sekundär in das Columbarium verbracht wurde²⁷³.

Auf römischen Sarkophagen zeigt eine eher kleine Gruppe Stationen aus der Vita des Aeneas. Original erhalten sind zwei Sarkophagfragmente (S2; S3) und eine Renaissancekopie (S4), die Rückschlüsse auf die Existenz eines weiteren Sarkophages zuläßt²⁷⁴. Die Gruppe bietet in Darstellung und Kompositionsaufbau ein weitaus homogeneres Bild als die übrigen Sarkophage mit Themen des Gründungsmythos. Aufgrund der deutlichen ikonographischen Übereinstimmungen der Bildmotive ist davon auszugehen, daß diesen Fragmenten ein gemeinsames Kompositionsschema zugrunde lag, das über den Vergleich der erhaltenen Stücke erschlossen werden kann²⁷⁵.

Das am vollständigsten erhaltene Exemplar befindet sich heute im Palazzo Borghese (S2) und wurde 1903 an der Via Labicana zusammen mit drei weiteren Sarkophagen anderer Themenbereiche gefunden²⁷⁶. Der Sarkophag hat sich zwar in seiner gesamten Länge, aber leider nur etwa zur Hälfte der ursprünglichen Höhe erhalten. Obwohl der obere Teil fehlt, vermittelt der erhaltene Teil einen Eindruck vom Kompositionsaufbau, welcher der Sarkophaggruppe zugrunde liegt. Auf der Vorderseite sind zwei Szenen wiedergegeben, die durch jeweils am linken Rand sitzende Personen deutlich voneinander geschieden werden können. Auf der linken Sarkophaghälfte erkannte Giulio E. Rizzo, der den Sarkophag erstmals publizierte, die Darstellung des in der antiken Literatur überlieferten Sauprodigiums bei der Landung des Aeneas in Lavinium²⁷⁷. Die Szene der rechten Hälfte gibt ein von den Feldherren-Hochzeitsarkophagen und anderen Monumenten gut bekanntes Motiv wieder: Mann und Frau in *dextrarum iunctio* vereint. Zwischen den Beiden steht ein kleiner Eros und eine weitere, weibliche Person, von der nur noch die Gewandfalten

²⁷³ E. Brizio, *Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino nell'anno 1875 (1876)* 11; Feraudi-Gruénais 2001, 83 Anm. 522. Francisca Feraudi-Gruénais führt ein weiteres Grab des Menophilus an, das wohl thematisch verwandte Szenen beinhaltet, aber noch nicht publiziert ist. Erst nach der entgeltigen Publikation ließe sich das Grab vom Esquilin wohl besser einordnen.

²⁷⁴ Die Kopie galt sogar lange als antikes Original, bis sich jedoch zu Beginn des Jahrhunderts die Auffassung durchsetzte, daß es sich eher um eine Schöpfung der Renaissance handle. Die Ähnlichkeiten mit den erhaltenen antiken Originalen macht es sehr wahrscheinlich, daß die Kopie entweder den Sarkophag S3 in einem vollständigeren Zustand wiedergibt [so E. Q. Giglioli, *BCom* 67, 1939, 109 ff.; D. Grassinger, *ASR* XII,2 (1999) 223 o.Nr.] oder möglicherweise einen dritten nunmehr verschollenen Sarkophag zum Vorbild gehabt haben könnte, weshalb dieses Stück durchaus zur Beurteilung der Gruppe herangezogen werden kann. Diskussion über die Bewertung des Reliefs im Katalogteil: Exkurs zu Katnr. S4.

²⁷⁵ Joachim Sieveking vermutete ein historisches Relief als unmittelbare Vorlage der Sarkophage; J. Sieveking, *RM* 32, 1917, 169. Wie noch zu zeigen sein wird, ist die Annahme wahrscheinlicher, daß es sich in der Tat um eine eigenständige Schöpfung für diese Sarkophaggruppe handelt.

²⁷⁶ Zur Auffindung: G. E. Rizzo, *NSc* 1905, 408 ff. Zu den Fundumständen und den anderen Sarkophagen s. L. Quilici Collatia, *Forma Italia* I 10 (1974) 646 ff.

²⁷⁷ Opfer der Sau: Serv. Aen. 1, 3, Dion. Hal. I, 56. 57; Strab. 5, 229, Varro 1. 1. 5. – Die Wiedergabe von nur vier Ferkeln anstelle der überlieferten dreißig kann mit einer Verkürzung *pars pro toto* erklärt werden, s. C. Robert, *ASR* III 3 (1919) 564.

des Unterkörpers erhalten sind. Analog zum Sauprodigium deutet G. E. Rizzo auch diese Szene mythisch und bezieht sie auf die Hochzeit von Aeneas und Lavinia²⁷⁸.

Ein weiteres Sarkophagfragment aus Cantalupe in Sabina (S3) unterstützt die Interpretation des linken Bildes der Sarkophagvorderseite als Opfer der lavinischen Sau. Hier ist die Szene zwar nur bis zur Person des Aeneas, aber immerhin in ihrer vollständigen Höhe erhalten. Während auf dem Sarkophag Borghese unmittelbar über dem vorgesetzten rechten Fuß der am linken Bildrand sitzenden Gestalt noch ein kleiner Rest eines schmalen, behosten Beines zu sehen ist, das aufgrund seiner Größe einem Kind gehören könnte, bezeugt das Fragment von Cantalupe sicher, daß es sich bei dieser Person um Ascanius handelt. In seiner vollen Größe erhalten gibt seine Anwesenheit darüber hinaus einen wichtigen Hinweis für die Zuweisung der Szene an den Gründungsmythos und zur Benennung der opfernden Hauptfigur als Aeneas, da auf den bekannten Opferszenen Ascanius zumeist neben seinem Vater zu sehen ist²⁷⁹. Seine Benennung wird durch die phrygische Tracht gesichert. Er steht hier neben einer auf einem Felsen sitzenden Gestalt, die in Sitzmotiv und Bekleidung stark der Sitzenden auf dem Borgheser Sarkophag ähnelt. Ihr Schild zeigt als Schildzeichen jedoch ein Gorgonenhaupt, während der Schild auf dem Borgheser Sarkophag sehr elaboriert verschiedene Kampfscenen wiedergibt.

Das Fragment aus Cantalupe weicht in seiner Darstellung vom Sarkophag im Palazzo Borghese in einem weiteren Detail ab. Die Szene ist gegenüber diesem um drei Personen erweitert, die im Hintergrund im Raum zwischen Sarkophagrand und Aeneas stehen. Es handelt sich dabei von links nach rechts um drei Männer, von denen der rechte Panzer und Paludamentum trägt und in seiner rechten Hand eine Kanne hält, während die beiden anderen mit gegürteter Tunica und einem auf der rechten Schulter gehaltenen Mantel bekleidet sind. Für die Existenz dieser drei Figuren findet sich beim Sarkophag aus dem Palazzo Borghese (S2) kein Hinweis²⁸⁰.

Die Sarkophaggruppe zeigt nach den erhalten Stücken also eine zweiseitige Komposition, bei der das Opfer der Lavinischen Sau und die Hochzeit des Aeneas mit Lavinia kombiniert werden. Wie der in seiner ganzen Länge erhaltenen Sarkophag aus dem Palazzo Borghese zeigt, ist für die Komposition charakteristisch, daß die einzelnen Szenen – Opfer und Hochzeit – jeweils durch sitzende Figuren sowohl eingeleitet als auch voneinander getrennt werden. Die Sitzenden wurden von

²⁷⁸ G. E. Rizzo, *Nsc* 1905, 424; G. E. Rizzo, *RM* 21, 1906, 292.

²⁷⁹ Die Belege für das Opfer selbst sind relativ selten: Sicher mit Ascanius, Bronzemedaille des Antoninus Pius: Aichholzer 1983, Katnr. 107 Abb. 92; LIMC I (1981) 391 Nr. 171 (= Nr. 142) s. v. Aineias (F. Canciani); LIMC II (1984) 391 Nr. 15* s. v. Askanios 15* (E. Paribeni). – Problematisch ist die Darstellung vom r. Seitenrelief der Ara Pacis, ist doch die Zuweisung eines jugendlichen Kopfes, der mit Ascanius verbunden wurde, relativ umstritten, s. dazu zusammenfassend jüngst: K. Moede, *AA* 2000, 279 ff. – Zu den Reliefs der Ara Pacis allg.: LIMC I (1981) 391 Nr. 165* s. v. Aineias (F. Canciani); LIMC II (1984) 861 Nr. 13 s. v. Askanios (E. Paribeni); Aichholzer 1983, Katnr. 91; S. Settis in: *Augustus*, 400 ff. (alle mit älterer Lit.); T. Tracy in: *Daidalikon*, 376 ff.; Castriota 1995.

²⁸⁰ Die Erweiterung der Opferszene durch drei Begleiter des opfernden Aeneas gibt auch das Relief aus den Uffizien in Florenz wieder (S4).

Giulio E. Rizzo in beiden Fällen als Mars angesprochen²⁸¹. Er begründete das Erscheinen des Gottes einerseits mit der Verbreitung seines Kultes in Lavinium und andererseits mit seiner Rolle als Stammvater der Römer, auf die der Schild mit der Darstellung der Lupa Romana, die seine Söhne Romulus und Remus, die Gründer Roms, nährt, einen deutlichen Hinweis gäbe²⁸². Ascanius, der als einzige vollständig erhaltene Figur neben der sitzenden Gestalt steht, sei durch seine Verwandtschaft mit Venus dem Kriegsgott verbunden²⁸³. Doch schon Johannes Sieveking widersprach wenig später dieser Deutung, als er die Linke der beiden Sitzenden als weiblich erkannte, womit eine Identifizierung mit Mars hinfällig wurde. Das Bein der Figur sei im Vergleich mit sicher identifizierten Männerbeinen, deren Nachweis er allerdings schuldig bleibt, eindeutig das einer Frau. Zudem lehnt er die Anwesenheit des Mars in dieser Szene ab, da sie nicht unmittelbar zur mythischen Überlieferung passe. Er sprach daher konsequenterweise die linke Figur als Virtus an und identifizierte die rechte aufgrund der Lupa Romana auf ihrem Schild als Dea Roma²⁸⁴ – eine sehr wahrscheinliche Deutung, da Lupa Romana als Schildemblem

²⁸¹ G. E. Rizzo, NSc 1905, 408 ff., spez. 423 f.; G. E. Rizzo, RM 21, 1906, 289 ff.

²⁸² G. E. Rizzo, RM 21, 1906, 297 ff.

²⁸³ G. E. Rizzo, NSc 1905, 414; G. E. Rizzo, RM 21, 1906, 295.

²⁸⁴ J. Sieveking, RM 32, 1917, 170 f.; ähnlich auch D. Grassinger, ASR XII,1 (1999) 100 f. Taf. 68,3. – Abweichend davon hat C. Robert, ASR III 3 (1919) 567 für die rechte Sitzende die Benennung als Honos vorgeschlagen, da die Figur einen längeren Mantel trägt und zudem über deutlich kräftigere Gliedmaßen verfüge. Die Ikonographie des Honos ist recht uneinheitlich [s. dazu M. Pfanner, Der Titusbogen (1983) 69; LIMC V (1990) 498 ff. s. v. Honos (C. Lochin)]. Für diese Identifikation würde zunächst sprechen, daß Honos zum kleinen Kreis jener Personifikationen und Götter gehört, die Fellstiefel tragen (H. R. Goette, JdI 103, 1988, 404 ff.). Darüberhinaus wird Honos zwar gelegentlich mit längerem Himation dargestellt, jedoch passen einige Punkte nicht recht zum Bild des Honos. Darstellungen eines sitzenden Honos sind bislang nicht bekannt, was aber eine Benennung als solchen nicht unbedingt kategorisch ausschließen würde. Der Schild als Attribut für Honos erscheint ungewöhnlich. Honos wird zwar mit verschiedenen Attributen dargestellt, jedoch nie mit einem Schild – trotz der zuweilen militärischen Konnotation dieser Personifikation. Als Attribute belegt sind Füllhorn [LIMC V (1990) 500 Nr. 20* s. v. Honos (C. Lochlin)], Füllhorn und Zweig [ebenda 499 Nr. 3*-4*], mit Füllhorn und Szepter: [ebenda 499 Nr. 5-7, 9, 10, 13*] sowie Füllhorn und Patera [ebenda 500 Nr. 20*]. Gelegentlich erscheint Honos in Legionärstracht, wobei er dann auch ein Vexillum halten kann, aber in keiner der bekannten Darstellungen hat Honos einen Schild bei sich. Vgl. Honos vom Trajansbogen von Benevent in der so genannten Musterungsszene [LIMC V (1990) 500 Nr. 22* s. v. Honos (C. Lochlin)] oder Honos aus den Aurelischen Reliefs vom Konstantinsbogen [ebenda 500 Nr. 24*]. Eine nackte, männliche Gestalt mit Schild auf einer marmornen Rundbasis im Museo Nuovo in Rom ist sowohl Patricio Pensabene [P. Pensabene, in: R. Calza (Hrsg.), Antichità di Villa Doria Pamphilj (1977) 117 ff. Nr. 138 Taf. 90-92] als auch von C. Lochlin [LIMC V (1990) 500 Nr. 23* s. v. Honos (C. Lochlin)] als Honos angesprochen worden. Dies wäre der einzige Beleg für Honos mit Schild. Wahrscheinlicher jedoch scheint die von Erika Simon vorgeschlagene Benennung für diese Figur als Mars, zumal die Darstellung eines völlig nackten Honos bislang nicht bekannt ist, wohl aber jene des Mars. Auch Wilhelm Hornbostel erwähnt die typologische Ähnlichkeit mit Marsfiguren, zieht die Benennung als Honos dennoch vor, da die jugendliche Gestalt keinen Helm trage, sondern längeres Haar mit einem Lorbeerkranz, s. W. Hornbostel, JdI 87, 1972, 368 ff. Zugegebenermaßen wird Mars sehr selten ohne seinen Helm dargestellt, aber dennoch bleibt auch hier die Benennung der Figur als Mars aufgrund des Bildtypus möglich. Da bei diesem Stück eine eindeutige Benennung nicht möglich ist, scheidet es m. E. für eine stringente Argumentation aus. Darüber hinaus zeigt die Renaissancekopie aus Florenz (S4), die vermutlich einen antiken Sarkophag zum Vorbild hatte, die zweite Sitzende eindeutig als weibliche. Da diese Figur nicht nur das lange über die Beine gelegte Himation wiedergibt und auch im Gegensatz zur linken Figur einen Stab oder Speer in der Linken hält, der durch das am Sarkophag Borghese dieser Figur zugewiesene Handfragment

fast ausschließlich bei Roma erscheint²⁸⁵. Die Benennung beider Sitzfiguren als weibliche Personen wird durch die Darstellungen des Sarkophagfragments aus Cantalupe in Sabina (S3) sowie des Renaissancereliefs in den Florentiner Uffizien (S4) gestützt. Die Figur am rechten Bildrand weist bei letzterem nicht nur in ihrem Sitzmotiv, sondern auch in ihrer Kleidung die gleichen Merkmale wie die Sitzende des Borgheser Sarkophags auf. Die Figur trägt eine kurze Tunica und Fellstiefel, in ihrem Schoß bauscht sich ein Teil des über den Unterleib gelegten Mantels. Im Gegensatz zum Sarkophag Borghese sind darüberhinaus beide Reliefs in ihrer vollständigen Höhe erhalten und beweisen, daß es sich bei beiden Figuren eindeutig um Frauen handeln muß, da die Gewandung mit der nur auf der linken Schulter gefibelten Tunika die rechte, weiblich geformte Brust freiläßt. Anders als die Sitzenden des Borgheser Sarkophages sind bei diesen beiden Stücken allerdings als Schildemblem Gorgonenhäupter gewählt worden, die für eine sichere Identifizierung nur wenig Aussagekraft besitzen²⁸⁶. So sind denn zuletzt auch beide Sitzende einheitlich entweder als Roma oder als Virtus angesprochen worden²⁸⁷.

eindeutig belegt ist, ist es ausgeschlossen, diese Figur allein als kompositorische Wiederholung der ersten Sitzenden zu verstehen.

²⁸⁵ Neben einem Sarkophag aus Marseille (S15) und einem heute verschollenen Sarkophag (S17), bei denen Eros einen Schild mit der Lupa Romana tragen, ist die römische Wölfin als Schildemblem nur noch bei Darstellungen der sitzenden Roma belegt, die den Schild ähnlich wie auf dem Sarkophag neben sich abgestellt hat, s. Lupa Romana auf dem Schild der Roma: Basisrelief der Antoninus Pius Säule: Dulière II 9 Nr. 9 Abb. 193 (mit Lit.); LIMC VIII (1997) 1063 Nr. 221* s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi); Bronzemedaille des Commodus: Krumme 1995, Katnr. 112/1 (mit Lit.); weitere Münzen: Krumme 1995, Katnr. 34/-14.5/1, LIMC VIII (1997) 1054 Nr. 69* s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi, Nero); Krumme 1995, Katnr. 63/1 (Galba); Krumme 1995, Katnr. 82/1 (Antoninus Pius); Krumme 1995, Katnr. 103/1, 10471-3, 105/1 (Marc-Aurel). – Eher selten sind Darstellungen der Lupa Roma mit den Zwillingen am Helm der Roma: z. B. Marmorkopf aus Toronto: LIMC VIII (1994) 1050 Nr. 16* s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi). – Die enge Verbindung des Motivs der Lupa Romana mit der Stadtgöttin Roms belegen auch zahlreiche Darstellungen, wie z.B. beim frühesten Beispiel einer republikanischen Münze: s. dazu Krumme 1995, 54f. Katnr. 9/1 Abb. 21-23 mit ausführlicher Lit. Auch auf Gemmen [LIMC VIII (1994) 1061 Nr. 184* s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi)] und auf den Reliefplatten des Parthermonuments [W. Oberleitner, Funde aus Ephesos und Samothrake (1978) 72 f. 85 Nr. 72 Abb. 52; LIMC VIII (1994) 1063 Nr. 222 s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi)] sowie auf dem Brustpanzer einer Kaiserstatue aus Knossos [K. Stemmer, Untersuchungen zur Typologie der Panzerstatuen (1978) 47 Nr. IV 1 Taf. 27, 1-2; LIMC VIII (1994) 1060 Nr. 180 (= Victoria 216*) s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi)]. – Daneben ist die Göttin auch bei der Auffindung der Zwillinge zugegen: LIMC VIII (1994) 1059 Nr. 163* s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi); Dulière II 57 Nr. 145 Abb. 129 (mit Lit.).

²⁸⁶ Gorgo als Schildzeichen ist für die Deutung nicht sehr aussagekräftig, da sie sowohl auf dem Schild der Personifikation Virtus als auch der Göttin Roma erscheinen kann und damit sowohl die eine als auch die andere Interpretationsmöglichkeit zuließe. Die Ikonographie des Borgheser Sarkophages läßt aber eine eindeutige Zuweisung zu. Letztlich sind beide Sitzende auch auf dem Florentiner Relief durch ihre unterschiedliche Kleidung sicher voneinander zu trennen. – Zur Gorgo auf dem Schild der Virtus: Cancellaria Fries A: LIMC VIII (1997) 277 Nr. 38* (= Roma 208) s. v. Virtus (Th. Ganschow); F. Magi, I rilievi flavi del Palazzo della Cancellaria (1945) 75 ff. Taf. 1. 19. – Roma mit Gorgo auf dem Schild zeigt eine Münze aus Alexandria, die unter Gallien geprägt wurde: LIMC VIII (1997) 1052 Nr. 39 s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi); A. Geissen, Katalog alexandrinischer Kaisermünzen der Sammlung des Instituts für Altertumskunde der Universität zu Köln III (1983) 2922 (Athena); vgl. auch LIMC VIII (1997) 1055 Nr. 86* s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi). Die Austauschbarkeit des Schildemblems zeigt eine Reihe von aurelischen Münzen, bei denen beim selben Typ einmal der Schild der Roma mit der Lupa, zum anderen mit der Gorgo geschmückt sein kann: Krumme 1995, Katnr. 103/1; 104/1-3, 105/1 (mit Lit.); RIC 335

Die von Michael Pfanner geprägte Aussage, daß eine ikonographisch sichere Unterscheidung von Virtus und Roma ohne weitere kennzeichnende Attribute schwierig ist, scheint sich auch im Fall der Sitzfiguren dieser Sarkophaggruppe zu bestätigen²⁸⁸. Das Sitzmotiv ist für Roma wie Virtus gleichermaßen belegt²⁸⁹. Während das lange Gewand der rechts Sitzenden eher für eine Interpretation als Roma spricht, kann der kniekurze Amazonenchiton der linken Figur sowohl von Virtus als auch von Roma²⁹⁰ getragen werden. Weitere Attribute, die eine Unterscheidung der beiden Figuren ermöglichen, zeigt allein der Sarkophag Borghese. Während der Schild der linken Sitzfigur in erhabenem Relief verschiedene Kampfformationen²⁹¹ wiedergibt, trägt der rechte als Schildemblem die Lupa Romana mit den Zwillingen. Derweil die Darstellung der römischen Wölfin als Schildzeichen fast ausschließlich Roma zugewiesen werden konnte²⁹², sprechen die auf dem linken Schild dargestellten Kämpfe eher für Virtus. Damit erscheint eine Benennung der beiden Sitzenden als Roma und Virtus – zumindest auf dem Borgheser Sarkophages – sehr wahrscheinlich²⁹³.

Die ikonographische Analyse ergibt folgendes Bild von der Erscheinung der Sarkophaggruppe: Die Vorderseite war zweiszenig aufgebaut. Die linke Szene zeigt das Opfer der lavinischen Sau, die rechte die Hochzeit von Aeneas und Lavinia. Die Darstellungen der sitzenden Virtus bzw. Roma trennen die Szenen voneinander.

Die Hauptmotive – Roma, Virtus, Opfer und *dextrarum iunctio* – wiederholten sich offenbar bei allen Sarkophagen dieser Gruppe gleichermaßen, während es im Detail bei der Ausschmückung durch weitere Personen oder etwa auch der Schildemblemata durchaus zu Variationen kommen konnte. Im folgenden wird es darum gehen, die Bedeutung dieser Szenenabfolge durch Vergleiche mit verwandten ikonographischen Schemata aufzuschlüsseln. Für diesen Vergleich bieten sich im Besonderen die

Nr. 163, 165-8 Taf. 92 (Gorgo/Medusa); BMC IV 464 Nr. 557–560 Taf. 64, 5 (Gorgo ?, zum Teil stark abgerieben), s. auch BMC S. 462 {Lupa oder Gorgo}.

²⁸⁷ Matz-Duhn II 2244 (Roma); P. Bienkowski, *Eos* 13, 1907, 198 ff. (unsicher, ob Roma oder Virtus); zuletzt: F. Canciani, LIMC I (1981) 391 Nr. 167 s. v. Aeneias (zu S2: beide Virtus). – Beide Roma: LIMC VIII (1997) 281 s. v. Virtus (Th. Ganschow).

²⁸⁸ M. Pfanner, *Der Titusbogen. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur Bd. 2* (1983) 67 ff.; Th. Ganschow: in: LIMC VIII (1997) 279 ff. s. v. Virtus; nicht sehr ausführlich E. di Filippo Balestrazzi, in: LIMC VIII (1997) 1066 s. v. Roma.

²⁸⁹ Die sitzende Virtus erscheint in der Münzprägung erst unter Antoninus Pius, dann aber auch bei späteren Kaisern: RIC III (1962) 313 Nr. 1249. 1250 (Marc Aurel); C. C. Vermeule, *The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire* (1959) Taf. VII 13 (Commodus); vgl. auch LIMC VIII (1997) 275 Nr. 24 s. v. Virtus (Th. Ganschow).

²⁹⁰ vgl. C. C. Vermeule, *The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire* (1959) Taf. 1, 4–10; Taf. 1, 1–4. ; vgl. auch LIMC VIII (1997) 1053 ff. Nr. 60*–91* s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi); LIMC VIII (1997) 274 ff. Nr. 9*–27 s. v. Virtus (Th. Ganschow). – Zur schwierigen Abgrenzung von Virtus und Roma s. Th. Ganschow, ebenda 279 f.

²⁹¹ D. Grassinger, *ASR* XII, 2 (1999) Taf. 71, 2. S. dazu auch: K. Fittschen, *RM* 76, 1969, 332 f.; Mit ausführlicher ikonographischer Analyse der Einzelmotive: D. Grassinger, *ASR* XII, 2 (1999) 101.

²⁹² s. o. Kap. III.1, 70 Anm. 285.

²⁹³ So auch jüngst D. Grassinger, *ASR* XII, 2 (1999) 100 f.

Feldherren-Hochzeitssarkophage²⁹⁴ an, auf deren ikonographische Parallelen schon Giulio E. Rizzo hingewiesen hat²⁹⁵.

pietas, virtus und concordia
Aeneas und die Feldherren-Hochzeitssarkophage

Nach Gerhard Rodenwaldt zeigen die Feldherren-Hochzeitssarkophage eine als Tugendbilder gedeutete, relativ schematisierte Szenenfolge: Opfer = *pietas*, Hochzeit = *concordia*, Jagd oder Kampf = *virtus*, Unterwerfung der Barbaren = *clementia*²⁹⁶. Dieser Kanon normativer römischer Tugenden wiederholt sich in ähnlicher Weise auf den Aeneassarkophagen²⁹⁷; auch hier werden Opfer- und Hochzeitsdarstellung kombiniert. Die auf den Feldherren-Hochzeitssarkophagen gewöhnlich durch Kampf- oder Jagdszenen vermittelte *virtus* des Grabherrn ist auf den mythologischen Sarkophagen durch die Personifikation selbst explizit dargestellt, wobei diese als Personifikation auch auf dem Feldherrensarkophag in Los Angeles erscheint und dort eine entsprechende Kampfszene ersetzt²⁹⁸. Allerdings fehlt ein Pendant zur Unterwerfungsszene der Barbaren und damit ein Verweis auf die *clementia* des verstorbenen Grabherrn auf den Aeneassarkophagen²⁹⁹.

Johannes Sieveking zog aus dieser Schematisierung, die sich an bekannte Vorbilder anlehnte, den konsequenten Schluß, daß auf den hier zu untersuchenden Sarkophagen (S2–S4) nicht die Aeneassage als solche wiedergegeben werden sollte. Im Bild der *dextrarum iunctio* sei folgerichtig nicht die Hochzeit von Aeneas und Lavinia gemeint, sondern jene des in dem Sarkophag bestatteten Römers. Die Anwesenheit des kleinen Ascanius versucht er als reine Kopistenzutat zu werten³⁰⁰. Aber spricht nicht gerade dessen Anwesenheit für ein Festhalten an einer

²⁹⁴ Zusammengestellt bei Sichtermann – Koch 1982, 99 Anm. 21 Abb. 93, 94; Hölscher 1980, 288 ff.; Reinsberg 1984, 301 f.; vgl. auch D. Grassinger, ASR XII,2 (1999) 99 f., die die besonderen Ähnlichkeiten der Aeneas-Sarkophage mit den Hochzeits-Feldherrensarkophag von Poggio a Caiano und Mantua. Poggio a Caiano: R. Amedick, ASR I 4 (1991) 142 Nr. 123; Fless 1995, 110 Nr. 38 IV Taf. 39; Reinsberg 1995, 355 mit Anm.23; Mantua: Sichtermann – Koch 1982, 99 ff. Taf. 93; Fless 1995, 110 Nr. 38 I Taf. 3; Reinsberg 1995, 353 ff. Taf. 86, 2.

²⁹⁵ G. E. Rizzo, RM 21, 1906, 294; ähnlich auch: Geyer 1987, 189; Sichtermann – Koch 1982, 99 f.

²⁹⁶ Rodenwaldt 1935, 6 ff.

²⁹⁷ D. Grassinger, ASR XII,2 (1999) 102.

²⁹⁸ Los Angeles, County Museum: Sichtermann – Koch 1982, 99 Anm. 21; N. B. Kampen, AJA 85, 1981, 47 ff. Taf. 7, 1; Fless 1995, Katnr.38,V (mit Lit.).

²⁹⁹ Klaus Fittschen hat darauf hingewiesen, daß einzelne Szenen dieses "Kanons" in der Zusammenstellung wegfallen können. Das Fehlen der *clementia* hat er damit zu erklären versucht, daß zu Beginn der Germanenkriege die Propagierung der *virtus* wichtiger gewesen sein könnte. Die Stimmung sei dann aber im Verlauf des offenbar sehr brutalen, aber für die Römer siegreichen Krieges eher zugunsten der *clementia* umgeschlagen sein. s. dazu K. Fittschen, RM 76, 1969, 333.

³⁰⁰ J. Sieveking, RM 32, 1917, 170 f.

mythischen Deutung? Andererseits belegt der Sarkophag Rinuccini die Zusammenstellung von mythischen und nicht-mythischen Szenen: Hier ist auf der Vorderseite in der rechten Bildhälfte der Darstellung einer bürgerlichen *dextrarum iunctio* und eines Feldherrenopfers die Jagd des Adonis in der linken Bildhälfte gegenübergestellt³⁰¹. Dies könnte dafür sprechen, zumindest die Handreichungsszene als nicht-mythisch zu interpretieren. Andererseits können gängige Bildtypen wie die *dextrarum iunctio* in der Sarkophagplastik nicht nur bei nicht-mythischen Darstellungen Verwendung finden, sondern auch auf entsprechende mythische Paare übertragen werden³⁰². Es erscheint sinnvoll, sowohl das auf dem Sarkophag verwendete Bild des Opfers als auch das der *dextrarum iunctio* einer ikonographischen Analyse zu unterziehen. Dabei sollen die Bilder sowohl mit den in der römischen Bildkunst überlieferten Darstellungen des Opfers der Lavinischen Sau als auch mit jenen der Feldherren-Hochzeitssarkophage verglichen werden, um die spezifischen ikonographischen Besonderheiten – ihre Gemeinsamkeiten, aber auch ihre Abweichungen vom üblichen Schema – erfassen zu können.

Die Opferung der Lavinischen Sau ist insgesamt eher selten dargestellt. Allein auf der Ara Pacis³⁰³ und auf einem ikonographisch von ihr abhängigen Bronzemedallion des Antoninus Pius³⁰⁴ wird die Opferung der Bache geschildert, allerdings nicht gemäß der vergilischen Fassung, nach der die Sau der Iuno als Opfer zgedacht ist, sondern in einer bei Dionysios von Halikarnassos geschilderten Variante, nach der Aeneas das Muttertier den Penaten opfert³⁰⁵. Die Abhängigkeit des antoninischen Medallions von der Ara Pacis ist augenfällig, doch zeigt die Münze einige ikonographische Veränderungen. Aeneas trägt dort nicht nach altertümlicher Sitte eine Toga über der nackten Brust wie auf der Ara Pacis, sondern den im zweiten Jahrhundert bei Aeneas-Darstellungen kanonisch gewordenen Brustpanzer. Weiterhin wurde die Altarform ebenso verändert wie der gezeigte Tempel. Dadurch wandelt sich der Gehalt des Bildes nicht wesentlich, vielmehr wird durch die Verwendung eines gängigen Altartypus sowie der prononcierten Darstellung des

³⁰¹ Zum Sarkophag Rinuccini: W.-D. Heilmeyer, B. Knittlmayer (Hrsg.), Die Antikensammlung: Altes Museum, Pergamonmuseum, Staatliche Museen zu Berlin (1998) 112 f. Nr. 61; K. Schauenburg, ÖJh 64, 1995, 63 Abb. 32; Blome 1990, 35 ff.; W.-D. Heilmeyer, Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 24, 1987, 235 ff. Abb. 32–38.

³⁰² vgl. hierzu den Sarkophag von Grottaperfetta (S13) mit der Darstellung einer *dextrarum iunctio* zwischen Aphrodite und ihrem Ehemann Hephaist, die im allgemeinen – trotz gewisser Probleme – auf die Hochzeit des Paares bezogen wurde, s. dazu auch Kap. III.4, passim, VI. 240f. S13.

³⁰³ G. Moretti, Ara Pacis Augustae (1948); Dulière I 96 ff.; F. Zevi in: A. Stazio (Hrsg.), L'epos greco in Occidente, Atti del XIX Convegno di studi sulla Magna Grecia. Taranto 1979 (1989) 285 ff.; Koeppl 1987, 152 ff.; Zanker 1987, 206 ff.; S. Settis in: Augustus, 400 ff.; T. Tracy in: Daidalikon, 376 ff.; A. Dubordieu, CEFR 118, 1989, 209ff.; Castriota 1995; R. Cappelli in: Roma 209.

³⁰⁴ J. P. C. Kent, B. Overbeck, A. Stylow, Die Römische Münze (1973) Taf. XII, 314; Krumme 1995, Katnr. 85/1 Abb. 147 mit ausführlicher Lit.

³⁰⁵ Verg. Aen. 3, 405; Dion. Hal. I, 57.

Tempels auf der Münze die Lesbarkeit vereinfacht – eine Maßnahme, die sich möglicherweise durch die Gattung erklären ließe³⁰⁶.

Ein Vergleich der Sarkophaggruppe (S2–S4) mit den überlieferten Darstellungen des Sauopfers auf der Ara Pacis und dem antoninischen Bronzemedallion zeigt Abweichungen vom dort vorgegebenen Schema. Hier fehlt jegliche Darstellung eines Tempels, womit der Empfänger des Opfers nicht personalisiert wird. Damit konzentriert sich die Darstellung der Sarkophage ganz auf den Vorgang des Opfers. Auch trägt Aeneas dort grundsätzlich die Feldherrentracht und opfert links des Altars stehend³⁰⁷. Diese Anordnung erinnert an die Feldherren-Hochzeitssarkophage, denn dort vollzieht in der Regel der Feldherr ebenfalls links des Altars stehend das Voropfer, während der Opferstier von rechts herangeführt wird³⁰⁸. Im Gegensatz zu diesen Darstellungen, die die Feldherren gewöhnlich in Tunica und Paludamentum gekleidet wiedergeben³⁰⁹, weicht Aeneas durch seine Tracht und das für das Feldherrenopfer ungewöhnliche Opfertier ab.

Zwar greifen letztlich alle diese Darstellungen auf dasselbe am Beginn der Kaiserzeit entwickelte Bildschema des Opfers zurück³¹⁰, dennoch scheinen die Parallelen des auf den Sarkophagen dargestellten Sauopfers mit jenem der Feldherrensarkophage augenfälliger zu sein. Erst die bedeutsamen Details, wie das außergewöhnliche Opfertier, die Muttersau mit ihren Jungen, und auch die letztlich für ein Feldherrenopfer ungewöhnliche Tracht des Opfernden sowie die Anwesenheit des Ascanius definieren dieses Opfer als mythisches, während die Mittel ihrer

³⁰⁶ s.dazu Krumme 1995, 107 f. – Auf dem Medallion wird zudem Aeneas von Ascanius als Kind begleitet. Auf der Ara Pacis hingegen erscheint hinter Aeneas eine Gestalt, deren Deutung umstritten ist. Zur Ara Pacis Augustae: G. Moretti, *Ara Pacis Augustae* (1948); Dulière I 96ff.; Koeppl 1987, 152ff.; Zanker 1987, 206 ff.; S. Settis in: *Augustus*, 400 ff.; T. Tracy in: *Daidalikon*, 376 ff.; Castriota 1995.

³⁰⁷ Interessanterweise ist das Opfertier, die Lavinische Sau, mit dem Opferdiener ganz ähnlich wie auf der Ara Pacis gegeben, wenn auch der Opferdiener der Sarkophagreliefs in Rückansicht gezeigt wird, so ist doch die Haltung ganz ähnlich wie auf der Ara Pacis. Allerdings wird die Sau nicht, wie sonst üblich, auf den Altar zugeführt, sondern hat diesem ihr Hinterteil zugewandt. Aus dieser Tatsache jedoch allzu weitgehende Schlußfolgerungen zu ziehen, erscheint schwierig, da gelegentlich auch in anderen Opferhandlungen die zu opfernden Tiere mit ihrem Hinterteil dem Altar zugewandt gezeigt werden, vgl. Trajansbogen von Benevent, nördl. Durchgangsrelief: Fless 1995, Katnr.28, I Taf. 43, 2 (mit älterer Lit.).

³⁰⁸ Z. B. Mantua, Palazzo Ducale: Sichtermann – Koch 1982, 99 Anm. 21 Taf. 93; Fless 1995, 110 Nr. 38 I Taf. 39,1 (mit Lit.); Reinsberg 1995, 353 ff. Taf. 86, 2. – Florenz, Uffizien: Sichtermann – Koch 1982, 99 Anm. 21; N. B. Kampen, *AJA* 85, 1981, 51 Taf. 8, 8; Fless 1995, Katnr. 38, II (mit Lit.). – Frascati, Villa Taverna: Sichtermann – Koch 1983, 99 Anm. 21 Abb. 94; N. B. Kampen, *AJA* 85, 1981, 51 Taf. 9, 10; Fless 1995, Katnr. 38, II. – Poggio a Caiano: R. Amedick, *ASR* I 4 (1991) 142 Nr. 123; Fless 1995, 110 Nr. 38 IV Taf. 39; Reinsberg 1995, 355 mit Anm. 23. Auf diesem Sarkophag ist sogar der Opferdiener in ähnlicher Weise in Rückansicht gezeigt wie auf dem Aeneassarkophag Borghese (S2). – Die Ausnahme der Regel ist der Feldherren-Hochzeitssarkophag aus Los Angeles, County Museum: Sichtermann – Koch 1982, 99 Anm. 21; N. B. Kampen, *AJA* 85, 1981, 47 ff. Taf. 7, 1; Fless 1995, Katnr.38,V (mit Lit.).

³⁰⁹ Vgl. allerdings den opfernden Feldherrn des Sarkophages Rinuccini: Vgl. auch Feldherrenopfer auf dem Sarkophag Rinuccini mit rechts stehendem Feldherrn: Blome 1990, 35 ff.; W.-D. Heilmeyer, B. Knittlmayer (Hrsg.), *Die Antikensammlung: Altes Museum, Pergamonmuseum / Staatliche Museen zu Berlin* (1998) 112 f. Nr.61 mit Abb. oder auch den bekannten Balbinus-Sarkophag: Reinsberg 1985, 3 ff. Taf. 1; H.Meyer, *BCom* 91,2, 10986, 279ff.

³¹⁰ S. dazu Hölscher 1980, 317 ff.; O. Brendel, *RM* 45, 1930, 196 ff.; Rodenwaldt 1935, 9 ff.

Darstellung innerhalb der durch die vertrauten Bildformeln vorgegebenen Parameter verbleiben. Die auf gewohnten Darstellungskonventionen beruhende Präsentation des mythischen Prodigiums kann daher die mit der vertrauten Bildformel assoziierten ideellen Leitvorstellungen vermitteln: Opfer = *pietas*³¹¹.

Ein ähnliches Phänomen kann auch für die Hochzeitsszene konstatiert werden. Hier bedient sich die Darstellung der Hochzeit des Aeneas und der Lavinia in der rechten Sarkophaghälfte des bekannten Schemas der *dextrarum iunctio*, bei der die Ehepartner einander gegenüberstehend sich die rechte Hand reichen, während eine weitere Person dazwischen dem Paar die Hände auf die Schultern gelegt hat³¹². Da dieser Vorgang im römischen Heiratsritual keine direkte Entsprechung hat, ist die Deutung dieser Szene dahingehend modifiziert worden, daß hier nicht der Augenblick der Hochzeit dargestellt worden ist, sondern mittels der Bildchiffre der *dextrarum iunctio* eine Vorstellung der ehelichen Eintracht beschworen werden sollte³¹³. Entsprechend wird die vermittelnde Person zwischen den Ehepartnern nicht mehr als Juno Pronuba, sondern gemeinhin als Concordia angesprochen³¹⁴. Unabhängig davon, ob in diesem Bildkontext jedoch der tatsächliche Augenblick der Eheschließung gemeint ist oder nicht³¹⁵, stellt auch die *dextrarum iunctio* von Aeneas mit Lavinia letztlich nichts anderes dar als ein im Rodenwaldt'schen Sinne definiertes Bild römischer Grundtugenden³¹⁶. Dennoch wird aus dem Bild deutlich, daß keine gewöhnliche, bürgerliche *dextrarum iunctio* gemeint ist, erscheint der Mann hier doch nicht, wie auf den Feldherren-Hochzeitssarkophagen, in Tunica und Toga, sondern in der Feldherrentracht. An der mythischen Deutung scheint meines Erachtens entgegen Johannes Sievekings Einwand kein Zweifel zu bestehen. Die Anwesenheit des kleinen Ascanius in dieser Szene unterstützt diese Interpretation. Dennoch wird aus der Adaption vertrauter Bildformeln für den Mythos der eklektische Charakter der Sarkophagkomposition deutlich – ein Phänomen, das in der Sarkophagkunst mehrfach begegnet. Aber warum, so muß wohl gefragt werden,

³¹¹ Vgl. die bei Tonio Hölscher aufgeführten Beispiele: Hölscher 1980, 315 und Anm.185.

³¹² Zum Bildmotiv: A. Rossbach, Römische Hochzeits- und Ehedenkmalerei (1871); L. Reekmans, *BInstHistBelgRom* 31, 1958, 23 ff.; Sichtermann – Koch 1982, 97 mit weiterer Lit.; Reinsberg 1983, 312 ff.; Reinsberg 1984, 291ff.; Blome 1990.

³¹³ Reinsberg 1983, 312 ff.: „unmittelbar verständliches Zeichen für eheliche Verbundenheit und Zuneigung“. LIMC V (1990) 495 s. v. Homonoia/Concordia (T. Hölscher): im Sinne von Eintracht. Es erschiene daher eigentlich sinnvoller, die Feldherren-Hochzeits-Sarkophage nicht mehr als solche, sondern als "Feldherren-Ehepaar-Sarkophage" zu bezeichnen. Zumal gerade Carola Reinsberg in ihren Aufsätzen die Problematik dieser Sarkophaggruppe und ihrer Bezeichnung besonders kritisch beschrieben hat: s. insbesondere Reinsberg 1983, 312 ff.; Reinsberg 1984, 291ff.

³¹⁴ zuletzt T. Hölscher, in: LIMC V (1990) 495 ff. s. v. Homonoia/Concordia.

³¹⁵ S. dazu Reinsberg 1983, 312. Daß in der Tat auch der Augenblick der Eheschließung gemeint sein könnte oder das Bild zumindest paradigmatisch für diesen Augenblick verwendet wird, zeigt sich u.a. darin, daß der Bräutigam in zahlreichen Fällen einen Rotulus, den von beiden Ehepartnern unterzeichneten Ehevertrag, in der Hand hält. Darüberhinaus wird ikonographisch die Verbindung von Hochzeit und Gestus erstmalig in der Münzprägung geschaffen – zeigen doch die Münzen, die anlässlich der Hochzeit von Marc Aurel und Faustina minor im Jahr 145 n. Chr. geprägt wurden, das Paar mit verbindender Concordia auf ihrer Rückseite: RIC III 75 Nr. 402a Taf. 3, 72; BMC IV 48 Nr. 326 Taf. 8, 5; 87 Nr. 611 Taf. 13, 4; 289 Nr. 1786 Taf. 42, 4; 292 Nr. 1801; P. L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2. Jh. III (1937) 109 Nr. 435 Taf. 6; 957 Taf. 16.

³¹⁶ Dazu generell Rodenwaldt 1935.

wurde überhaupt der Mythos gewählt, wenn doch eine „reale“ Darstellung möglich gewesen wäre?

Sarkophage für Senatoren? Zum Problem der schichtspezifischen Zuweisung

In jüngerer Zeit ist das Vorkommen bestimmter Formen römischer Grabkunst mit den Repräsentationsformen bestimmter gesellschaftlicher Schichten in Verbindung gebracht worden³¹⁷. In diese Tradition stellen sich auch Carola Reinsberg³¹⁸ und Jens Köhler³¹⁹, wenn sie einen Teil der Gruppe von Sarkophagen der *vita humana* als spezifisches Formenrepertoire der senatorischen Oberschicht ansprechen. Für diese Zuordnung sprechen vor allem die auf diesen Sarkophagen dargestellten Realia, wie beispielsweise das Schuhwerk oder Amtsinsignien³²⁰. Carola Reinsberg schlägt darüberhinaus am Beispiel des Feldherrensarkophags Belvedere³²¹ vor, auch die Sarkophage, die zwar das gleiche Bildschema nutzen, aber keine Realia darstellen, der senatorischen Oberschicht zuzuordnen: „Wenngleich hier jegliche Standesabzeichen wie die *calcei senatorii* oder einschlägige Amtsinsignien fehlen, weisen die ikonographischen Verbindungen zu den Feldherrn-Hochzeitssarkophagen auf einen entsprechenden Amtsträger“³²². Aber gilt dies auch für die Sarkophage mit Aeneas, die mit ihren Darstellungen zweifelsfrei aus demselben Formenrepertoire schöpfen wie die Feldherrn-Hochzeitssarkophage? Weder die Darstellung selbst noch die Fundumstände geben bei den Aeneas-Sarkophagen einen Hinweis auf die soziale Zuordnung des Grabherrn³²³. Hier spräche allein das verwendete Bildschema für eine Zuweisung der Grabinhaber an diese spezifische gesellschaftliche Schicht.

³¹⁷ Die sog. Kastengrabreliefs für Freigelassene: Zanker 1975, 267 ff.; Kockel 1993. – Marmorurnen spez. für Sklaven, Freigelassene und Neubürger: Sinn 1987; H.Wrede 1981, 181 ff.

³¹⁸ Reinsberg 1995, 353 ff.

³¹⁹ J. Köhler, RM 102, 1995, 371 ff. (Feldherrensarkophage). – Vgl. auch jüngst H. Wrede, Rez. H. R. Goette, Römische Togadarstellungen (1990), Gnomon 67, 1995, 547; H. Wrede, StadelJb N.F. 12, 1989, 29 ff.

³²⁰ Schon Hanns Gabelmann hat daran Zweifel geäußert, inwieweit die dargestellten Realia als Indizien für die soziale Stellung gewertet werden dürften: H. Gabelmann, Antike Audienz- und Tribunalszenen (1984) 183. Prägnant zeigt das von Carola Reinsberg selbst angeführte Gegenbeispiel einer Clementiaszene auf einer Urne, die leider ohne Inschrift ist und nach Friederike Sinn der Schicht der Libertinen, Neubürger, Sklaven oder Militärangehörigen zuzuordnen ist, daß dieser strikten Zuweisung zumindest mit einer gewissen Vorsicht begegnet werden muß: Reinsberg 1995, Anm.41; Urne: Sinn 1987, Nr. 704 Taf. 103 c–f.

³²¹ Sichter mann – Koch 1982, 106 Abb.96.

³²² Reinsberg 1995, 359.

³²³ Zu den Fundumständen von S2: L. Quilici Collatia, Forma Italia I 10 (1974) 643 ff. Der Sarkophag wurde innerhalb eines Grabmonumentes bei einer Villa an der Via Labicana zusammen mit weiteren Sarkophagen anderer Themenbereiche geborgen. Leider waren die Fundumstände durch eine

Doch welche Konsequenzen entstünden aus einer derartigen Zuweisung? Kann man die auf die gleiche Bildsprache zurückgreifenden mythischen Varianten fraglos auch dieser Schicht zuordnen? C. Reinsberg vermutete als Auftraggeber der Feldherren-Hochzeits-Sarkophage *homines novi*, die mit der Adaption kaiserlicher Repräsentationsbilder ihre Zustimmung zu den darin symbolisierten Tugendidealen und gleichermaßen ihre Kaisertreue zum Ausdruck brachten. Nun könnte man in der Verwendung des römischen Gründungsmythos gleichermaßen eine Progression dieser Loyalitätsbekundung vermuten³²⁴ – ist doch vor allem das Bild des opfernden Aeneas über die Ara Pacis eng an die Person des ersten Princeps gebunden³²⁵, dessen Programmatik vor allem in der Entstehungszeit der Sarkophage in der Münzprägung³²⁶ wiederaufgegriffen wurde. In unserem Fall bedeutet dies nun, daß die *homines novi* nicht nur aus dem „Bildpool“ kaiserlicher Repräsentation schöpften, sondern darüberhinaus mittels des bekannten Mythos ihre Affirmation zum Herrscherhaus sinnfällig und nachdrücklich unterstreichen würden. Diese Deutung stellt durchaus ein denkbare Modell dar. Konsequenterweise angewendet würde es jedoch bedeuten, daß alle Sarkophage, die auf das gleiche Bildschema rekurren, letztlich auch derselben gesellschaftlichen Schicht zuzuordnen sind.

Als zweites Erklärungsmodell wäre denn auch die gegenteilige Behauptung denkbar, daß die ursprünglich mit einer gewissen gesellschaftlichen Schicht verbundenen Bilder durch die Verwendung der Mythen für alle sozialen Schichten frei verfügbar werden. Der zuvor durch die Darstellung der *calcei senatorii* konkret gemeinte Bezug auf eine spezifische gesellschaftliche Gruppe würde im Mythos aufgehoben. In beiden Fällen hätten die Darstellungen dieselben grundlegenden ideellen Werte wie *pietas*, *virtus* und *concordia* zum Inhalt, die von breiten Schichten der Bevölkerung gleichermaßen akzeptiert werden und nicht exklusiv an eine einzige Gruppe der römischen Bevölkerung gebunden werden können. Für eine solche Deutung spricht die ikonographische Ausgestaltung des mythologischen Sarkophages. Ascanius erscheint hier in prominenter Position, obgleich seine Anwesenheit bei der "Hochzeit" des Aeneas nicht zwingend notwendig wäre. Diese außergewöhnliche Hervorhebung des Nachwuchses erinnert wiederum an die Kastengrabreliefs der Freigelassenen, bei denen die Präsentation des freigeborenen Sohnes den sozialen Aufstieg der Familie dokumentieren soll³²⁷. Die Darstellung von Realia kann im Einzelfall sicher eine schichtenspezifische Deutung unterstützen. Aber als Erklärungsmodell einer ganzen Gruppe, die sowohl mythische Sarkophage als auch

Raubgrabung stark verunklärt. Möglicherweise wurde der Sarkophag erst rezent an seine Fundstelle verbracht und stammt möglicherweise gar nicht aus diesem Grabmonument, so G. E. Rizzo, NSc 1906, 406 ff.

³²⁴ So auch Geyer 1987, 189, die darin auch die Seltenheit dieser Sarkophaggruppe begründet sieht. Die politisch-imperiale Dimension begründe die zögerliche Privatrezption.

³²⁵ Zur Ara Pacis Augustae: G. Moretti, Ara Pacis Augustae (1948); Dulière I 96ff.; Koeppl 1987, 152 ff.; Zanker 1987, 206 ff.; S. Settis in: Augustus, 400 ff.; T. Tracy in: Daidalikon, 376 ff.; Castriota 1995. S. auch Geyer 1987, 187.; C.B.Rose, AJA 94, 1990, 465 ff.

³²⁶ Krumme 1995.

³²⁷ Vgl. dazu auch Kap. III.1, 57 ff.

die Sarkophage der *vita humana* berücksichtigt, ist dieser Interpretationsansatz mit gewissen Schwierigkeiten verbunden.

Als wichtiges Bindeglied und möglicherweise Schlüssel zum Verständnis der Sarkophaggruppe erweist sich letztlich der bereits erwähnte Sarkophag Rinuccini³²⁸. Der heute im Berliner Antikemuseum befindliche Sarkophag zeigt ebenfalls zwei den Feldherren-Hochzeitsarkophagen gleichende Szenenfolgen: Hochzeit oder besser *dextrarum iunctio* und Opfer³²⁹. Er kombiniert diese „realistischen“ Szenen in der linken Hälfte des Sarkophages jedoch mit der Darstellung der Jagd des Adonis auf der rechten³³⁰. Durch die Verwendung des Szenenrepertoires der Feldherren-Hochzeitsarkophage einerseits und einer mythischen Darstellung andererseits verbindet er die Gruppe der Vita-Humana Sarkophage mit jener des Aeneas-Mythos. Der Sarkophag Rinuccini verweist in seiner plakativen Zurschaustellung zweier wichtiger römischer Grundtugenden wie *pietas* und *concordia* im gewohnten Bildschema auf die Lebenswelt der römischen Gesellschaft, die durch die Darstellung von Trachtelementen wie den *calcei senatorii* noch unterstrichen und bestätigt wird. Die Besonderheiten der Opferdarstellung mit dem Feldherrn in Panzer und Paludamentum, dem Fehlen des Tempels und sogar des Altares erklären sich als sehr allgemeine Formel für *pietas*, wird doch aus dem sonst sehr konkreten Profectio-Opfer eine nicht in Zeit und Raum gebundene Opferhandlung, die idealiter zu verstehen ist und nahezu alle bekannten Bildelemente verkürzt, aber dennoch verständlich wiedergibt.

Erst durch die Wahl einer mythischen anstelle einer „realen“ Jagd, wie sie beispielsweise auf dem Feldherren-Hochzeitsarkophag in Florenz³³¹ erscheint und damit die üblicheren Schlachtszenen ersetzt, wird der Jagd nicht nur optisch ein ungleich breiterer Raum eingeräumt, sondern es eröffnen sich zugleich eine Reihe von vielschichtigen Bedeutungsbezügen, die Peter Blome aufgezeigt hat³³². Zunächst einmal repräsentieren mythische wie nicht-mythische Jagden gleichermaßen die *virtus* des Verstorbenen, aber darüber hinaus ergeben sich weitere Aspekte. Allein die überwältigende Größe des Ebers, dessen Darstellung fast die Hälfte des zur Verfügung stehenden Raumes einnimmt, unterstreicht seine Gefährlichkeit, womit diese Darstellung gleichsam die Steigerung der dargestellten *virtus* bedeutet. Zugleich verweist die gewählte mythische Jagd auf die eigentliche Bestimmung des

³²⁸ Dütschke II, 129 Nr. 316; M. Horster, AA, 1975, 412f. Abb. 126; Sichtermann – Koch 1982, 133 Anm. 25; Blome 1990; R. Brilliant, StItFilCl 3.ser., X, 1992, 1030 ff.; W.-D. Heilmeyer, B. Knittlmayer (Hrsg.), Die Antikensammlung: Altes Museum, Pergamonmuseum, Staatliche Museen zu Berlin (1998) 112 f. Nr. 61; K. Schauenburg, ÖJh 64, 1995, 63 Abb. 32; W.-D. Heilmeyer, Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 24, 1987, 235 ff. Abb. 32–38.

³²⁹ Zur etwas ungewöhnlichen Ikonographie des Feldherrenopfers: Blome 1990, 42 ff. spez. 44 f.

³³⁰ Ausführlich: Blome 1990, 48 ff.

³³¹ O. Brendel, RM 45, 1930, 205 Nr. 6a Taf. 75; Rodenwaldt 1935, 4f f; I. Scott-Ryberg, Rites of the state religion in Roman art (1955) 163 ff. Taf. 58 Abb. 91; G. A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le sculture I (1958) 235 f. Nr. 253 Abb. 253a; Hölscher 1980, 288 f. Abb. 22; Sichtermann – Koch 1982, 99 f. 107 f. 260; N. B. Kampen, AJA 85, 1981, 51 Taf. 8; Reinsberg 1984, 308; H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (1990) 159 Nr. S4; zuletzt mit zusammenfassender Bibliographie: Fless 1995, 110 Kat. 38. II.

³³² Blome 1990, 48 ff.

Sarkophages, denn Adonis ist bereits sterbend zusammengebrochen und wehrt mit letzter Kraft den Angriff des Ebers ab.

Das Bild demonstriert also nicht nur die *virtus* eines Jägers, sondern kann auch als Metapher für den plötzlichen Tod verstanden werden, wird doch der junge Adonis bei dieser jäh aus dem blühenden Leben gerissen. Die Übertragung auf den Verstorbenen ist jedoch weniger eine direkte in dem Sinne, daß in dem Sarkophag ein junger Verstorbener gelegen haben muß, sondern vielmehr eine allgemeine Formel³³³. Darüberhinaus könnte man annehmen, daß mit der Kenntnis des Mythos diese rein über die Bilder vermittelten Aspekte zusätzlich prospektiv erweitert werden konnten, ist doch der Tod des Adonis gleichzeitig auch Voraussetzung für seine Unsterblichkeit³³⁴.

Darüber hinaus werden über die Hinzufügung der Dioskuren, die sonst auf keinem Adonissarkophag erscheinen, weitere funeralsymbolische Bezüge hergestellt, sofern man sie nicht als beliebig wählbare Beifiguren einstufen will³³⁵. Die Dioskuren, mit dem sterblichen und dem unsterblichen Zwilling, können sozusagen als lebendige Paradigmata für den ewigen Kreislauf von Leben und Sterben verstanden werden³³⁶. Peter Blome konnte überzeugend zeigen, daß durch die Kombination heterogener Bildelemente eine beträchtliche Erweiterung des Assoziationsspektrums erreicht wird³³⁷, so daß nahezu alle mit dem Tod verknüpften Bereiche berührt werden. Einerseits ist der soziale Status des Verstorbenen in den Lebensszenen präsent, in denen sich der Verstorbene durch die Darstellung der *calcei senatorii* als Angehöriger der senatorischen Oberschicht zu erkennen gibt³³⁸. Hochzeit und Opfer verkörpern wie *uxh* die Jagd die für die römische Oberschicht so wichtigen Grundtugenden: *concordia*, *pietas* und *virtus*. Der Tod des Adonis wiederum stellt einen ganz konkreten Bezug zum Anlaß für die Schaffung des Sarkophages her – dem Tod des Grabherren. Während der Mythos selbst über die reine Bildebene hinaus die Möglichkeit eröffnet, über den Tod ganz allgemein, den zyklischen Verlauf von Leben und Tod und über Jenseitsvorstellungen zu spekulieren, wird er somit einem emotional-psychologischen Bedürfnis nach Trost und Trauerbewältigung gerecht³³⁹.

³³³ Dütschke II, 132, hat bereits daraufhingewiesen, daß die Porträts häufig deutliche Altersfalten zeigen.

³³⁴ Blome 1990, 59 mit Anm.113. – Peter Blome sieht Adonis als "Musterbeispiel für den ewigen Zyklus von kurzem Leben und erhoffter jenseitiger Glückseligkeit" mit Verweis auf das Theater. Dazu R. Turcan, ANRW II 16,2 (1978) 1721 ff. – vgl. auch R.Brilliant, der in seinen assoziativen Deutungsbezügen in manchen Punkten noch darüber hinausgeht, z.B. im Vergleich der Ehefrau mit Venus, der Geliebten des Adonis oder dem Vorbild der göttlichen Liebespaare für die eheliche Gemeinschaft, obwohl Venus auf diesem Sarkophag gar nicht dargestellt ist: R. Brilliant, StItFilCl, 3.ser., X, 1992, 1030 ff., spez. 1039 f.

³³⁵ Blome 1990, 55 ff. – Zur Problematik der Beifiguren s. auch Kap. III.4, 57 ff.

³³⁶ Vgl. auch Peter Blomes weitgehende Bezüge zum Motiv des traubennaschenden Häschens, das unterhalb des fallenden Adonis dargestellt ist, P. Blome, JBerlMus 32, 1990, 53 f.; dazu auch D. Bielefeld in: Sarkophag-Corpus 7 ff.

³³⁷ Blome 1990, 65: "Das Faszinierende am Sarkophag Rinuccini ist dieses ganz unverdeckte Kombinieren von heterogenen Bildelementen zum Gewinn einer größtmöglichen Fülle von funeralsymbolischen Aussagen".

³³⁸ Blome 1990, 40. – Zum Schuhwerk allgemein s. H. R. Goette, JdI 103, 1988, 449 ff.

³³⁹ S. zu diesen Aspekten der Sepulkralkunst Kap. I.2.

Gerade die Kombination der "realen" Szenen mit der mythischen Jagd eröffnet hier also Bedeutungsebenen, die die unterschiedlichen Aspekte betreffen und artikulieren.

Aber trifft dies auch auf die Gruppe der Aeneassarkophage zu? Inwieweit ermöglicht hier der Mythos eine Erweiterung des Assoziationsspektrums? Auf den ersten Blick erscheinen die Möglichkeiten geringer; der opfernde Feldherr in Panzer, Fellstiefeln und Paludamentum findet sich so auch auf dem Sarkophag Rinuccini, allgemein *pietas* verkörpernd. Seine *virtus* wird sehr konkret durch die Anwesenheit der Personifikation angedeutet. Sie stellt aber an sich keine Erweiterung der Deutungsbandbreite dar, ebenso wie die Darstellung der Hochzeit im Üblichen verharret.

Allerdings fällt das gleich zweifache Erscheinen des Ascanius auf. Denkbar wäre eine Verwendung als "Requisit", das die Szene als mythische charakterisiert, obgleich freilich dazu das ungewöhnliche Opfertier, die Sau mit ihren Ferkeln, ausreicht. Auch seine Anwesenheit bei der Hochzeit von Aeneas und Lavinia ist nicht zwingend notwendig, zumal, wenn nach gängiger Interpretation nicht die Hochzeit selbst dargestellt, sondern vielmehr lediglich die eheliche Eintracht beschworen wird. Die Figur des Ascanius stellt also eine Abweichung und gleichzeitig eine Erweiterung der bekannten Bilder dar. Aber nicht nur der Hauptprotagonist Aeneas erscheint auf der Vorderseite zweimal, sondern auch sein Sohn Ascanius. Beide sind zudem auf der Nebenseite in der Darstellung ihrer Flucht aus Troja nochmals wiedergegeben³⁴⁰.

pietas erga deos – pietas erga parentes
Aeneas auf der Flucht als Familienbild

Mit der Flucht wird ein Motiv aufgegriffen, welches spätestens seit augusteischer Zeit mit dem Schlagwort *pietas* besetzt ist³⁴¹. Derartige Wiederholungen und Betonungen spezifischer Werte auf einem Sarkophag sind nicht ungewöhnlich, wie sich schon beim Aeneas/Ascanius-Jagdsarkophag gezeigt hatte, bei dem die mehrfache Wiederholung des Jagdthemas auf Vorderseite, Nebenseite und Deckel die *virtus* des Verstorbenen in unterschiedlichen Variationen rühmt. Indes fällt auf, daß die

³⁴⁰ G. E. Rizzo, NSc 1905, 302. Von dieser Nebenseite liegen leider aufgrund der Aufstellung keinerlei Photos vor.

³⁴¹ Krumme 1995, 25.; Aeneas ist bereits auch schon in den vor-vergilischen Quellen als *pius* beschrieben. s. F. Bömer, Rom und Troja (1951) 26 f. – vgl. den Mythographen Hygin aus dem 2. Jh. n. Chr.: Hyg. fab. 112, 1. 4.; 115; 251, 4; 273, 14 (verschiedene Stichpunkte, den Charakter des Aeneas betreffend, aber auch *piissimi*, weil er Vater und Sohn aus dem brennenden Troja gerettet hat: vor allem Hyg. fab. 254, 4). Dazu insbesondere Zanker, Bilder 206 ff.; Spannagel 1999, 90 ff.

durch die Flucht verkörperte *pietas* einen anderen Aspekt des vielschichtigen Begriffes verkörpert als die Opferszene der Vorderseite. Stellt das Opfer der Vorderseite eine religiöse Handlung gegenüber den Göttern dar, kann die *pietas* der Flucht vielschichtiger verstanden werden. Verbindet sie doch einerseits die *pietas erga parentes*, indem Aeneas seinen greisen Vater auf den Schultern aus dem brennenden Troja trägt, mit der *pietas erga liberos*, da er gleichermaßen vorsichtig seinen kleinen Sohn Ascanius an der Hand aus der Stadt herausführt. Damit wird nicht nur die Fürsorgepflicht der Kinder gegen ihre Eltern betont, sondern auch die Fürsorgepflicht der Eltern gegenüber ihrem Nachwuchs – gewissermaßen eine Generationenabfolge mit wechselseitiger Verpflichtung, die den Fortbestand der römischen Gesellschaft sichern sollte. Eine Aufgabe, die Augustus als *pater patriae* exemplarisch übernommen und für die er in Aeneas ihr mythisches Urbild gefunden hatte. Die Funktion des Princeps als *pater patriae* findet durch permanente Affirmation allgemeine Akzeptanz und bestätigt das Bild der Familie als Vorbild und Keimzelle des römischen Staatswesens. Durch die Übernahme des von öffentlichen Denkmälern bekannten Bildes wird die Bedeutung der eigenen Familie vorbildhaft herausgehoben und unterstrichen.

Zusätzlich erweitert sich das Bedeutungsspektrum um den Aspekt der *pietas erga deos* – führt doch Anchises in den meisten Darstellungen der Flucht des Aeneas auch die berühmte *cista mystica* mit sich³⁴². Zwar gibt es verschiedene Überlieferungsstränge bezüglich des Inhaltes der *cista mystica*, doch ziehen vor allem die älteren Varianten eine Verbindung zu den Penaten³⁴³. Diese galten als Hausgötter *par excellence*³⁴⁴, womit ein weiterer Aspekt des familiären Zusammenhaltes aufgegriffen wird.

Der Gedanke der *pietas* ist auf diesem Sarkophag bewußt in seinem größtmöglichen Bedeutungsspektrum erfaßt. Dies läßt sich im Kontext der Grabkunst hervorragend erklären, hebt doch die *pietas* den sakralen Aspekt des Grabes und des Grabbezirkes hervor³⁴⁵. In engem Zusammenhang steht auch die Totenfürsorge der hinterbliebenen Familie, die an bestimmten Feiertagen der Verstorbenen gedenkt und ihnen opfert³⁴⁶. Dieses wechselseitige Verhältnis der Familienmitglieder zueinander ist gleichfalls im Bild der Flucht präsent, wo eine Generationenfolge im idealen Sinne dargestellt ist. Der Nachwuchs sichert nicht nur den realen

³⁴² Z. B. bei einer kleinen Tonstatuette aus Neapel, Mus. Arch.: in: Roma 197 Abb.

³⁴³ F. Bömer, Rom und Troja (1951) 50 ff. Es gibt verschiedene Überlieferungsstränge, die den Inhalt der *cista mystica* erklären. Nach der älteren Variante, die schon bei Timaios überliefert ist und der auch Varro folgt, brachte Aeneas die Penaten nach Lavinium; Timaios FGRHist 566 F 59; Varro 2, 717. Die jüngere Fassung, die sich bei Plutarch, Pausanias und letztlich auch bei Vergil wiederfindet, schreibt die Überbringung des Palladions nach Italien dem Aeneas zu: Plut. vit. Camill. 60, 6; Paus. 2, 23, 5; Verg. Aen. 2, 162 ff.; Dion. Hal. I, 69, 2f., II, 66, 5. – s. dazu auch: Spannagel 1999, spez. 99 mit Anm.82 (mit ausführlicher Lit.).

³⁴⁴ F. Bömer, Rom und Troja (1951) 50ff.; A. Doubourdieu, Les origines et le développement du culte des Pénates à Rome (1989); Verehrung im Haus belegen Serv. Aen. 2, 514; Serv. Aen. 3, 12; Isid. orig. 8, 11, 99; Dion. Hal. I, 67; Mon. Anc. 10, 12.; Cic. ac. 2, 65; vgl. auch CIL I 582; Gell. 4, 1, 1 ff.

³⁴⁵ Zum sakralen Aspekt des Grabbezirks s. u. dazu Kap. III.5 168 mit Anm. 623.

³⁴⁶ s. dazu Einleitung Kap. I.2.

Fortbestand einer Familie, sondern perpetuiert ihre imaginäre Präsenz in der Erinnerung³⁴⁷.

Zusammenfassung

Auch die Aeneas-Sarkophage, welche die Geschehnisse in Lavinium wiedergeben, bedienen sich bekannter Bildschemata und fassen darin bestimmte Aspekte des Mythos. Im vorliegenden Fall sollen in erster Linie die Tugenden des Aeneas, vor allem seine *pietas*, *virtus* und nicht zuletzt auch seine *concordia* herausgestellt werden, die dem üblichen Kanon römischer Wertbegriffe entsprechen. Interessanterweise ist die *concordia* des Aeneas hier auf seine eheliche Gemeinschaft mit Lavinia bezogen, womit der Wertbegriff einen weniger politischen als vielmehr privaten Charakter erhält. Die Person der Lavinia erhält damit in der Darstellung der Sarkophage einen besonderen Stellenwert, ist sie doch sonst nur äußerst selten Gegenstand von Bildern gewesen³⁴⁸. In der literarisch-mythischen Überlieferung hat ihre Heirat vorwiegend eine politisch konstituierende Bedeutung, denn ihre Heirat mit Aeneas begründet das Bündnis der indigenen Latiner mit dem Zuwanderer. Sie ist die Namensgeberin der neuen Stadt, die aus dieser Allianz entsteht.

Für die Darstellung des Tugendkanons bedienten sich die Sarkophage der etablierten Bildformeln der Feldherren-Hochzeitssarkophage. Dennoch konnten auch deutliche Unterschiede zu den üblichen Feldherren-Hochzeitssarkophagen mit ihrer nahezu standardisierten Szenenfolge herausgearbeitet werden. Auf den Aeneas-Sarkophagen nimmt die Darstellung des familiären Nachwuchses einen breiten Raum ein, ist doch Ascanius hier gleich in drei Szenen vertreten. In dieser besonderen Betonung familiärer Verbindungen steht die Gruppe der Aeneas-Sarkophage zugleich dem Kindersarkophag mit der Dido-Episode nahe. Im zweiten Jahrhundert nimmt die soziale Konkurrenz im Grabbereich ab. An die Stelle der großen, auf die äußere Repräsentation zielenden Grabmäler treten Grabformen, die einen stärkeren Rückzug in den eher privaten Bereich andeuten. Ihre Repräsentationsformen sind daher weniger nach außen als vielmehr nach innen gerichtet³⁴⁹. So waren die Sarkophage vermutlich für einen sehr viel engeren, wohl eher als "familiär" zu charakterisierenden Rezipientenkreis gedacht als die großen Grabmonumente der späten Republik und frühen Kaiserzeit mit ihrer z.T. spektakulären Außenwirkung

³⁴⁷ Ein interessanter Gedanke wäre, ob die Badeszenen auf Feldherren-Hochzeitssarkophagen, die nach der Deutung von Carola Reinsberg im Sinne der gender-Forschung auf die weibliche Sphäre bezogen werden, nicht biographisch, sondern auch in diesem Sinne als Hinweis auf die Sicherung der Familie gelesen werden könnten: C.Reinsberg in: Grabeskunst 141 f.

³⁴⁸ s. dazu Einleitung Kap. I.2

³⁴⁹ Hesberg 1992, 42 ff.

wie etwa das Eurysaces-Monument oder die Cestius-Pyramide. Die Bilder der Aeneas-Sarkophage stellen somit auch nicht mehr einen konkret erworbenen „Rang“ dar, sondern vielmehr allgemeine Werte und Normen wie *pietas*, *concordia* und *virtus*. Gleichzeitig stellen sie die Familie in ihren unterschiedlichen Bezügen heraus: Mann und Frau in der ehelichen Gemeinschaft; der Mann beim Opfer und im Kampf als Vertreter der Gemeinschaft nach außen; Vater, Sohn und Großvater als ideale Generationenabfolge vereint durch die gemeinsame *pietas* gegenüber den Hausgöttern, die diese Verbindung schützen und erhalten. In den Bildern der Aeneas-Sarkophage findet sich also der Rezipientenkreis wieder, der sich und seine Existenz damit gewissermaßen selbst reflektiert und bestätigt. Indes beinhaltet dieses letztlich sozialhistorische Deutungsmodell auch eine nicht zu unterschätzende „emotional-psychologische“ Bedeutung³⁵⁰. Durch den Tod wird die gewohnte familiäre Gemeinschaft erschüttert, bedroht und auseinandergerissen. Die Familienbilder der Sarkophage helfen gleichsam bei der Bewältigung der Todeserfahrung, stellen sie doch nicht nur gleichsam Leitbilder familiären Verhaltens dar, sondern evozieren im Bild gewissermaßen die ideale intakte Familie. Neben diesen sehr spezifischen Aussagen können den Darstellungen dieser Sarkophaggruppe auch allgemeinere mentalitätsgeschichtliche Aspekte entnommen werden, wie das am Beispiel des Bildes des Sauprodigiums gezeigt werden können. Die Darstellung des Opfers der Lavinischen Sau unterscheidet sich trotz gewisser Gemeinsamkeiten von den überlieferten Darstellungen im öffentlichen Bereich. Auf der Ara Pacis gilt das Opfer speziellen Gottheiten – den Penaten, die ihrerseits im Kontext der Bilder der Ara Pacis zu einer Reihe weitgehender politischer Implikationen führen konnten. Führten doch Prozessionen römischer Magistrate, die mit einem Imperium ausgestattet waren, zu den Penaten von Rom nach Lavinium. In diesem Ritual wurde die im Mythos begründete Vergangenheit ständig neu beschworen und vergegenwärtigt³⁵¹. Damit erfüllt sowohl das Bild als auch das im Bild implizierte Ritual eine wichtige Funktion bei der Konstruktion römischer Identität.

Im Gegensatz dazu wird der Empfänger des Opfers auf den Sarkophagen nicht näher spezifiziert, wodurch die im Bild der Ara Pacis wirksamen politischen Implikationen entfallen. Aeneas wird somit zum mythischen *exemplum* für die *pietas* des Grabherren.

Die Darstellung des opfernden Aeneas lehnt sich vielmehr an die Opferdarstellungen der lebensweltlichen Feldherren-Hochzeitsarkophage an. Durch die Übertragung dieses Bildschemas auf den Mythos erhält die dargestellte Opferhandlung eine zeitliche Komponente – sie wird gewissermaßen in die mythische Urzeit zurückversetzt. Durch die Verankerung einer in der Gegenwart präsenten Handlung in der Vorzeit erhält diese universelle Bedeutung und allgemeine Gültigkeit.

³⁵⁰ s. dazu auch Kap. I.2.

³⁵¹ Macr. Sat. 3, 4, 11; Serv. auct. 2, 296; 3, 12; Liv. 1, 14, 2 (in die Königszeit verlegt); vgl. auch Varro ling. 5 allgem. zum Kult der Penaten. Eine Zusammenstellung der Quellen findet sich bei: F. Castaglioni, Lavinium I. Topografia. Generale e storia delle ricerche (1972).

Ähnliches ist auch für die Darstellung der Lavinia denkbar. Durch die Übertragung des bekannten Bildschemas der *dextrarum iunctio* auf die mythischen Figuren wird die Allgemeingültigkeit des durch sie verkörperten Wertes der *concordia* beschworen, die angesichts des Todes möglicherweise auch auf einer emotionalen Ebene Trost gespendet haben mag.

III.3 ROMULUS UND DER RAUB DER SABINERINNEN

"Da sprachen die ältesten der Gemeinde: Was sollen wir tun, um den Übriggebliebenen zu Frauen zu verhelfen? Die Frauen von Benjamin sind ja ausgerottet. Und sie sprachen: Wie können die Benjaminiten, die entronnen sind, erhalten bleiben, sodass nicht ein Stamm aus Israel getilgt wird, da wir ja unsre Töchter ihnen nicht zu Frauen geben können? Die Israeliten hatten nämlich geschworen: Verflucht ist, wer einem Benjamiten ein Weib gibt! Da sprachen sie: Alljährlich findet ja da das Fest des Herrn in Silo statt, das nördlich von Bethel liegt und östlich der Strasse, die von Bethel nach Sichem führt, und südlich von Lebona. Und sie geboten den Benjaminiten: Geht und lauert in den Weinbergen. Wenn ihr dann seht, dass die Töchter von Silo herauskommen, um Reigentänze zu tanzen, so brecht aus den Weinbergen hervor und raubt euch ein jeder ein Weib aus den Töchtern Silos und geht ins Land Benjamin."

Altes Testament, Buch der Richter 21,16-21

Die Geschichte des Raubes der Sabinerinnen scheint im Alten Testament im Buch der Richter präfiguriert zu sein. Durch die Dezimierung der Benjaminiten auf sechshundert Mann drohte ein Erlöschen des Stammes. Die Benjaminiten sind zudem gesellschaftlich geächtet und können daher nicht auf dem üblichen Weg um Frauen werben. Um den drohenden Untergang der Gemeinschaft zu verhindern, sanktionieren die Stammesältesten der Israeliten, die Mädchen zu rauben.

Ähnliches berichtet die römische Sage vom Raub der Sabinerinnen. Der Frauenraub ist mit der Asylie des Romulus begründet. Durch den starken Zuzug vor allem männlicher Bewohner zweifelhafter gesellschaftlicher Herkunft fehlen dem jungen Gemeinwesen Frauen, um den Fortbestand zu sichern. Um dem Frauenmangel in der Stadt zu begegnen, warb Romulus in den umliegenden Gemeinwesen um Ehefrauen, die ihm aber verwehrt wurden. Deshalb griff der Stadtgründer nach der gängigsten Mythenvariante zu einer List. Er lud die Sabiner zu den anlässlich der Consularia³⁵² stattfindenden Wagenrennen in die Stadt. Auf ein Zeichen des Romulus hin wurden die jungen, unverheirateten Mädchen ihren Eltern entrissen und weggebracht. Daraus entspannen sich Kämpfe mit den Sabinern, die aber durch das beherzte Eingreifen der Frauen, die ihre Männer lieb gewonnen hatten, beendet wurden und zum Zusammenschluß von Rom und den auf dem Esquilin lebenden Sabinern führte.

³⁵² Zur Verbindung der Geschichte mit den Consularia, deren Verbindung mit Consus und die Entstehung bei Varro: Roman Myth, 44 mit einer Auflistung der Quellen.

Obgleich der Raub der Sabinerinnen zu den ältesten römischen Sagen gehört³⁵³, hat seine bildliche Ausgestaltung in der Antike kaum Niederschlag gefunden. Neben dem vorzustellenden Sarkophag sind nur drei weitere Darstellungen des römischen Frauenraubes bekannt. Das Motiv erscheint erst am Beginn des 1. Jh. v. Chr. in der römischen Münzprägung, wird dann an der Basilika Aemilia wiederaufgegriffen und findet erst wieder unter Antoninus Pius, also in etwa zeitgleich mit der Entstehungszeit des Sarkophages, erneut auf Bronzemedailles Verwendung³⁵⁴. Bis auf den vorzustellenden Sarkophag sind also alle Monumente von öffentlichem Charakter.

Dieser bislang singuläre Sarkophag im Thermenmuseum (S25) entstand etwa zeitgleich mit den Sarkophagen, die Aeneas in Lavinium zeigen, in spätantoninischer Zeit. Klaus Fittschen hat in der Darstellung dieses Sarkophages Romulus beim Raub der Sabinerinnen und die sich anschließenden Kämpfe mit den Sabinern erkannt³⁵⁵. Der Sarkophag ist zwar in seinem heutigen Zustand nur noch bis zur Hälfte seiner ursprünglichen Höhe erhalten, aber eine Zeichnung des beginnenden 18. Jhs. im Codex Tophamianus in Eton überliefert den damals noch vollständigen Zustand³⁵⁶. Zu den Sarkophagrändern hin sind fahrende Bigen angeordnet, deren Pferdegespanne über die Körper von Gefallenen hinwegsprennen. Den rechten Wagen lenkt ein Mann im Brustpanzer und Helm, dem sich ein Krieger am rechten Bildrand entgegenstellt. Im linken Wagen steht ein nackter Mann mit wehendem Mantel, der die Taille einer sich sträubenden jungen Frau umfaßt, die nach der Zeichnung im Codex Tophamianus ihre Arme hilfeflehend nach oben in die Luft streckt. Im Zentrum der dicht gedrängten Komposition befindet sich eine Opferszene, bei der ein Mann in Feldherrentracht ein Opfer an einem brennenden Altar vollzieht. Ihm assistiert ein jugendlicher, langhaariger Opferdiener, der eine Schale mit Früchten hält. Hinter dem Altar führt ein älterer, bärtiger Opferdiener

³⁵³ Fab. Pict. F7P = FGrH 809 F5; Ennius Scen. 370 V, Ennius Ann. 98 ; Cato F21P; Plut. Rom 14, 1; Zusammenstellungen der verschiedenen Quellen: RE I A 1 (1914) 1092 ff. s. v. Romulus (Rosenberg); RE I A 2 (1920) 1575 ff. s. v. Sabini (Philipp); Roscher, ML IV (1965) 185 ff. s. v. Romulus (J. B. Carter); Krumme 1995, 30 f.

³⁵⁴ Zu den Münzen: Krumme 1995, 73 ff. – Zur Basilika Aemilia: LIMC VII (1994) 641 f. Nr. 16* s. v. Romulus et Remus (J. P. Small); P. Kränzle, Die zeitliche und ikonographische Stellung des Fries der Basilica Aemilia (1991) 22 ff. Kantr. 3 Taf. 2.; P. Kränzle, Antike Plastik 23 (1994) 102 ff. Abb. 2 Taf. 46a. 47b. 48. 49. 51b. (mit älterer Lit.); N. B. Kampen, Klio 73, 1991, 448 ff.; R. Cappelli, Ostraka 2, 1993, 57 ff. (mit Lit.); D. A. Arya in: Roma 303 ff. (mit ausführlicher Lit.). – Eine Deutung als Raub der Sabinerinnen ist für ein Mosaik im Raum 27 (Raum 16 des Planes bei H. Kähler) der Piazza Armerina vorgeschlagen worden: H. Kähler, Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina, Monumenta Artis romanae XII (1973) 20 Anm. 135: "Der Raum wird von Gentili (Mosaici Fig. 1 Nr. 8) als Sala della danza, von Carandini, ricerca 78 als Sala (mosaico delle danze) bezeichnet, obwohl es sich eindeutig um den Raub von Frauen oder Mädchen handelt, wobei der Charakter der Räuber und ihre Tracht wohl andere Vorgänge, wie etwa den Raub der Leukippiden, ausschließen."; S. Settis, Nuove ricerche sulla villa di Piazza Armerina (1975); A. Ricci, M. de Vos, Filosofiana. La villa di Piazza Armerina (1982) 166 ff. Abb. 82–84; Taf. 21, 49. M.E. ist keine sichere Entscheidung bezüglich einer Zuordnung an diesen Mythos möglich.

³⁵⁵ K. Fittschen, RM 76, 1969, 329 ff. Der Sarkophag ist zwar schon länger bekannt gewesen, firmiert aber in Roberts Sarkophagreliefs noch unter "unbenannt": C. Robert, ASR III 3, 437.

³⁵⁶ K. Fittschen, RM 76, 1969, Taf. 108, 1.

einen Stier heran, dessen mächtiger Hals auch im Original noch oberhalb des Altares erkennbar ist. Von links tritt ein nackter jugendlicher Mann mit Chlamys, hochgeschnürten Fellstiefeln, Helm und Schwert im linken Arm mit weitausgreifendem Schritt an die zentrale Opferszene heran. Es war vor allem diese Figur, die als Mars identifiziert werden kann und deren Anwesenheit bei den Feldherrenopfern der Vita-Humana Sarkophagen unüblich erscheint, die Klaus Fittschen veranlaßten, eine Deutung der Darstellung im mythologischen Bereich zu vermuten. Aus der Kombination des Opfers in Anwesenheit des Mars mit der Darstellung eines Frauenraubes und weiterer Kämpfe schlußfolgerte er³⁵⁷, daß es sich bei der Hauptperson um Romulus handelt, dessen Vater Mars höchstpersönlich seinem Opfer beiwohnt. Konsequenterweise kann die Entführungsszene als Raub der Sabinerinnen³⁵⁸ verstanden werden, wobei es für die Deutung des Sarkophages von eher geringer Bedeutung ist, ob in dem Wagenlenker Romulus selbst zu sehen ist, der seine spätere Frau Hersilia raubt, oder ein anderer Römer, wobei die erstere Variante wahrscheinlicher ist. Die Kampfszene ließe sich aus dem Mythos heraus als die dem Frauenraub folgende kriegerische Auseinandersetzung mit den Sabinern erklären.

Es scheint, als sei der Romulus-Sarkophag – wie die etwa zeitgleichen Aeneassarkophage (S2–S4) – letztlich den gleichen Bildtypen verpflichtet. So findet sich auch hier sowohl die im Kampf erprobte *virtus* als auch die mittels des Opfers dargestellte *pietas*. An die Stelle der durch die *dextrarum iunctio* verkörperten *concordia* ist jedoch bei diesem Sarkophag eine Frauenraubszene getreten, die in dem Reigen der positiv konnotierten Wertvorstellungen zunächst etwas deplaziert wirkt. Klaus Fittschen hat den Versuch unternommen, das Raubbild aus dem Mythos heraus zu erklären, denn der Raub habe letztlich zur *concordia* zwischen Römern und Sabinern geführt³⁵⁹. Diese gewissermaßen völkerrechtliche Ebene des Begriffes erscheint im Kontext des Sarkophages und seiner auf den Verstorbenen bezogenen Ideale eher befremdlich. Ein ikonographischer Vergleich mit den auf offiziellen Denkmälern propagierten Bildern des Frauenraubs soll die Besonderheiten des Sarkophagbildes verdeutlichen.

³⁵⁷ K. Fittschen, RM 76, 1969, 329.

³⁵⁸ Zum Raub der Sabinerinnen: Roscher, ML IV 185 ff. s. v. Romulus (J. B. Carter).

³⁵⁹ K. Fittschen, RM 76, 1969, 331 und Anm. 13: "Daß die Sage vom Raub der Sabinerinnen im 2. Jh. n. Chr. tatsächlich so verstanden wurde, beweist ein undatiertes Bronzemedallion der älteren Faustina, das nach ihrem Tode im Jahre 140/41 geprägt wurde". Zum Bronzemedallion: Cohen Nr. 60; F. Gnechi, Medaglioni Romani II (1912) 24 Nr. 2 Taf. 56, 6: „Dargestellt sind die feindlichen Heere der Römer und Sabiner, zwischen die sich die Frauen mit ihren Kindern stellen. Die Beischrift lautet *aeternitas*). Dies kann sich nur auf die Roma Aeterna beziehen, die diesem Ereignis ihre Entstehung verdankt“. Anders sieht dies J. M. C. Toynbee, Roman Medallions (1944) 14 Anm. 171. Aus demselben Grund wird noch am Ende des 4. Jh. n. Chr. auf Kontorniaten dieses Ereignis mit ähnlicher Darstellung gefeiert: A. Alföldi, Die Kontorniaten (1943) 113 f. Nr. 92 Taf. 4, 12–14; 23, 3; 28, 5–7. 11; 44, 9. Zur politischen Verwendung des Motivs u. a. bei der Dedication des Jupiter Stator Tempels s. Krumme 1995, 31. Vgl. dazu auch die politische Argumentation bei Evans 1992, s. auch Kap. I.2.

Der Sarkophag weicht ikonographisch signifikant von den auf der Basilika Aemilia und den Münzen vorgegebenen Raubschemata ab – vollzieht sich doch der Raub bei den Vergleichsstücken immer zu Fuß und nicht mit dem Wagen, wenn auch die Motive im einzelnen variieren. So tragen die Räuber auf den Münzen des L. Titurius Sabinus³⁶⁰ ihre Opfer quer vor sich, einem Schema, das für die Sabinerinnen auf den Münzen zum ersten Mal verwendet wird und später im Raub der Leukippiden auf den stadtrömischen Sarkophagen seine ikonographische Entsprechung findet³⁶¹.

Weitaus ausführlicher schildern die entsprechenden Platten des Frieses von der Basilika Aemilia³⁶² die Vorgänge. Neben dem Motiv der Entführer, die ihr Opfer mit beiden Händen ergriffen und geradezu quer vor den eigenen Körper gehalten wegtragen, gibt es dort auch die Darstellung einer Fliehenden, die von ihrem Verfolger am Handgelenk gepackt wird, ein gleichfalls für Verfolgungs- und Entführungsszenen bekanntes Bild. Im Vergleich mit dem Sarkophag, bei dem die Entführte relativ ruhig auf dem Wagen steht, ist auf dem Fries die Dynamik und die Brutalität des Vorganges durch die sich aufbausenden Gewänder aller Beteiligten sowie durch die Gesten und Aktionen viel stärker zum Ausdruck gebracht. Beim Versuch, ihrem Entführer zu entkommen, windet sich eine Sabinerin in so heftiger Gegenwehr, daß ihr verrutschtes Gewand die linke Brust entblößt. Bei ihrer Leidensgefährtin sind sogar größere Teile der Kleidung herabgefallen, so daß sich ihr Oberkörper nackt präsentiert.

Das Bronzemedallion des Antoninus Pius wiederum stellt eine weitere Variante des Themas dar, greifen doch hier die Männer lediglich nach den vor ihnen fliehenden Frauen. Zudem ist die Szenerie in einem Zirkus angesiedelt, was durch die Darstellung der *meta* in der Mitte des Medallions verdeutlicht wird³⁶³.

Als direktes Vorbild für die Raubdarstellung des Sarkophages haben diese Bilder wohl kaum gedient, da dieser mit dem Wagenraub auf ein abweichendes Raubschema rekurriert. Die Entführung mit Hilfe eines Gespannes erinnert vielmehr an Darstellungen des Raubes der Proserpina, wie sie auf Sarkophagen häufig anzutreffen ist³⁶⁴. Oft hält Hades die junge Göttin nahezu quer vor seinem Körper³⁶⁵, eine Haltung, die ihre Hilf- und Hoffnungslosigkeit der Geraubten, in eindrucksvoller Weise widerspiegelt zugleich aber auch die Heftigkeit ihrer Abwehr

³⁶⁰ Krumme 1995, 73 f. Katnr. 13/1 Abb. 36–44; J. P. C. Kent, B. Overbeck, A. Stylow, Die Römische Münze (1973) Taf. 13, 44.

³⁶¹ Vgl. z.B. den Leukippiden Sarkophag in Baltimore: K. Lehmann-Hartleben, E. C. Olsen, Dionysiac Sarcophagi in Baltimore (1942) Abb. 11. 14. 15. Zum Bildmotiv s. auch Krumme 1995, 74 f.

³⁶² LIMC VII (1994) 641 f. Nr. 16* s. v. Romulus et Remus (J. P. Small); P. Kränzle, Die zeitliche und ikonographische Stellung des Fries der Basilica Aemilia (1991) 22 ff. Katnr. 3 Taf. 2 et passim; P. Kränzle, Antike Plastik 23 (1994) 102 ff. Abb. 2 Taf. 46a. 47b. 48. 49. 51b. (mit älterer Lit.); N. B. Kampen, Klio 73, 1991, 448 ff.; R. Cappelli, Ostraka 2, 1993, 57 ff. (mit Lit.).

³⁶³ Krumme 75 Katnr. 72/1 Abb. 152.

³⁶⁴ Sichtermann – Koch 1982, 175 ff.; Lindner 1984, 64 ff.; A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano I,8 (1985) 97 ff. Nr. II 20–21.

³⁶⁵ Vgl. etwa Rom, Pal. Rospigliosi: ASR III,3 (1919) Nr. 363. – Paris, Louvre: ASR III,3 (1919) Nr. 359, Baratte – Metzger 1985, 106 ff. mit Abb. – St. Petersburg, Eremitage: ASR III,3 (1919) Nr. 361. – Florenz, Uffizien: ASR III,3 (1919) Nr. 372. – Rom, P. Barbarini: ASR III,3 (1919) Nr. 373. – Amalfi: ASR III,3 (1919) Nr. 374.

zeigt. Daneben gibt es durchaus auch gemäßigtere Varianten, bei denen die Geraubte aufrecht neben ihrem Räuber steht, in mehr oder minder heftiger Gegenwehr begriffen. Ihre Abneigung wird durch den Grad der Rumpfbeugung nach hinten und die Armbewegung verdeutlicht³⁶⁶. Vor allem das Schema dieses letzteren Typus ähnelt jenem des Romulus-Sarkophages³⁶⁷.

Das Motiv des Raubes mit Hilfe eines Wagengespannes ist durchaus nicht nur auf die Darstellung von Hades und Persephone beschränkt. Es findet ebenfalls beim Raub der Leukippiden Verwendung. Auf den Leukippiden-Sarkophagen werden darüberhinaus zuweilen zwei Raubschemata nebeneinander verwendet, bei denen auf der Vorderseite der Raub zu Fuß jenem mit einem Gespann auf der Nebenseite gegenübergestellt wird³⁶⁸. So läßt sich also die Raubdarstellung der Sabinerinnen ikonographisch gut in den Kreis der verschiedensten Frauenraubdarstellungen einfügen. Doch welche Schlußfolgerungen resultieren aus der Übernahme eines bekannten Bildtypus für die Deutung des Romulus-Sarkophages?

abreptus

Frauenraub und Tod

Eine "durchsichtige Allegorie für den Griff des Todes nach dem Menschen"³⁶⁹ lautet in der Regel die klare Interpretation des Persephoneraubes, wird sie doch

³⁶⁶ Vgl. etwa Karlsruhe, Bad.Landesmus.: Lindner 1984, Katnr. 76. – Florenz: ASR III,3 (1919) Nr. 379. – Rom, Vatikan: ASR III,3 (1919) Nr. 382. – Berlin: ASR III, 3 (1919) Nr. 387. – Rom, Pal. Giustiniani: ASR III,3 (1919) Nr. 390 (sehr ähnlich). – Mazzara: ASR III,3 (1919) Nr. 391. – Rom, Mus. Cap.: ASR III,3 (1919) Nr. 392. – Florenz, Mus. Arch.: ASR III,3 (1919) Nr. 402. – Rom, Casa Caveceppi: ASR III,3 (1919) Nr. 405. – Pisa: ASR III,3 (1919) Nr. 409. – Zu den Haltungsmotiven allg. s. R Lindner 1984, 108 ff.

³⁶⁷ Gelegentlich erscheint sogar Hades wie Romulus auf dem Sarkophag S25 nur mit einer Biga. Als direktes Vorbild können diese Sarkophage jedoch nicht für den Romulus-Sarkophag gedient haben, da alle Beispiele erst ins 3. Jh. n. Chr. zu datieren sind, s. Lindner 1984, 109 mit den dort aufgeführten Beispielen (Nr. 69. 113. 115).

³⁶⁸ S. etwa Sarkophag Baltimore: ASR III 2 (1904) 182 Taf. 58 (Privatbesitz); K. Lehmann-Hartleben, E. C. Olsen, Dionysiac Sarcophagi in Baltimore (1942) Abb. 11. 14. 15. – Sarkophag in Schweizer Privatbesitz: G. Koch, AA 1993, 142 ff. – Rom, Villa Wolkonsky, Nebenseitenfrgt.: ASR III 2 (1904) 186.

³⁶⁹ Lindner 1984, 103. Ähnlich auch H. Wrede, RM 85, 1978, 425 f.; Wrede 1981, 110. 131; Boschung 1987, 51; Sinn 1987, 80f. – Zur geschlechtsspezifischen Verwendung des Motivs: Gegen die von Henning Wrede ausgesprochene Polarisierung des Motivs auf weibliche Bestattete haben sich Ruth Lindner (a. O.) und Friederike Sinn (a. O.) gewendet. Sicher handelt es sich hier um ein Thema, daß aufgrund der weiblichen Hauptprotagonistin geradezu für Frauen prädestiniert zu sein scheint. Gelegentlich ist das Thema im Grabkontext auch speziell für Frauen belegt wie in dem von Wrede angeführten Beispiel aus dem Hateriergrabkomplex, aber bei den meisten Sarkophagen wird diese Annahme aufgrund der fehlenden Inschriften in ihrer Ausschließlichkeit nur schwer zu beweisen sein. Die Aschenurnen und Grabaltäre hingegen bieten ein völlig anderes Bild. Durch die Inschriften ist dort das Thema sowohl für Männer als auch für Frauen belegt. Als Allegorie bietet sich das

darüberhinaus durch zahlreiche Grabepigramme bestätigt³⁷⁰. Im Fresko der Vibia-Gruft erhält die Raubszene gar durch die Beischrift *abreptio Vibies* einen konkreten Bezug auf die Verstorbene³⁷¹. Durch die Mehrdeutigkeit des Wortes *abreptus* ist der Begriff einerseits geeignet, die Situation – Raub, Entführung – auf einer primären Ebene einfach zu umschreiben, andererseits bezeichnet er metaphorisch den Tod an sich. Doch werden dadurch automatisch alle Darstellungen eines Raubes zu Darstellungen des Todes? Rita Amedick hat kürzlich in diesem Sinne eine Reihe von unterschiedlichsten Raubdarstellungen auf den Begriff *abreptus* bezogen und ihre sepulkral-symbolische Bedeutung in der Darstellung des Todes gesehen. Selbst die Darstellung von Achill auf Skyros, in dessen Ikonographie sie Motive des Frauenraubes gleichermaßen wie des Hylasraubes erkennt, verweist sie damit in den Umkreis der Raubdarstellungen und deutet auch diesen Mythos im Umfeld der Sepulkralkunst als Illustration eines *abreptus*, als Bild des Todes³⁷².

Ihr Ansatz gründet sich auf ein mehrstufiges Interpretationsmodell, das auf der Prämisse beruht, daß aus einem Mythos stets nur selektiv bestimmte Elemente hervorgehoben werden. Durch die Verwendung gleicher, in der römischen Bildsprache bekannter Typen für verschiedene Mythen werden "visuelle Assoziationen" geweckt, die "die Interpretation eines kundigen Betrachters ... in eine bestimmte Richtung lenken"³⁷³. Die nächste Stufe der Interpretation berücksichtigt den spezifischen Kontext, in dem das Bild erscheint. Die drei Stufen des Verständnisses der Darstellung vollziehen sich nach ihren eigenen Worten also folgendermaßen: "Zunächst einmal sieht man die dargestellte Episode selbst, eine bestimmte, unverwechselbare Szene des Mythos. Als nächstes folgt die Erkenntnis, angeregt durch die Auswahl der verwendeten ikonographischen Typen, daß das Bild in die Gruppe von Darstellungen gehört, die gewaltsame Entführungen, *abreptus*, zeigen; also als Illustration eines abstrakten Begriffes gelesen werden kann.... Erst im sepulkralen Bereich wird es nötig, auch die dritte Ebene aufzusuchen, um einen Sinnzusammenhang zwischen den Bildern und der Funktion eines Bildträgers herzustellen: *abreptus*, ein Begriff, der im Bild einer Entführung ganz direkt illustriert wird, ist als Metapher für den Tod als Raub zu begreifen; womit sich das

Raubthema ohnehin für Männer wie für Frauen gleichermaßen an. Dazu: H. Wrede, RM 1978, 426; Wrede 1981, 13 (Bevorzugung für Frauen.); ähnlich Lindner 1984, 103. Dagegen: Sinn 1987, 80 mit Anm. 701 (Beispiele für männliche Verstorbene, deren Graburnen das Motiv zielt); Boschung 1987, 51, der nur ein einziges Beispiel (Boschung 1987, Nr. 821) anführt, bei dem der Grabaltar ausschließlich einer Frau geweiht war.

³⁷⁰ Sueton, Nero 46; R. Foerster, Der Raub und die Rückkehr der Persephone (1874) 73 Anm. 3; H. Wrede, RM 85, 1978, 425 Anm. 71; Engemann 1973, 40 ff.; Lindner 1984, 193 mit Anm. 281; Sinn 1987, 80f. – vgl. auch Grabinschriften: z.B. CIL VI 7898; CIL VI 17050, dazu G. B. Waywell, AJA 86, 1982, 241.

³⁷¹ Cumont 1942, 102 Abb. 17; B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst, 9. Erh. RM (1963) 48 mit Lit.; R. Amedick in: Sarkophag-Corpus, 57.

³⁷² Eine andere Deutung beider Mythen, die durchaus auch für die Sarkophagkunst denkbar wäre, hat kürzlich Susanne Muth vorgelegt, s. Muth 1998, 99 ff. spez auch Anm. 375, zur kritischen Auseinandersetzung mit der etablierten Praxis, Mythenbilder als Artikulation von Jenseitshoffnung bzw. allgemein-religiös-eschatologischen Vorstellungen zu verstehen ebenda 151 ff.

³⁷³ R. Amedick in: Sarkophag-Corpus, 59.

Bild, das diesen Begriff illustriert, endgültig zu einem Zeichen verfestigt, das wie ein Wort in einem Text auch metaphorisch gebraucht werden kann"³⁷⁴.

Ein derartig generalisierender Deutungsansatz birgt aber auch Risiken in sich, verwendet Amedick doch einen recht weit gefaßten Typenbegriff, der in ihrem Sinne alle Darstellungsmöglichkeiten des Raubes umfaßt³⁷⁵. Als semantische Einheit ihres Verständnis eines 'Bildtypus' fungiert in diesem Fall weniger das einzelne Bild selbst, sondern vielmehr ein Motiv – der Raub – an sich. Die einzelnen Bilder, die das Motiv darstellen, sind hingegen ihrerseits ikonographisch sehr differenziert und nuanciert. Europa beispielsweise reitet recht unbefangen auf dem sie entführenden Stier, während Ganymed von den Klauen eines Adlers umgriffen davon getragen wird. In einigen Fällen greifen Räuber oder Räuberinnen nach ihren Opfern oder halten sie bereits in ihren Armen. Unabhängig davon, ob das Opfer in heftiger Gegenwehr begriffen ist oder nahezu passiv neben dem Entführer steht, werden alle diese Motive unter dem Typus "Raubschema" subsummiert, womit sich nahezu automatisch die Möglichkeit eröffnet, alle diese Darstellungen in gleicher Weise zu deuten. Dies führt zu einer Egalisierung der durchaus differenzierten und nuancierten Bilder und wird m.E. weder diesen selbst noch dem Typenbegriff gerecht.

Nicht der Raub an sich bildet einen Bildtypus, sondern die spezifische ikonographische Ausgestaltung. Wagenraub, Raub zu Fuß, Greifen nach dem Opfer gehören nach dieser Definition zwar zur gleichen Motiv- oder besser Themengruppe, bilden aber davon unabhängige Bildtypen oder besser Bildschemata³⁷⁶ aus.

Zudem berücksichtigt der Ansatz, wie er von R.Amedick vertreten wird, nicht den Mythos, der in einem spezifischen Schema ins Bild gesetzt wird. Letztlich ist wohl kaum davon auszugehen, daß für den antiken Betrachter ein 'Schema' oder 'Typus' dargestellt wurde. Wahrgenommen wurde ein konkreter Mythos, wenn auch die Mittel der Darstellung schematisiert oder typisiert waren, was dem modernen Betrachter die Erkennbarkeit eines Mythos mitunter erschwert³⁷⁷. Daß zuweilen aufgrund der Selektion nur gewisse Aspekte eines Mythos zur Darstellung gelangten, wird wohl kaum ernsthaft bezweifelt werden. Interessant ist nun eher, welche Aspekte eines Mythos hier selektiert und zur bildlichen Darstellung gebracht wurden. Beim Raub der Sabinerinnen handelt es sich in der Tat, wie bei Persephone, zunächst um den Akt der Entführung, der aber in Aktivierung der Mythenkenntnis zu einem ganz anderen Ergebnis führt als bei dieser.

³⁷⁴ R. Amedick in: Sarkophag-Corpus, 59.

³⁷⁵ Zum recht problematischen Typenbegriff allgemein: B. M. Felletti Maj, *La tradizione itlica nell'arte romana I* (1977) 84 ff. 271 ff.; T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (1987).

³⁷⁶ Die Begriffe Bildtypus und Bildschema werden von mir quasi synonym verwendet, wobei ich den Begriff Bildschema vorziehen würde, da er ein gewisses Variationsspektrum zuläßt. Eine grundlegende Diskussion der Begrifflichkeiten steht noch aus und wäre dringend angeraten.

³⁷⁷ S. u. Kapitel III.4 : Ein Mann, zwei Frauen, ein Bildschema.

raptus
Zur Gleichsetzung von Raub und Vergewaltigung

Dargestellt ist zwar der Raub, aber keineswegs die daraus resultierenden Konsequenzen: So endet das Ergebnis eines Frauenraubes keineswegs immer mit dem Tod der Protagonistin, sondern gerade im Fall der Sabinerinnen ganz im Gegenteil mit dem Beginn einer neuen Beziehung. In der Sarkophagdiskussion wird sehr stark vom Proserpinamythos und seinen scheinbar klaren Todesimplikationen ausgehend argumentiert, doch sind im Hinblick auf diesen Mythos auch andere Deutungsmodelle denkbar. Für den Bereich der griechischen Kunst, vor allem der Vasenmalerei, ist die Diskussion über Verfolgungs- und Entführungsszenen schon weit fortgeschritten und liefert zumindest auch für die römischen Sarkophage interessante Anregungen³⁷⁸.

Der Aspekt der Gleichsetzung von "Raub" mit "Vergewaltigung" ist von der deutschen Sarkophagforschung weitgehend unbeachtet geblieben. Dies mag unter anderem daran liegen, daß das deutsche Wort "Raub" lediglich ein Eigentumsdelikt umschreibt, während im Englischen das entsprechende Wort "rape" nicht nur im Sinne des Raubes an sich, sondern auch in seiner Bedeutung als "Vergewaltigung" benutzt wird, so daß sich für die feministische anglo-amerikanische Forschung ganz andere Implikationen für die Interpretation ergeben.

Für diese Forschungsrichtung wegweisend ist die Arbeit von Susan Brownmiller "Against our will"³⁷⁹. Die Autorin bezieht darin nachdrücklich Stellung gegen jegliche Verharmlosung von Vergewaltigung. Sie rückte vor allem die Opferperspektive in den Mittelpunkt der Diskussion, insbesondere den Aspekt der Nichteinwilligung und die Gewalt, der das Opfer ausgesetzt ist³⁸⁰. Diese fraglos moderne Sichtweise überträgt sie auch auf die Antike und deren mythologische Überlieferung. Fraglich ist in diesem Fall, ob das moderne Konstrukt eine berechtigte Grundlage der Bildinterpretation antiker Zeugnisse bieten kann³⁸¹.

³⁷⁸ Zur Diskussion um die Raub- bzw. Verfolgungsszenen in der griechischen Vasenmalerei: s. dazu Stewart 1996, 74 ff.; A. Cohen, in: *Sexuality*, 117 ff.; Vgl. auch J. H. Oakley, in: *Sexuality*, 63 ff.

³⁷⁹ Susan Brownmiller, *Against our will* (1975; dt.: *Gegen unseren Willen*, 1978)

³⁸⁰ Vor allem die Täter-Opferbeziehung: Als Vergewaltigung im eigentlichen Sinne gilt sozusagen nur der klassische, aber kriminalstatistisch extrem seltene Fall, bei dem der große Unbekannte nachts ein unschuldiges, ihm unbekanntes Opfer vergewaltigt. Ansonsten vermindern eine Fülle von Faktoren die Berechtigung, von Vergewaltigung zu sprechen wie Bekanntschaft mit dem Täter, Sexualleben des Opfers, Lebenswandel des Opfers. S. zu diesen Problematiken Doblhofer 1994, spez. 3.

³⁸¹ Siehe dazu (Doblhofer 1994, 4f.) mit dem Versuch einer Definition des Begriffs: "An den antiken Vergewaltigungsvorstellungen fällt auf, daß jenen Umständen, denen heute das Hauptaugenmerk gilt, kaum Bedeutung beigemessen wird. So fehlen fast immer Angaben zur Vorgeschichte zwischen Täter und Opfer oder Hinweise auf ihre innere Haltung, ihre Einstellung. Ganz offensichtlich sind die Verfasser der betreffenden Texte an diesem Teil des Geschehens nicht interessiert. Was sie beschäftigt, sind einerseits Fragen wie: Wer ist das Opfer? Wer ist sein Vater? Wer ist der Täter? Andererseits sind es die Folgen der Tat - nicht aber das geschlechtliche Vorleben des Opfers oder die Art des Kontakts der beiden unmittelbar vor der Tat, auch nicht die Art, wie die Vergewaltigung im

Als entscheidendes Argument dafür, daß moderne und antike Vergewaltigung nicht dasselbe sind, wird in der Regel angeführt, daß der Begriff sowohl im Griechischen als auch im Lateinischen keine adäquate Entsprechung besitzt. Es existiert vielmehr eine Reihe von Ausdrücken, die mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinander verwendet wurden, deren Bedeutung im Sinne des "erzwungenen Geschlechtsverkehrs" aber immer eine übertragene ist³⁸². Nun kann das Fehlen eines spezifischen Terminus technicus keineswegs den Schluß nach sich ziehen, daß das Delikt einer Vergewaltigung unbekannt war³⁸³. Überliefern doch Rechtstexte³⁸⁴, Fallbeispiele³⁸⁵ und auch die antiken Komödien³⁸⁶ den Straftatbestand und seine

einzelnen abläuft. Es gibt also, was das Phänomen der Vergewaltigung betrifft, zwar einen gewissen Kern, der zum Vergleich über die Epochen hinaus Anlaß gibt. Die Formulierung des jeweiligen Vergewaltigungsbegriffs hängt aber von so vielen Interessen und Umständen ab, daß das Ergebnis sehr unterschiedlich ausfallen kann. Das moderne Verständnis erzwungenen Geschlechtsverkehrs ist sehr weit und zeigt in jüngster Zeit sogar Tendenzen zur Einbeziehung rein verbaler Delikte. In der Antike war hingegen die Gewaltsamkeit kein ausreichendes Kriterium, um jeden solchen Geschlechtsverkehr mit einem einzigen Ausdruck zu belegen."

³⁸² Griechisch: αἰσχυνεῖν (in Schande bringen, schänden); ἄρπαθή (Raub); ἀρπάζειν (rauben); βιάζεσθαι (zwingen, vergewaltigen); βίασμός (Gewalt, Vergewaltigung); διαφθεῖν (verderben, beflecken); φθορά (Verderben) ὑβρίζειω (verhöhnen); ὕβρις (Hohn, Spott, Geringschätzung, Verhöhnung). – Lateinisch: *flagitium* (Schande); *rapere* (Rauben); *rapina* (Raub); *stuprare* (Unzucht mit jmd. treiben); *stuprum* (Unzucht); *stuprum inferre* (Unzucht mit jmd. treiben); *vim (in)ferre* (mit Gewalt zwingen, vergewaltigen); *violare* (verletzen, vergewaltigen); *vitiare* (verderben, schänden, beflecken), *vitium* (Verderben, Makel, Laster).

³⁸³ Vgl. die bei S. Brownmiller, Gegen unseren Willen (1978) 202 erwähnten Gusii, ein Stamm in Kenia, bei dem nachweislich Massenvergewaltigungen vorkamen. Im Bantu gibt es jedoch kein spezielles Wort für Vergewaltigung, sondern vielmehr eine Reihe von Euphemismen, die die Aktion umschreiben. – vgl. auch A. Cohen in: Sexuality, 119.

³⁸⁴ Platon, *Nomoi* 874 c; auch Demosthenes 23, 55 f. – *Corpus iuris civilis* überliefert bei Marcian D 48, 8, 1, 4. – Lysias 1, 32 ließ vor Gericht ein Gesetz verlesen, das er folgendermaßen paraphrasierte: Wenn jemand einen freien Mann oder ein freies Kind gewaltsam schändet, soll er für das Doppelte des Schadens aufkommen müssen; wenn er eine Frau schändet, wofür man ihn töten dürfte, so soll es bei dieser Strafe bleiben. – Ein Abkommen zwischen Delphi und Pellana aus dem 3. Jh. v. Chr. sieht einen fixen Strafsatz von 1000 Drachmen vor, der an das Opfer ging. Bei Sklaven handelt es sich allerdings nur um 50 Drachmen. Stadtrecht von Gortyn aus dem 5. Jh. v. Chr.: Leg. Gort 2, 2–15: R. F. Willetts, *Law Code of Gortyn* (1967). – Plutarch übt an der gängigen Rechtspraxis von Solon Kritik (Plutarch, Solon 23, 1): In höchstem Maße widersinnig ist, wie es scheint, Solons Gesetzgebung über die Frauen. Den ertappten Ehebrecher gestattet er zu töten; wenn aber jemand eine freie Frau entführte und vergewaltigte, so setzte er als Strafe darauf hundert Drachmen". – *Corpus Iuris Civilis* 9, 13, 1. 2 (Iust.): "Eine vergewaltigte Jungfrau (*raptae virgini*) oder Witwe oder sonst eine Frau darf ihren Vergewaltiger für sich nicht zum Ehemann verlangen, sondern ihre Eltern sollen sie mit einem beliebigen Mann ihrer Wahl rechtmäßig verheiraten, nur nicht mit dem Vergewaltiger, weil unsere Hoheit es zu keiner Zeit in keiner Weise erlauben kann, denen Zustimmung zu erteilen, die sich in feindlicher Art und Weise in unserem Staat um eine Ehe bemühen. Es ziemt sich vielmehr, daß jeder, der eine freie Frau oder eine Freigelassene heiraten möchte, die Eltern oder wer sonst zuständig ist nach unseren Gesetzen und nach altem Brauch um ihre Zustimmung bittet; mit ihrem Einverständnis möge dann eine rechtmäßige Ehe zustandekommen". – *Lex Iulia de vi publica* überliefert bei Marcian D 48, 6, 3, 4, vermutl. augusteisch: *praeterea punitur huius legis poena, qui puerum vel feminam vel quemquam per vim stupraverit*. ("Außerdem wird wie in diesem Gesetz vorgesehen bestraft, wer einen Knaben oder eine Frau oder sonst jemand vergewaltigt").

³⁸⁵ Plutarch, *Parallela* 310a: Ein Mädchen aus Syrakus wird von seinem betrunkenen Vater vergewaltigt, worauf in der Stadt eine Seuche ausbricht und das delphische Orakel die Opferung eines Frevlers verlangt. Nur das Mädchen versteht die Bedeutung des Spruchs, zerzt ihren Vater vor den Altar und tötet zuerst ihn und dann sich selbst. – Paus. 2, 20, 2: In Argos wird ein Mädchen auf dem

Bestrafungsmöglichkeiten, die aus den Alternativen Tod der Beteiligten, Geldstrafen³⁸⁷ und / oder Heirat des Opfers durch den Vergewaltiger bestehen konnten³⁸⁸.

Am Beispiel einer der unbestreitbar bekanntesten Vergewaltigungsgeschichte der römischen Antike, dem Raub der Lucretia, können jedoch grundlegende Züge aufgezeigt werden, welche die antike Auffassung von Vergewaltigung kennzeichnen. Alle drei Schriftsteller – Livius, Cassius Dio und Diodor –, die diese Geschichte überliefern, sprechen zunächst einmal keineswegs von Vergewaltigung, sondern von Ehebruch (μοιχεία, adulterium)³⁸⁹. Dies macht deutlich, daß gerade das, was nach heutigem Verständnis ausschlaggebend für eine Vergewaltigung ist, der Zwang, dem das Opfer untersteht oder die Opferperspektive, für die Antike nur bedingt ausschlaggebend ist. Wesentlich ist der vollzogene Geschlechtsverkehr zwischen einem Mann (Sextus Tarquinius) mit einer anderen, nicht mit ihm verheirateten Frau (Lucretia). Unabhängig davon, ob dieser Beischlaf freiwillig oder unfreiwillig vollzogen wurde, gilt er im Fall der verheirateten Frau als Ehebruch. Mit dem Vollzug des Beischlafs in der Vergewaltigung wird nicht nur Ehe der betroffenen Frau verletzt, sondern auch die Ehre des Mannes, ja der ganzen Familie. Durch diesen Akt wird damit letztlich auch die vorgegebene soziale Ordnung in Frage

Weg zur Hochzeit von einem Offizier namens Bryas geraubt und vergewaltigt. In der darauf folgenden Nacht blendet sie den Bryas, nachdem sie gewartet hatte, bis er eingeschlafen war. Anderentags weigert sich das Volk sie auszuliefern. – Siehe auch vor allem die Lehrmeister der Rhetorik des 1. Jh. n. Chr. wie Hermogenes, Sopater, Seneca d. Ä und Quintilian, dazu v.a. Doblhofer 1994, 54 f.: Seneca contr. 7,8: *rapta raptoris aut mortem aut indotatas nuptias optet. - Rapta producta nuptias optat. Qui dicebatur raptor negavit se rapuisse. Iudicio victus vult ducere; illa optionem repetit.* ("Ein vergewaltigtes Mädchen darf zwischen dem Tod für den Vergewaltiger oder einer Heirat ohne Mitgift wählen. Ein vergewaltigtes Mädchen wählte vor Gericht die Heirat. Der angebliche Vergewaltiger leugnete die Vergewaltigung. Als das Urteil zu seinen Ungunsten gefällt wird, möchte er sie heiraten, daraufhin widerruft das Mädchen seine Entscheidung"). – Vgl. dazu Quintilian decl. 309.; Seneca contr. 1, 5: Welchem Wunsch gebühre der Vorrang, wenn von zwei von demselben Mann vergewaltigten Mädchen das eine für die Todesstrafe, das andere für die Heirat plädiere. Quintilian decl. 262: Hat ein Vergewaltiger Anspruch auf eine Scheidung von seiner bisherigen Gattin, um die Forderung des Opfers nach Heirat erfüllen zu können. – Interessanterweise kommen verheiratete Frauen und reifere Männer in den Texten nicht vor.

³⁸⁶ Z. B. Terenz, Adelphoe 784 f.

³⁸⁷ z.B. Stewart

1996, 77 mit Verweis auf Eurip. Ion: "... Phoibos, was hast du getan ? / Unlöblich nimmst du Mädchen mit Gewalt, / Verrätst sie, lässt die ausgesetzte Furch / Verkommen ! Darfst Du dies ? Als Herrscher mußt / Du Tugend üben. Wenn ein Mensch sich schlecht / Erweist, wird von den Göttern er bestraft - / Ist es gerecht, daß strengste Satzung ihr / Uns auferlegt und ohne Satzung lebt? / Wenn ihr - ich nehm es nur in Worten an - / Erzwungenes Bett mit Gold bezahlten mußt, / Poseidon, Zeus im Himmel und du selbst: / Im Nu sind alle Tempelschätze leer."

³⁸⁸ Auffällig ist, daß in den Papyri zwar oft körperliche Gewalt gegen Frauen beklagt wird, aber nie eine Vergewaltigung angezeigt wird. Möglicherweise hängt dies mit der Schande zusammen oder auch damit, daß derartige Angelegenheiten häufig in Selbstjustiz geregelt wurden. vgl. auch Doblhofer 1994, 47 ff.

³⁸⁹ Cass. Dio 2,11,18: οὐκ ἄκουσα δὴ ἐμοιχεύθη (Sie fügte sich dem Ehebruch); Diodor frg. 10, 21, 1: Λουκρητίας μοιχευθείσης (mit Lucretia wurde Ehebruch getrieben); Livius 1,58,7: *haud impune adultero fore* (daß der Ehebrecher nicht ungestraft davonkomme). – vgl. auch das griechische Rechtsmodell, das bei Ehebruch die straflose Tötung des Täters vorsieht, sowie die Verbannung und Scheidung vom Opfer; s. dazu Stewart 1996, 77: Lysias 1. 20–33; Demosthenes 59. 66 f. 86–88; Aristoteles, Politeia 57, 3; Paus. 1, 21, 4; Demosthenes 23, 53 (Draco); Plutarch, Solon 23.

gestellt. Bietet doch darüber hinaus nur die Keuschheit der Ehefrau die Garantie dafür, daß der Ehe legitime Nachfolger entspringen.

Dieser Punkt kann noch weiter ausgebaut werden. Die antike Auffassung von Vergewaltigung hat eine weitaus stärkere soziale Dimension als die heutige, da die Frage nach dem "Wer" und "Wen" eine weitaus größere Rolle spielt als jene nach dem "Wie". Konkret gesprochen bedeutet dies, daß eine Vergewaltigung unter bestimmten Umständen sogar als gerechtfertigt bzw. legitim gilt. So gilt die Vergewaltigung einer Sklavin rechtlich nicht als solche, da der Sozialstatus des Opfers geringer ist. So ist der sexuelle Mißbrauch durch den eigenen Herrn als durchaus legitim, jener durch einen Dritten als Sachbeschädigung oder Wertminderung³⁹⁰.

Anders wiederum muss die Vergewaltigung von unverheirateten, freien Mädchen zwingend als Straftat angesehen werden. "Ein Mädchen, das seine sexuelle Reinheit verloren hatte, besaß kaum noch Aussichten auf eine Ehe. Vergewaltiger konnten daher verpflichtet werden, die von ihnen vergewaltigten Mädchen zu heiraten. Zweifellos lag dem nicht die Absicht zugrunde, den Täter zu belohnen, sondern eher die Einsicht, daß es im Interesse des Mädchens kaum eine bessere Lösung gab."³⁹¹ Gerade in diesem Fall geht es darum, nach der Vergewaltigung den Status quo wiederherzustellen: Entweder durch eine Heirat oder durch eine Geldbuße, die als Mitgift ausgesetzt wurde, die wiederum einen Anreiz bieten sollte, das Mädchen doch noch ordnungsgemäß verheiraten zu können.

Als Fazit bleibt festzuhalten, daß der Antike Vergewaltigung als Sexualdelikt durchaus geläufig ist, allerdings ist ihr Verständnis ein anderes als das heutige. Die Antike urteilt im Gegensatz zur Moderne nicht aus der Opferperspektive. Die Einwilligung spielt nur eine untergeordnete Rolle. Vielmehr ist für die antike Beurteilung von Vergewaltigung die Verletzung sozialer Normen und Wertigkeiten ausschlaggebend: Verlust der Jungfräulichkeit vor der Ehe, Beschädigung des Ansehens des Ehemannes und der Familienehre³⁹².

Die grundlegende Frage, die daher gestellt werden muß, ist jene nach der Relevanz dieser Erkenntnisse für die Bilderwelt. Da in den Bildern der sexuelle Akt der Vergewaltigung nicht gezeigt wird, wird vorausgesetzt, daß er in den Bildern grundsätzlich impliziert wird, wenn er auch nicht explizit zur Darstellung gebracht wird. Nichtsdestoweniger bleibt er ein Ausdruck männlicher Gewalt gegen Frauen. Darüberhinaus zeigen die Bilder selbst ein sehr differenziertes Gewaltpotential wie Ada Cohen am Beispiel des Persephone-Raubes sowie der Entführung der Leukippiden herausgearbeitet hat ³⁹³. So wurde in der Vasenforschung der

³⁹⁰ In diesem Sinne z. B. Ulpian, Digesten 47, 1, 2, 5; 21, 1, 23; 47, 10, 25. – Auch in besonderen Situationen kann eine Vergewaltigung als legitim gelten, z. B. in Kriegssituationen. Ajax verstößt, als er Kassandra schändet, nicht gegen die bestehende soziale Ordnung, sondern gegen eine religiöse, da der Ort der Schändung ein Heiligtum ist.

³⁹¹ Doblhofer 1994, 49.

³⁹² vgl. Stewart 1996, 77; vgl. auch Doblhofer 1994, passim.

³⁹³ A.Cohen in: Sexuality, 117 ff.

grundsätzliche Ansatz modifiziert, indem die Bilder des Raubes nunmehr metaphorisch bzw. allegorisch aufgefaßt wurden – z.B. als Ausdruck einer Initiation, bei der sich das als wild und unkultiviert gedachte Mädchen zur gezähmten, kultivierten Frau wandelt³⁹⁴, oder als Ausdruck der Hochzeit³⁹⁵. Der Diskurs zu den römischen Bildern hat diese Debatte, die sich weitgehend nur mit den griechischen Darstellung beschäftigt, nicht rezipiert. Die Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Sabinerinnenraubes hingegen beschränkt sich ohnehin vorwiegend nur mit der Auswertung der schriftlichen Quellen und nachantiker Zeugnisse. Doch welche Anhaltspunkte können nun aus der antiken Literatur für die Deutung des Sabinerinnenraubes konkret gewonnen werden?

Raptus Sabinae

Ein Fallbeispiel für unterschiedliche Aspekte des Frauenraubes

Am Beginn einer jeden Analyse um Raub der Sabinerinnen steht die nach geradezu obligatorische Feststellung, daß die entscheidenden Wendepunkte der römischen Geschichte immer von Vergewaltigungen markiert werden oder, wie es Sandra Joshel treffend ausdrückt: "Raped, dead, or disappeared women litter the pages"³⁹⁶. Mars vergeht sich an der schlafenden Vestalin Rea Silvia und zeugt so Romulus und Remus, die Begründer der Stadt. Für Rea Silvia endet diese Episode je nach Überlieferung mit dem eigenen Tod oder der Heirat mit dem Flußgott Anio³⁹⁷. Dann rauben die Römer die Sabinerinnen, womit sie den Fortbestand der jungen Siedlung sichern, was wiederum auch letztlich zum Zusammenschluß mit den benachbarten Sabinern führt. Somit legt dieses Ereignis auch den Grundstein für die zukünftige Größe Roms.

Der Sohn des römischen Königs Tarquinius Superbus wiederum vergewaltigt tugendhafte Lucretia, Gattin des Collatinus³⁹⁸, was schließlich zur Vertreibung der Könige und zur Errichtung der römischen Republik führt.

³⁹⁴ S. hierzu v. a. C. Sourvinou-Inwood, JHS 107, 1987, 131 ff. – Vgl. dazu generell auch die Ansätze von S. Kaempf-Dimitriadou, Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jh. v. Chr., AntK Beiheft 11 (1979); E. Keuls, The Reign of Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens (1985); F. I. Zeitlin, in: S. Tomaselli, R. Porter (Hrsgg.), Rape (1986) 12 ff.; R. Osborne, in: Sexuality, 65 ff.

³⁹⁵ zuletzt vertreten von Stewart 1996, 74ff.

³⁹⁶ S. R. Joshel, The Body Female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Verginia, in: A. Richlin (Hrsg.), Pornography and Representation in Greece and Rome (1992) 112: "Raped, dead, or disappeared women litter the pages."; s. dazu auch: J. A. Arieti, Rape and Livy's View of Roman History, in: S. Deacy, K. F. Pierce (Hrsgg.), Rape in Antiquity (1997) 209 ff.; Dougherty 1998, 267 ff.

³⁹⁷ zu den Quellen s. Kap. III.4

³⁹⁸ Sicherlich die am häufigsten abgehandelte Episode: Bauman, Latomus 52, 1993, 550 ff.; C. È. Kahn, in: L. A. Higgins, B. R. Silver (Hrsgg.), Rape and Representation (1991) 141 ff.: "founding myths of patriarchy" (141). – Zum feministischen Ansatz und zur Shakespeare'schen Version s.

Der letztlich mißglückte Versuch, die Plebejerin Verginia zu vergewaltigen, führt nach Livius schließlich zur Auflösung des Decemvirats und zur Wiederherstellung der Republik³⁹⁹.

Mit diesen Beispielen wird dem Leser zugleich vor Augen geführt, welche Konsequenzen eine Vergewaltigung oder Raub für ein junges unverheiratetes Mädchen haben konnte: Tod (Verginia), Hochzeit (Sabinerinnen) oder im Falle der Vestalin Rea Silvia eine Mischung aus beiden, die, indem sie in den Tod geht, zugleich einen Gatten im Flußgott Anio findet. Doch was geben die antiken Quellen speziell für die Beurteilung des Falles "Sabinerinnen" her? Letztlich kommen dort eine Reihe von Aspekten zur Sprache, die man unter den folgenden Schlagworten gut zusammenfassen kann: Politik – Hochzeit – Erotik.

Raub als Politikum

Im Rahmen der mythischen Erzählung hat der Raub der Sabinerinnen unter anderem eine sehr starke politisch-öffentliche Implikation. Durch den Raub der Jungfrauen wurde nicht nur der Fortbestand des jungen Gemeinwesens gesichert, sondern durch die neu geschlossene Allianz mit den Sabinern das Einflußgebiet der Stadt vergrößert – Rom etablierte sich. Die Verbindung der Sabiner mit den Römern basierte auf *concordia*, jenem Begriff, der auch für die späteren Beziehungen Roms nach innen wie nach außen bedeutend wurde.

Darüberhinaus kann das Bild des Frauenraubes auch als Metapher für die Eroberung neuen Landes fungieren. Dabei wird der Körper der Frau mit dem jenem des eroberten Landes gleichgesetzt. "Rape powerfully and persuasively represents military and political domination as erotic conquest, with women's bodies as symbol for a land and its people"⁴⁰⁰, schreibt Carol Dougherty⁴⁰¹. Der weibliche Körper wird dabei – und dafür lassen sich durchaus Parallelen in der römischen Literatur finden – zum Symbol des kultivierten, fruchtbaren Bodens.

Des Weiteren geht die Eroberung mit einem Wechsel der Ethnität einher: Aus den Sabinerinnen werden Römerinnen. "Rape, an act of violence, contains the seeds of its own transformation into an act of culture. The transfer of women from (Sabine) fathers to (Roman) husbands together with the ensuing Roman childrens establishes

S. R. Joshel, *The Body Female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Verginia*, in: A. Richlin (Hrsg.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (1992) 112 ff. – Daß Lucretia weitaus häufiger in das Blickfeld feministischer Forschung geraten ist, erscheint völlig logisch: Verkörpert sie doch das Bild des Opfers eines typisch patriarchalischen Systems. Nicht nur wird sie gegen ihren Willen vergewaltigt, und zieht aus diesem erzwungenen "Ehebruch" selbst die Konsequenzen, indem sie sich selbst tötet und somit die Schande von ihrer Familie nimmt.

³⁹⁹ Der Decemvir Appius Claudius gehörte zu dem Zehnmännerkollegium, das in jenem Jahr eingesetzt wurde, um Roms erstes kodifiziertes Gesetzeswerk zu erstellen (Zwölftafelgesetz). Appius begehrte Verginia und wies seinen Klienten Marcus Claudius an, sie als Sklavin zu beanspruchen. Der Vater tötete die Tochter.

⁴⁰⁰ Dougherty 1998, 272 und Anm. 11; R. Harris, *Past and Present* 141, 1993, 170 ff.; P. Parcer, *Literary Fat Ladies: Rhetoric, Gender, property* (1987) 125 ff.

⁴⁰¹ Dougherty 1998, 267 ff.

a familial connection that erases cultural difference and ultimately determines future political relationships. Sabine women take on new identities as Roman wives just as Sabine territory is renamed Roman."⁴⁰²

Raub und Hochzeit

Neben diesen den öffentlich-politischen Bereich betreffenden Aspekten hat aber die Erzählung des Sabinerinnenraubes in der literarischen Überlieferung auch andere Implikationen: Gilt sie doch als ätiologischer Mythos der römischen Ehe schlechthin⁴⁰³. Die mythische Erzählung dient dabei zur Erklärung spezifischer Riten und Gebräuche bei der Hochzeit. So wird in den Quellen mehrfach darauf hingewiesen, daß die Sitte, während der Hochzeit die Braut den Armen ihrer Mutter zu entreißen, die daraufhin laut den Verlust ihrer Tochter beklagt, während diese im Hochzeitzug in ihr neues Heim geführt wird, ihren Ursprung im Raub der Sabinerinnen habe und jenen nachahme⁴⁰⁴. Selbst der in seiner Herkunft unbekannt, traditionelle Hochzeitsruf "Taliassio" erhält in der Überlieferung nach Livius eine volks-etymologische Bedeutung⁴⁰⁵: Der Ruf sei zum ersten Mal beim Raub der Sabinerinnen ertönt und habe dem Talassius gegolten, dem man mit diesen Wort ("Für Talassius") eine Braut zugeführt habe.

Werden "Raub" und "Hochzeit" gleichgesetzt, sollen diese dennoch idealerweise in eine eheliche *concordia* münden, die aber bei Livius nicht nur als eheliches, sondern zugleich auch als soziales und politisches Ideal entwickelt wird⁴⁰⁶. Die enge Verbindung von Hochzeit und Raub spiegelt sich nach Ovid vor allem darin, daß er die Einrichtung der *matronalia*⁴⁰⁷ auf das beherzte Eingreifen der Sabinerinnen in den Kampf zurückführt. Mit dem Raub hat sich also der Status der Geraubten geändert: Aus den jungen Mädchen sind verheiratete Ehefrauen geworden, aus den Opfern männlicher Gewalt Objekte des männlichen Respekts.

⁴⁰² Dougherty 1998, 274.

⁴⁰³ M. Beard, *The Erotics of Rape* in: P. Setälä, L. Savunen (Hrsg.), *Female Networks and the Public Sphere in Roman Society* (1999) 2; G. B. Miles, *Livy. Reconstructing Early Rome* (1995) 179 ff.; vgl. auch G. Dumézil, *Mariages indo-européens suivi de quinze questions romaines* (1979) 73 ff. – Noch in der Renaissance wird der Sabinerinnenraub mit der Hochzeit verbunden, wenn Banner und Hochzeitstruhen, die im Hochzeitzug gut sichtbar durch die Stadt getragen wurden, mit Szenen des Sabinerinnenraubes geschmückt werden konnten: dazu D. Wolfthal, *Images of Rape. The "Heroic" Tradition and its Alternatives* (1999) 14 ff.

⁴⁰⁴ J. Marquardt, *Das Privatleben der Römer* (1886, Nachdruck 1990) 53; Festus, p.289a,4: *Rapi simulatur virgo ex gremio matris aut, si ea non est, ex proxima necessitudine, cum ad virum trahitur, quod videlicet ea res feliciter Romulo cessit*; Macrob. sat. 1, 15, 21; Catull 61, 3.

⁴⁰⁵ Liv. 1, 11 - 12; Plut. Quaest. Rom. 31 ("Thalassios", führt verschiedene Erklärungen für diesen Ruf an).

⁴⁰⁶ R. Brown, *Livy's Sabine Women and the Ideal of Concordia*, *Transactions of the American Philological Association* 125 (1995) 291 ff.

⁴⁰⁷ Livius 1, 13, 6–7; Dion .Hal. 2. 47. 2–4; Ov. Fast. 3. 227–228; Plut. Rom. 19. 9; 20, 3–4; 21. 1; G. B. Miles, *Livy. Reconstructing Early Rome* (1995) 193 Anm. 34.

Als vorläufiges Fazit bleibt festzuhalten, daß der Sabinerinnenraub als 'öffentliche' Angelegenheit und Hochzeits-Aetios nicht strikt voneinander zu trennen sind. Verbindet sie doch u.a. eine gemeinsame Terminologie, wie der Begriff "*concordia*" wohl deutlich zeigt. Darin spiegelt sich zudem eine Vorstellung vom römischen Staatswesen, das auf der Grundeinheit "Familie" beruht. Erinnerung sei hier nur an den kaiserlichen Titel *pater patriae*, der den Kaiser als quasi familiäres Oberhaupt zeigt.

Erotik des Raubens

Die Überlieferungen der Raubgeschichte bei Ovid heben weitere Aspekte hervor. In ihnen wird vor allem die Erotik und das Verlangen, das den Raubakt begleitet, betont. Die besondere Schönheit der Opfer als auslösendes Moment der Tat wird gleich an mehr als einer Stelle erwähnt⁴⁰⁸. Zudem ergibt sich aus der Kombination von Gewalt und Furcht eine Steigerung des erotischen Moments⁴⁰⁹: "*Hinweggeführt werden die geraubten Mädchen als hochzeitliche Beute, und vielen mochte sogar die Furcht gut zu Gesichte stehen. Hatte eine sich allzu sehr gesträubt und sich nicht zur Begleiterin hergeben wollen, hob der Mann sie auf, trug sie an seiner Brust voll Begierde fort und sagte: "Was entstellst du deine zarten Augen durch Tränen? [125] Was deiner Mutter dein Vater ist, das werde ich dir sein"*"⁴¹⁰.

James A. Arieti geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er darin eine Vermischung des Prinzips von Mars (forcibel, violent) und Venus (sexual) sieht – eine Verbindung, der Harmonia / Concordia als Tochter entspringt. Die enge Verbindung von Rom und Amor spiegelt für ihn die berühmte Parola Quadrata⁴¹¹ wieder, in der vorwärts gelesen ROMA zu rückwärts AMOR wird. Die scheinbare Grausamkeit des Raubes wird darüberhinaus gemildert, indem, wie vor allem Livius betont, ein intensives Werben der Räuber um die Frauen folgte.⁴¹²

⁴⁰⁸ z.B. Liv. 1, 11–12: *quassdam forma excellentes*. - vgl. auch Verginia und Lucretia, deren Schönheit und Tugend zum auslösenden Moment für die Tat wird.

⁴⁰⁹ Ovid, ars am. 1, 100 ff.

⁴¹⁰ Ovid, ars am. 1, 125–130: *ducuntur raptae, genialis praeda, puellae, et potuit multas ipse decere timor. si qua repugnarat nimium comitemque negarat, sublatam cupido vir tulit ipse sinu atque ita 'quid teneros lacrimis corrumpis ocellos? quod matri pater est, hoc tibi' dixit 'ero'*.

⁴¹¹ J. A. Arieti, Rape and Livy's view of Roman history in: S. Deacy, K. F. Pierce (Hrsg.), Rape in Antiquity (1997) 219ff.

R	O	M	A
O			M
M			O
A	M	O	R

⁴¹² Liv. 1, 9, 16: *Accedebant blanditae virorum, factum purgantium cupiditate atque amore, quae maxime ad muliebre ingenium efficaces preces sunt*. (Hinzu kamen die Schmeicheleien der Männer, die ihre Tat mit heißer Verliebtheit entschuldigten, und Bitten, die auf das weibliche Gemüt besonders starken Eindruck machen).

Wie ist das Verhältnis dieser Aspekte zueinander zu bewerten? N. Bryson⁴¹³ hat noch 1985 festgestellt, daß "the motive for the crime is not sexual, but political", und unterstellt damit, daß sich die Aspekte gegeneinander abgrenzen. Mary Beard hat dagegen zu Recht eingewendet, daß sich in diesem Fall "Politik", d.h. Sicherung des Fortbestandes des Allgemeinwesens und "Eros bzw. sexuelle Anziehungskraft" durchaus nicht ausschließen⁴¹⁴. Wie sich schon im Falle des Ideals der *concordia* angedeutet hat, können die verschiedenen Aspekte durchaus miteinander verwoben sein.

Die Texte erweisen sich damit als äußerst polyvalent und zeigen, um noch einmal Mary Beard zu zitieren "...how impossible it ever was for rape to exist as a single act or image." Sie zieht daraus die Konsequenz: "It is, in short, a myth of (modern) patriarchy that (ancient) patriarchy could once upon a time speak clearly about rape."⁴¹⁵ Und gerade hierin zeigt sich das große Dilemma, das mit den modernen Begrifflichkeiten "Rape – Raub – Vergewaltigung" verbunden ist, die in ihrer Aussage eindimensional sind und negative Konnotationen auslösen. Gerade in ihrer Polyvalenz beziehen die Texte nämlich nicht eindeutig Stellung. Vielmehr suggerieren sie eine Fülle von Aspekten des Raubes, die zwischen den Polen "Politik", "Hochzeit" und "Erotik" changieren.

Doch was ergibt sich vor dem Hintergrund der literarischen Überlieferung für die Deutung der Bilder? Die Darstellung des Raubes der Sabinerinnen auf dem stadtrömischen Sarkophag ist in enger Anlehnung an die Persephone-Sarkophage geschaffen worden. Allerdings ist auch das dem Raubschema zugrundeliegende Persephonebild nicht allein auf die Deutungsebene "Tod" festgelegt. Auch dieser Mythos wird überzeugenderweise immer wieder mit bräutlichen Aspekten in Verbindung gebracht. Eros fliegt nicht selten dem Paar im Wagen voran oder lenkt das Gespann⁴¹⁶. Auf einer den Sarkophagen zeitlich vorangehenden Grabara ist sogar Eros selbst an die Stelle des Hades getreten⁴¹⁷. Die Darstellung des Eros verweist einerseits auf den glücklichen Ausgang der Geschichte, andererseits nimmt er der Situation ihre Brutalität und fügt eine erotische Komponente hinzu. Gerade das an früherer Stelle beschriebene 'gemäßigte' Raubschema entwickelt sich in einer späten Variante des dritten Jahrhunderts zu einem "Hochzeitsbild", das ein Sarkophag aus

⁴¹³ N. Bryson, Two Narratives of Rape in the Visual Arts: Lucretia and the Sabine Women, in: S. Tomaselli, R. Porter (Hrsg.), Rape (1986) 156.

⁴¹⁴ M. Beard, The Erotics of Rape, in: P. Setälä, L. Savunen (Hrsg.), Female Networks and the Public Sphere in Roman Society (1999) 2 ff.

⁴¹⁵ M. Beard, The Erotics of Rape, in: P. Setälä, L. Savunen (Hrsg.), Female Networks and the Public Sphere in Roman Society (1999) 1.

⁴¹⁶ Aschenurnen: Rom, Mus.Naz.Rom: Sinn 1987, Nr.603 Taf.87. – Aschenurne des M. Ulpus Florido in Perugia, Mus. Arch.: Sinn 1987, Nr.521 Taf.78. – eventuell auch Urne in Brocklesby: Sinn 1987, Nr.668.

⁴¹⁷ Grabara des C. Calpurnius Cognitus in Holkham Hall: Wrede 1981, Kat. 16 Taf. 4, 1; Boschung 1987, Nr. 759.

den Capitolinischen Museen in Rom am augenfälligsten zeigt (Taf.34,c) ⁴¹⁸. Persephone hat dort ihr Sträuben gänzlich aufgegeben und steht stattdessen ruhig neben ihrem Entführer Hades. Darüberhinaus sind beide Figuren mit Porträtköpfen versehen worden, was eine Identifizierung als Ehepaar nahelegt. Allerdings handelt es sich bei diesem Sarkophag um ein ins dritte Jahrhundert zu datierendes Stück – einer Zeit, in der solche Mann-Frau Verhältnisse ein beliebtes Thema bildeten⁴¹⁹.

Ebenfalls deutlich hervorgehoben wird die Verbindung zwischen Raub und Eheschließung auf den Leukippidensarkophagen, bei denen die Darstellung des Raubes mit dem Gestus der *coniunctio manus* kombiniert wird, der das Wegführen der Braut meint und in seinem Motiv jenem der *dextrarum iunctio* ähnelt⁴²⁰.

Neben dem Aspekt der Concordia wird gerade das 'gemäßigte' Raubschema mit dem Stichwort "Heroic Rape" verbunden: der Raub als Mittel zur Visualisierung der männlichen Dominanz über die Frau. Anders als in Raubdarstellungen, bei denen das Opfer geradezu quer vor den Körper des Mannes gehalten wird und die somit heftige Gegenwehr suggerieren, ist die Gewaltausübung von Seiten des Mannes bei den 'gemäßigte' Raubdarstellungen, zu denen auch jene des Sabinerinnenraubes gerechnet werden können, nur gering. Beim Sabinerinnenraub beschränkt sich der Aspekt der Gewalt lediglich in einem Umfassen der Taille des Opfers. Allein die hilflos ausgestreckten Hände verdeutlichen das Sträuben der Frau. Dieses Sträuben betont zugleich die *castitas* der Geraubten, eine bei Matronen durchaus erwartete Tugend.

Zugleich ist die Szene auch nicht ohne Erotik. Die Abwehr bietet eine Möglichkeit, den Körper der Geraubten, in unserem Fall einer Sabinerin, aber auch bei den Leukippiden oder etwa bei Proserpina, häufig ganz oder teilweise entblößt darzustellen. Das Verrutschen von kleineren oder größeren Teilen des Gewandes spiegelt nicht nur die Heftigkeit der Gegenwehr wieder, sondern kann auch die Nacktheit der entsprechenden Körperpartien hervorheben, ohne dabei anstößig zu wirken. Trotz ihrer z.T. recht freizügigen Bekleidung ist zugleich die Keuschheit und Zurückhaltung eines typischen römischen Mädchens gewahrt, wehrt es sich doch heftig gegen den Zugriff des Mannes. Der Betrachter des Bildes verharrt in einem Spannungsfeld, das zwischen offener Erotik (Nacktheit) und Keuschheit (Sträuben) changiert. Die Frau kann gleichzeitig begehrenswert und tugendhaft dargestellt werden. Somit ist die Raubszene viel eher als die bürgerliche *dextrarum iunctio* dazu geeignet, scheinbar einander widersprechende Vorstellungen wie Eros und Castitas nicht kontrastierend einander gegenüberzustellen, sondern vielmehr additiv zu

⁴¹⁸ ASR III,3,3 (1919) Katnr. 392; H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) Taf. 100,1; P. Blome, RM 85, 1978, 450 ff. Taf. 139, 2; 147, 2; Lindner 1984, 70 f. Katnr. 81.

⁴¹⁹ Dazu auch Kap. III.4.

⁴²⁰ P. Chini, Bollettino dei musei Comunali di Roma 32, 1985, 25 ff. (Sarkophagfrgt. Rom, Casa dei Vallati). Vgl. Szene mit linker Nebenseite des Sarkophages in den Florentiner Uffizien: ASR III,2 (1904) 180; Sichtermann – Koch 1975, 39 Nr.34 Taf. 75, 1; 79–81; Sichtermann – Koch 1982, 157 f.; P. Chini a.O. 28 ff. Abb. 2. 3. Chini deutet dennoch den Raub an sich stark im Sinne Franz Cumonts eschatologisch, d. h. als Zeichen für die Ewigkeit der Seele - dem kann ich nicht folgen. P. Chini a.o. 31 f.; Cumont 1942, 64 ff.

vereinigen⁴²¹. Läßt sie sich doch in Einklang bringen mit den Grabinschriften, die einerseits in stereotypen Formeln die Schönheit der Verstorbenen preisen⁴²² und andererseits die Treue, Unschuld und Keuschheit der Verblichenen rühmen⁴²³. Der von der modernen Sichtweise negativ konnotierte Vorgang des Frauenraubes erhält somit im antiken Kontext eine durchaus positive Bewertung.

Zusammenfassung

In seiner Gesamtkomposition lehnt sich der Romulus-Sarkophag eng an die gleichzeitigen Aeneas-Sarkophage an, die ihrerseits auf dem ikonographischen Schema der Feldherren-Hochzeitssarkophage basieren. Somit reiht sich auch der Romulus-Sarkophag relativ problemlos in eine Gruppe von Sarkophagen ein, die primär mit Opfer, *dextrarum iunctio* und Kampf- bzw. Jagddarstellungen die zentralen römischen Tugendideale *pietas*, *concordia* und *virtus* wiedergeben. Sie beschwören also zentrale Tugenden des römischen Wertesystems.

Die Darstellung der *dextrarum iunctio*, in der sich zugleich die *concordia* des Ehepaares wie auch ihre *dignitas* ausgedrückt, wird auf dem Romulus-Sarkophag durch eine Raubdarstellung ersetzt, die neue Aspekte der ehelichen Gemeinschaft zum Ausdruck bringt. Der Raub der Sabinerinnen gilt zwar als aetiologischer Mythos der römischen Ehe, hat aber zugleich eine stark erotische Komponente. Darüberhinaus werden zentrale Verhaltensweisen des männlich-weiblichen Rollenverhaltens beschworen. Die schöne Frau ist keusch, zurückhaltend und passiv, während im Akt des Raubens nicht nur männliche Aktivität und *virtus*, sondern auch die männliche Dominanz beschworen wird, auf der die patriarchalisch geprägte römische Gesellschaft beruht. Der Raub der Sabinerinnen nutzte darüberhinaus ein bekanntes Raubschema, das auch beim Raub der Persephone Verwendung fand und dort als Bild des Todes verstanden werden konnte. Ob diese weitergehenden Assoziationen auch auf den Raub der Sabinerinnen übertragbar waren, ist aus heutiger Sicht wohl kaum mehr zu entscheiden.

⁴²¹ vgl. dazu auch P. Zanker, RM 106, 1999, 119 ff. am Beispiel der Omphale.

⁴²² Hesberg-Tonn 1983, 214 f.: *amabilis, iucunda, iucundissima, pulchra, pulcherrima, delicata, dulcis anima, dulcissima, suavissima, desideratissima, delictum, amatissima, cara, carissima*.

⁴²³ Hesberg-Tonn 1983, 213: *fidelis, fidelissima, coniugalis, innocentissima, casta, castissima, pudens, pudentissima, uno contenta viro, univira*.

III.4 MARS UND REA SILVIA

***"Ja, Europa ist erlegen -
Wer kann Ochsen widerstehen?
Wir verzeihen auch Danäen -
Sie erlag dem goldnen Regen!!***

***Semele ließ sich verführen -
Denn sie dachte: eine Wolke,
Ideale Himmelswolke,
Kann uns nicht kompromittieren.***

***Aber tief muß uns empören
Was wir von der Leda lesen -
Welche Gans bist du gewesen,
Daß ein Schwan dich konnt betören!"***
Heinrich Heine, Mythologie

Rea Silvia hat in der nachantiken Rezeption im Gegensatz zu den göttlichen Geliebten des Zeus, die Heinrich Heine in seinem Gedicht "Mythologie" karikiert, erstaunlich wenig Beachtung erfahren auch im Vergleich mit den anderen bereits besprochenen Episoden des Gründungsmythos⁴²⁴. Diesem Desinteresse der modernen Rezeption entspricht eine gewisse Gleichgültigkeit der antiken literarischen Überlieferung gegenüber der Figur der Rea Silvia. Weder wird der Name bei den verschiedenen Autoren einheitlich überliefert, noch ihr weiteres Schicksal⁴²⁵. Nach der gängigsten Variante mythischer Überlieferung trifft Mars auf die am Ufer schlafende Rea Silvia und zeugt mit der Schlafenden ohne ihr Wissen das Zwillingsspaar Romulus und Remus, die Gründer Roms⁴²⁶. Das Thema der überlieferten Bilder ist dementsprechend nahezu ausschließlich auf den narrativen Kern der Geschichte reduziert: die Begegnung der Schlafenden mit

⁴²⁴ Zur modernen Rezeption s. H. Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (1988) 462 s. v. Rhea Silvia.

⁴²⁵ Überliefert sind die Namen Ilia, Rea, Rhea, Silvia oder Rea bzw. Rhea Silvia: B. Niese, HZ 59, 1888, 496. – Zur Überlieferung allg.: Krumme 1995, 30; Roscher, ML IV (1965) 63 s. v. Rea Silvia (Lorentz); RE I A 1 (1914) 341–345 s. v. Rea Silvia (Rosenberg). – In der Sagenchronologie werden Rea Silvia auch verschiedene Väter zugeschrieben. So gilt Rea in der früheren römischen Geschichtsschreibung als Tochter des Aeneas. Seit dem 2. Jh. v. Chr. wird sie mit Rücksicht auf die veränderte Chronologie in die Reihe albanischer Könige gesetzt und erscheint nun als Tochter des Numitor (vgl. Strabon 5, 229; Liv. 1, 3; Dion. Hal. 1, 76 f.; Plut. Rom 3.).

⁴²⁶ Liv. 1, 4; Dion. Hal. 1, 77; Verg. Aen. 1, 274; 6, 778; Eutrop. 1, 1, Horz. Carm 4, 8, 22; Ovid, fasti 3, 20 ff., Statius Silv. 1, 2, 243.

dem heraneilenden Gott. Es erscheint eher selten auf Münzen⁴²⁷, öffentlichen Denkmälern⁴²⁸ und weitaus häufiger in der Privatkunst⁴²⁹. Gelegentlich sind dabei auch die Folgen des tête-a-tête in die Darstellung integriert⁴³⁰, aber in der Regel sind die Bilder ganz auf die Begegnung von Mars und Rea Silvia fokussiert⁴³¹.

In der Sarkophagplastik muß die Gruppe von Mars und Rea Silvia mit nur sieben Exemplaren (S7–S13) im Vergleich mit anderen Mythen zu den kleineren Gruppen gerechnet werden. Innerhalb derjenigen, die sich auf den Gründungsmythos beziehen, stellt sie neben Sarkophagen mit der Darstellung der Lupa Romana jedoch die größte Gruppe.

Die Begegnung zwischen Mars und Rea Silvia wird als zentrales Thema vor allem auf den Friessarkophagen des 3. Jh. n.Chr. wiedergegeben, von denen drei sicher zugewiesene Exemplare (S7, S8, S10) sowie zwei Fragmente (S9, S12) bekannt sind. Ein weiterer, vollständig erhaltener Fries-Sarkophag (S14) ist in seiner Zuschreibung an das Paar Mars und Rea Silvia nicht definitiv gesichert⁴³². Ferner stellt ein Friessarkophag im Vatikan auf der Vorderseite der Darstellung von Mars und Rea Silvia jene von Endymion und Selene gegenüber (S12). Weiterhin schließen sich dieser Gruppe ein Säulensarkophag (S11) und ein aus antoninischer Zeit stammender

⁴²⁷ Münzen mit Mars und Rea Silvia erscheinen erst ab den 2. Jh. n. Chr., zuerst in den Prägungen des Antoninus Pius: Krumme 1995, 275 Nr.61/1 Abb.126. – Zur Rea Silvia in der Münzprägung s. ebenda 123 ff. et passim.

⁴²⁸ Relief: Helbig I⁴ (1963) Nr. 1013 (E.Simon); Koeppl 1983, 82 f., 135 ff. Katnr. 36 Abb. 40–45; H. R. Goette, AA 1983, 239 ff.; M. Bertinetti (Hrsg.), Museo Nazionale Romano I 8 (1985) Katnr. II, 22 (A.Ambrogi mit älterer Lit.); R. Paris, in: diess. (Hrsg.), *Dono Hartwig. Originali ricongiunti e copie tra Roma e Ann Arbor* (1994) 28 f., 32 f. Das auf dem Relief abgebildete Monument wurde auch auf das Giebelrelief des Tempels für Venus und Roma bezogen. Überzeugender ist jedoch der Vorschlag von Mario Torelli: M. Torelli, in: *L'Urbs. Espace urbain et Histoire* (1987) 563 ff.

⁴²⁹ Die Darstellungen von Mars und Rea Silvia sind zusammengestellt bei: Roscher, ML (1965) 64–69 s. v. Rea Silvia (Höfer); Aichholzer 1983, Katnr. 123–172; LIMC II (1984) 549 ff. Nr. 390–407; 566f. Nr. 489–493 s. v. Ares/Mars (E. Simon); LIMC VII (1994) 615 ff. s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost); F. C. Albertson, AJA 91, 1987, 441 ff.; Krumme 1995, 121 ff.

⁴³⁰ Gemeinsam mit Lupa und den Zwillingen, z.B. auf Wandgemälde aus der Domus Fabii Secundi (Pompeji V 4, 13); LIMC II (1984) 549 f. Nr. 391* s. v. Ares/Mars (E. Simon); LIMC VII (1994) 616 Nr. 3 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost); Pompei. Pitture e Mosaici. III (1991) 1062 ff. (I.Bragantini). – Ein ähnliches, leider noch immer unpubliziertes Wandgemälde befindet sich auch in Tata, mit einer Kopie in Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum: LIMC VII (1994) 616 Katnr. 5 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost). – Relief "Ara Pietatis": A. Ambrogii in: A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le sculture 1, 8 (1985) 104–108 Nr. II, 22; Koeppl 1983, 61 f.; F. C. Albertson, AJA 91, 1987, 441 ff. (mit älterer Lit.). – vgl. auch die Nss. des Sarkophages S8. Die Esquilin-Fresken, die ebenfalls die Episode wiedergeben, folgen einer anderen Variante, nach der Rea Silvia beim Wasserholen überrascht wird. s. dazu Katnr. W1.

⁴³¹ Nur wenige Darstellungen zeigen das Schicksal der Rea Silvia nach der Geburt der Zwillinge, vgl. etwa LIMC VII (1994) 619 Nr. 28 (Verurteilung); 29. 32* (Rea Silvia wird dem Tiber zugeführt); 30 (Rea Silvia wird von ihren Söhnen aus dem Gefängnis befreit); 31 (Rea bei der Kindesaussetzung); 33 (Rea Silvia? in *dextrarum iunctio* mit Mars) s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost). Darüberhinaus zeigt eine Gruppe von Gemmen entweder ein im Sitzen eingeschlafenes Mädchen, über dem ein Adler mit Stab schwebt, oder ein gelagertes Mädchen, neben dem eine Schlange erscheint. Gemeinhin werden die Darstellungen als träumende Rea Silvia gedeutet, s. dazu LIMC VII (1994) 618 f. Nr. 26. 27 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost) und zur Diskussion M. Hauer-Prost, ebenda 620; vgl. auch Aichholzer 1983, 64 ff. u. Katnr. 123–142.

⁴³² s. dazu s. u. Kap. III.4, 128 ff.; Kap. VI, 242 f. S.13.

Clipeussarkophag (S13) an, die das mythische Paar nicht als alleiniges Thema, sondern in der Kombination mit anderen mythischen und nicht-mythischen Gestalten zeigen.

Trotz ihrer Heterogenität greifen alle Sarkophage bezüglich des Paares Mars und Rea Silvia auf das seit dem 1. Jh. v. Chr. etablierte Bildschema zurück⁴³³, bei dem sich Mars von links kommend der am Boden liegenden Rea Silvia nähert⁴³⁴. Auf den Sarkophagen schwebt⁴³⁵ oder schreitet⁴³⁶ Mars – gewöhnlich bis auf die um die Schulter gelegte Chlamys nackt – nach rechts auf die am Boden liegende Rea Silvia zu. Mit Helm, Speer und Schild in der Linken gewappnet, stützt er sich mit seiner Rechten auf einen Felsen⁴³⁷ oder den hinter ihm hereilenden Eros⁴³⁸. Seine Attribute kennzeichnen die kriegerische *virtus*, während durch die Nacktheit die physische Anziehungskraft des Kriegsgottes hervorgehoben wird. Rea Silvia lagert in einer halbsitzenden Position an einen Felsen gelehnt auf dem Boden. Während sie den Kopf in die linke Hand stützt, hat sie den rechten Arm über diesen erhoben – ein Schlafmotiv, das sich in gleicher Weise bei Endymion oder auch Ariadne findet⁴³⁹. In einigen Fällen deutet die Darstellung von Hypnos oder einer weiblichen Schlafgottheit⁴⁴⁰, die aus einem Horn Mohnsaft über die Liegende gießen, an, daß die Person tatsächlich als Schlafende gemeint ist, obgleich ihre Augen gelegentlich, vor allem bei den Sarkophagen mit eingesetzten Porträtköpfen, geöffnet sind⁴⁴¹.

Die liegende Rea Silvia lagert üblicherweise nackt auf einen Mantel gebettet, den sie über ihre Beine gezogen hat und der ihre Silhouette umgibt. Das Faltenspiel des Mantels kontrastiert wirkungsvoll mit der Nacktheit des Oberkörpers, der darüber hinaus durch die Armhaltung nicht nur der Betrachtung des heraneilenden Mars, sondern auch des Sarkophagbetrachters preisgegeben wird⁴⁴². Ein Eros kann in unterschiedlichen Formen in die Darstellung eingebunden werden: Zuweilen schmiegt er sich vertrauensvoll an die liegende Rea (S8), dann wiederum zieht er ihren Mantel beiseite und bietet sie so dem Blick des heraneilenden Mars dar (S10)

⁴³³ Zu den gängigen Zusammenstellungen s.o. Anm. 429. – Zur Entwicklung des Motivs s. M. Hauer-Prost, in: LIMC VII (1994) 619 f. s. v. Rea Silvia; vgl. auch Krumme 1995, 121 ff. Eine Ausnahme bildet die Wandmalerei aus dem Columbarium auf dem Esquilin, s. Kap. II und Kat. W1.

⁴³⁴ Zuweilen schwebt Mars eher, während er in einigen Fällen in weitausgreifendem Schritt gezeigt wird, wobei seine Zehenspitzen den Boden berühren. In einigen seltenen Ausnahmen nähert sich Mars darüberhinaus von rechts der Geliebten, z. B. LIMC VII (1994) 617 Nr. 8. 9*; 618 Nr. 18. 23*. 25a* s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost).

⁴³⁵ S7; S8; S11.

⁴³⁶ S10; S13; S14.

⁴³⁷ S10; S11; S13.

⁴³⁸ S7; S8.

⁴³⁹ s. dazu u. Kap. III.4, Mythische Schläfer, 119 ff.

⁴⁴⁰ Hypnos: S8, S9 und S10. Weibliche Schlafgottheit: S13.

⁴⁴¹ Zur Problematik der geöffneten Augen von Schlafenden zusammenfassend: H. Sichter mann, ASR XII 2 (1992) 46 f.

⁴⁴² Lediglich auf dem Säulensarkophag Mattei III (S11) ist Rea Silvia nicht nackt, sondern trägt eine Art Amazonengewand, das ihre rechte Brust freiläßt.

oder er beleuchtet mit einer Fackel voraneilend dem Gott den Weg (S13)⁴⁴³. Mars, Rea Silvia und Eros bilden somit gewissermaßen das Grundelement des Bildschemas. Es kann um weitere Erosen, manchmal auch um Hypnos erweitert werden. Gleichzeitig kann die Bildaussage jedoch auch durch unterschiedliche Zusammenstellungen neu akzentuiert werden. An das Bein der Rea Silvia geschmiegt erscheint Eros gleichsam attributiv und evoziert somit den Vergleich mit der Göttin Venus, als deren Adlatus er gewöhnlich erscheint. Einen deutlich erotischeren Akzent erhält die Darstellung, wenn Eros aktiv in die Handlung eingreift. Indem er das Gewand der Rea Silvia beiseite zieht, wird nicht nur durch seine bloße Anwesenheit eine venerische Atmosphäre beschworen, sondern zugleich durch diese Aktion der nackte Frauenkörper aktiv in den Blickpunkt gerückt. Das Wegziehen des Gewandes ist gleichsam eine Einladung zur voyeuristischen Betrachtung des schönen Frauenkörpers. Somit wird der Blick nicht nur des heraneilenden Mars, sondern auch des Sarkophagbetrachters prononciert auf das Objekt der Begierde gelenkt.

Der fackeltragende Eros ist zwar in ähnlicher Weise zwischen den beiden Protagonisten positioniert. Jedoch mit seiner in der Rechten hoch zu Mars erhobenen Fackel und der Rückwendung des Kopfes ist er weniger auf die liegende Rea Silvia bezogen als auf den hinzutretenden Mars, wodurch dessen Position stärker hervorgehoben wird. Gleichzeitig rückt das Licht seiner Fackel den nackten Körper 'ins richtige Licht'.

Insgesamt handelt es sich hierbei aber um darstellerische Feinheiten, die erst im Vergleich der verschiedenen Sarkophage miteinander deutlich werden. Der Betrachter des einzelnen Bildes nimmt dagegen nur das Grundschema wahr: Mars tritt in Anwesenheit eines Eros zu der am Boden schlafenden Schönheit hinzu. Mars, der Inbegriff männlicher *virtus*, ist dabei der aktiv handelnde Part, dessen Nacktheit darüberhinaus seine erotische Begehrlichkeit unterstreicht. Eros evoziert eine venerische Atmosphäre, während die Erotik der Frau durch ihre Passivität und Wehrlosigkeit hervorgehoben wird.

Insgesamt zeigt sich, daß im Motiv des auf die Schlafende zuschreitenden Gottes das Verhältnis von Mann und Frau auf eine höchst erotische Weise definiert wird. Im Gegensatz zum Frauenraub, der die Erotik durch den Moment des Ergreifens – der Inbesitznahme des begehrten Objekts – steigert, liegt die Besonderheit dieses Motivs im Moment der Betrachtung.

Das zentrale Motiv von Mars und Rea Silvia erscheint auf den Sarkophagen jedoch nicht als Einzelmotiv, sondern in vielfältiger Weise mit anderen Bildmotiven kombiniert. Im folgenden soll der Bildgehalt in seinem jeweiligen Kontext näher betrachtet werden.

⁴⁴³ vgl. auch S11 und möglicherweise auch das Motiv des umstrittenen Sarkophages von Amalfi (S14).

*Zwischen Eros und Concordia
Mars und Rea-Silvia auf einem Clipeus-Sarkophag*

Idas Motiv von Mars und Rea Silvia tritt zum ersten Mal in spätantoinischer Zeit etwa gleichzeitig mit den Sarkophagen der Themenbereiche "Aeneas in Lavinium" und "Romulus beim Raub der Sabinerinnen" auf, zunächst an eher untergeordneter Position auf einem erst in jüngerer Zeit bekannt gewordenen Clipeus-Sarkophag im Museum Nazionale Romano (S13).

Unterhalb des von Eros gehaltenen Schildes, dessen Fläche wohl für die Aufnahme einer Inschrift bestimmt war, befindet sich das Paar im gewohnten Bildschema. Ein Eros mit Fackel beleuchtet den Weg für Mars, während an die Stelle von Hypnos eine weibliche Personifikation mit Flügelkappe und Mohnkapseln im linken Arm getreten ist, die Mohnsaft auf die Brust der Rea Silvia träufelt. Gerahmt wird der Clipeus von zwei Szenen, von denen die rechte in konventioneller Weise die *dextrarum iunctio* eines Paares in Gegenwart von Concordia und Eros zeigt, während in der linken zwei nackte, mit Speeren bewaffnete Männer an einem Rundaltar opfern⁴⁴⁴.

In der demonstrativen Gegenüberstellung von Opfer und *dextrarum iunctio* ist dieser Sarkophag mit der Gruppe der "Aeneas in Lavinium"-Sarkophage vergleichbar. Die Darstellung der *dextrarum iunctio* verkörpert *concordia*, mit dem Opfer wird *pietas* ins Bild gesetzt. Gleichzeitig wird in der Darstellung der Opfernden auch deren *virtus* hervorgehoben, kennzeichnen die mitgeführten Speere die beiden Protagonisten doch als Jäger. Anders als bei den Aeneas-Sarkophagen weist auf dem Clipeus-Sarkophag das Schuhwerk des Mannes in der *dextrarum iunctio*-Szene auf den senatorischen Stand des Grabinhabers hin, über den bei der anderen Gruppe nur spekuliert worden ist⁴⁴⁵. Dieser Trägerschicht sind gleichfalls die Feldherren-Hochzeitssarkophage zugewiesen worden⁴⁴⁶.

Auf dem Clipeus-Sarkophag werden typisch männliche Rollenideale thematisiert (*pietas* = Opfer, *virtus* = Jagd, *concordia* = *dextrarum iunctio*). So tragen die den Clipeus haltenden Erosen *vexilla* im Arm und auf dem Sarkophagdeckel sind waffentragende Erosen zu sehen, die im Zentrum des Deckels einen Brustpanzer präsentieren. Die Positionierung des Panzers unmittelbar über dem Clipeus, der wohl für die Aufnahme einer Grabinschrift bestimmt war, stellt durch die Sichtachsen einen Bezug zwischen Grabinhaber und den präsentierten Waffen her, mittels derer die militärische Tugend des Grabherren impliziert werden soll. Durch

⁴⁴⁴ Ihre Nacktheit veranlaßten Luisa Musso und Marina Sapelli zu dem Schluß, daß es sich hier um die Teilnehmer einer mythischen Jagd handeln könnte, s. L. Musso, M. Sapelli in: Sarkophag-Corpus 22. Die Klärung der Frage, ob es sich hierbei um die Protagonisten eines konkreten Mythos oder um die Darstellung eines "idealen" Jägers handelt, wird aus heutiger Sicht wohl nicht mehr eindeutig zu beantworten sein.

⁴⁴⁵ L. Musso, M. Sapelli in: Sarkophag-Corpus 21. Zur Diskussion des Sozialstatus des Grabinhabers s. o. Kap. III.2, 77 ff.

⁴⁴⁶ s.o. Kap. III.2, 77 ff.

die Darstellung von Mars und Rea Silvia wird das Wertespektrum von *pietas*, *dignitas* und *concordia* erweitert. Gerade im Vergleich mit der Hochzeitsszene hebt das mythische Paar stärker die erotische Seite von Mann-Frau-Beziehungen hervor. Die beiden Bilder zeigen dabei keine alternativen Konzepte, sondern ergänzen einander.

Mythische Liebespaare
Amor und Psyche, Mars und Venus, Mars und Rea Silvia

Ein weiteres Beispiel einer solchermaßen additiven Bildkombination zeigt auch der Säulensarkophag Mattei III (S11), der um 200 n. Chr. nur wenige Jahrzehnte nach dem Clipeussarkophag (S13) entstand. Hier ist die Darstellung von Mars und Rea Silvia eingebunden in die Reihung unterschiedlicher Einzelmotive, die durch die Bogenarchitektur des Sarkophages miteinander in Beziehung gesetzt werden. In den fünf Nischen erscheinen von links nach rechts folgende Szenen: zwei Erosen mit *vexillum* und Helm; Amor und Psyche; Mars und Venus; Mars und Rea Silvia; Hirt mit *pedum* und Quellnymphe. Als verbindendes Element zumindest der mittleren drei Bilder fällt auf, daß es sich um mythische Liebespaare handelt. Jedoch zeigen diese in den Bildern durchaus unterschiedliche partnerschaftliche Konstellationen, die im Folgenden zu betrachten sein werden.

Zunächst sind in der zweiten Nische von links Amor und Psyche zu sehen, die durch die innige Umarmung und einen Kuß miteinander verbunden sind. Das Motiv geht auf die sogenannten Umarmungsgruppen zurück, bei denen Amor seine Hand an die Wange von Psyche führt, während diese mit ihrer linken seinen Bauch berührt⁴⁴⁷. Das Bild bringt die innige Verbundenheit und das gegenseitige Begehren des Paares sinnfällig zum Ausdruck⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Zum Motiv und Gruppe: Roscher, ML III 2, 3237 ff. s. v. Psyche; H. v. Steuben, in: Helbig II 238 f. Nr. 1434; Sichtermann – Koch 1982, 213 ff.; LIMC VII (1994) 579 Nr. 126*–131*; 580 Nr. 135*–141; 581 Nr. 145*; 584f. s. v. Psyche (N. Icard-Gianolio); H. P. L'Orange, ActaAArtHist 1, 1962, 41 ff.; G. Binder, R. Merkelbach (Hrsg.), Apuleius, Amor und Psyche (1968); A. Orlandi, ArchCl 24, 1972, 32 ff.; K. Schauenburg, AA 1975, 281 ff.; C. C. Schlam, Cupid and Psyche. Apuleius and the Monuments (1976); D. Fehling, Amor und Psyche. Abh. Mainz 1977, 9; C. C. Schlam, The Metamorphoses of Apuleius (1992) 90 ff.; J. S. Harrison, Apuleius. A Latin Sophist (2000) 235.

⁴⁴⁸ Die Bedeutung der Gruppe ist auch in symbolisch-eschatologischer Hinsicht gesehen worden, z. B. von Friederich Gerke, für den die Gruppe "den Aufstieg der Seele im Augenblick ihres Todes versinnbildlicht" (F. Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit (1940) 12) oder auch Carl Schlam "That the figures express ideas concerning the afterlife of soul", s. C. C. Schlam, The Metamorphoses of Apuleius (1992) 90; C. C. Schlam, Cupid and Psyche, Apuleius and the Monuments (1976) 25 ff. Allerdings haben neuere Ansätze die durch das Bild zum Ausdruck gebrachten deutlich erotischen Implikationen stärker hervor, s. dazu R. Turcan in: ANRW II 16, 2 (1978) 1715: "Mais

In der Mittelnische sind Mars und Venus im Typus der bekannten Statuengruppe des Ares Borghese und der Aphrodite von Capua zu sehen⁴⁴⁹. Diese Gruppe ist stark mit Ehesymbolik in Verbindung gebracht worden⁴⁵⁰ und präsentiert die beiden Götter somit als legitimes Paar⁴⁵¹, welches seit augusteischer Zeit als Stammeltern des Kaiserhauses aufgefaßt wurde⁴⁵². Trotzdem interpretiert die Gruppe *concordia* in anderer Weise als das Bild der *dextrarum iunctio*. Während der Mann in bürgerlicher Toga erscheint, ist Mars hier zwar nackt, aber dennoch mit Helm und Lanze gewappnet wiedergegeben. Diese Darstellungsweise vereint das Ideal der *virtus* mit den Vorzügen seiner physischen Erscheinung⁴⁵³. Ähnlich wie die Frauen der *dextrarum iunctio*-Gruppen wird die körperliche Schönheit der Venus eher zurückhaltend hervorgehoben. Ihr Körper ist nicht gänzlich entblößt⁴⁵⁴, lediglich das von der rechten Schulter herunter gerutschte Gewand hebt ihre körperliche Attraktivität hervor.

Die Besonderheit dieser Gruppierung liegt in der Interaktion zwischen Mann und Frau. Das handelnde Moment geht bei der Mars-Venus-Gruppe von der Frau aus, während der Mann eher passiv verharrt. Mars steht frontal zum Betrachter gewendet. Allein seine Kopfwendung deutet eine Beziehung zur neben ihm stehenden Venus an. Sie dagegen hat sich ihm nicht nur durch die Körperhaltung zugewandt, sondern berührt mit ihrer Rechten seine Brust, während sie ihre Linke

l'amour est au premier plan, comme l'atteste le couple d'Eros et Psyche..."; H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 51.

⁴⁴⁹ Zur Gruppe: E. Schmidt, AntPl VIII (1968) 85 ff.; P. Zanker, Forum Augustum. Das Bildprogramm (1968) 18 ff.; Wrede 1981, 133 ff. 268 ff. Katnr. 194; D. E. E. Kleiner, Latomus 40, 1981, 512 ff.; Zanker 1987, 198 ff.; K. Fittschen, P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse (1994) 69 f. Nr. 64.; H. Knell, in: Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας 1983 (Athen 1988) 145 ff.; LIMC II (1984) 544 f. Nr. 346–350. 351*–356. 557 s. v. Ares/Mars (E. Simon); K. J. Hartswick, RA 1990, 281 f. Nr. 26–29.

⁴⁵⁰ z.B. Wrede 1981, 133ff. - Vgl. auch einen Fingerring, der gemeinhin als Ehering bezeichnet wird, mit der Darstellung der Gruppe. Dieser nimmt in seiner Inschrift bezug auf die *concordia* des Paares: *SIT IN EVM CONCORDI (animo)*; dazu: F. Henkel, Die römischen Fingerringe der Rheinlande (1913) 13 f.

⁴⁵¹ Nach homerischer Überlieferung (Hom. Od. 8, 266 fff.) gelten die beiden als heimliche Ehebrecher. In Rom jedoch kann spätestens seit dem ausgehenden 3. Jh. v. Chr. von ihnen als Götterpaar ausgegangen werden, s. dazu Liv. 22, 10, 9; R. Schilling, La religion romaine de Vénus (1954) 331 ff. Dazu, dass die beiden hier sicher nicht als Ehebrecher gemeint sind: H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 18.

⁴⁵² Roscher, ML I 1 (1884-86) 481 s. v. Ares (Stoll); Hölscher 1993, 82.; vgl. E. Panofsky, Studien zur Ikonologie (1980) 223; H. Laubscher, JdI 89, 1974, 258 zur Übertragung des politischen Motivs in die Privatkunst, hier aber nicht vielmehr als die Feststellung des Phänomens. Eine Altarweiheung aus Ostia (CIL XIV 5326) für Antoninus Pius und Faustina minor "*ob insignem concordia*" bekräftigt die herrscherliche Vorbildfunktion als Schützer der Ehe und der daraus erwachsenen ehelichen *concordia*, vgl. Wrede 1981, 134 f.; Zanker 1987, 198 ff.

⁴⁵³ Zum Gegensatz *virtus* / Schönheit in der Gruppe, s. H. Wrede, RM 78, 1971, 145.

⁴⁵⁴ Innerhalb der Gruppe von einem Säulen-, einem Fries- und zehn Riefelsarkophagen stellt ohnehin die Darstellung mit entblößtem Oberkörper die seltenere Variante dar: vgl. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 16 f. und Katnr. 11, 15, 19.

auf seine Schulter gelegt hat⁴⁵⁵. Die Frau ist hier eindeutig als der aktive Part der Beziehung hervorgehoben.

In der dritten Gruppierung wird dieses Verhältnis von Aktivität und Passivität in der Darstellung von Mars und Rea Silvia erneut aufgegriffen, aber neu gestaltet. Der wiederum nackte, aber dennoch gewappnete Gott schwebt auf die am Boden Liegende zu, deren nackter Körper durch ihre Schlafhaltung sich einladend dem Gott präsentiert. Hier ist nun die Rollenverteilung der Mars-Venus-Gruppe geradezu umgekehrt. Aus dem eher passiven Gott wird der aktive Liebhaber. Die Frau hat hier den passiven Part inne. Das Schlafmotiv unterstreicht dabei nicht nur ihre Passivität, sondern ihre Wehrlosigkeit im Schlaf betont darüberhinaus ihre erotische Begehrlichkeit. Ist sie doch so in aller Unschuld den Blicken des Heraneilenden ausgesetzt.

Ihren eigentlichen Reiz erhalten die Bilder auf dem Sarkophag erst durch die parataktische Nebeneinanderstellung, die einen direkten Vergleich der drei dargestellten Paare ermöglicht. In der Interaktion der Partner werden unterschiedliche Rollenverhalten zum Ausdruck gebracht. Während im Bild von Amor und Psyche beide Akteure gleichberechtigt und gleichzeitig handeln, werden in den Gruppen von Mars und Venus bzw. Mars und Rea Silvia andere Konzepte der weiblich-männlichen Interaktion hervorgehoben. In der Mars-Venus-Gruppe wird die Frau zum handelnden Subjekt, deren Begierde dem passiv verharrenden Objekt, dem Mann, gilt. Die Frau – in diesem Fall Venus – hat sich dem Mann, verkörpert durch den Gott Mars, zugewandt und stellt den körperlichen Kontakt durch eine Berührung mit dem Arm her. Der Mann ist eindeutig der Begehrte. Seine Nacktheit unterstreicht seine körperliche Attraktivität. Die Annäherung geht eindeutig von der Frau aus. Ihre körperliche Anziehungskraft ist allein durch das geradezu keusch von der Schulter gerutschte Gewand impliziert.

Im Bild mit Mars und Rea Silvia wird wiederum dieses Rollenverhalten als Motiv aufgenommen und nunmehr in sein Gegenteil verkehrt. Zwar kann jedes dieser Bilder gewissermaßen für sich gelesen und gedeutet werden, doch erst durch die Gegenüberstellung wird das Thema variiert und in seinem gesamten Spektrum präsentiert.

⁴⁵⁵ P. Zanker, RM 196, 1999, 127.

Mythische Schläfer
Rea Silvia, Endymion und Ariadne

Auf einem Friessarkophag im Vatikan sind Mars und Rea Silvia (S10) sowie Endymion und Selene in augenfälliger Weise einander gegenübergestellt und gleichgestellt worden, indem das gleiche Bildmotiv für beide Paare genutzt wird.

Links eilt Mars in gewohnter Weise heran. Mit der Spitze seines linken Fußes berührt er bereits den Boden, während er sich noch mit seiner rechten Hand auf eine Felsformation stützt, auf der zwei weitere Figuren, vermutlich Ortspersonifikationen, angegeben sind. Unterhalb des Felsens lagert auf eine Urne gestützt eine männliche, bärtige Flußgottheit, die wohl als Tiber anzusprechen ist. In der rechten Bildhälfte ist Selene dabei, vom Wagen zu steigen. Ihren rechten Fuß hat sie vorgesetzt und nähert sich dem schlafenden Jüngling, der ihr von dem vorausfliegenden Eros gezeigt wird. Um ihr Zweigespann sind zwei weitere hilfreiche Erosen bemüht. Die beiden Gelagerten gleichen sich nicht nur in ihrer Ruheposition und Manteldrapierung, auch entblößt jeweils ein kleiner Eros in gleicher Weise die Schläfer vor den von links heraneilenden Göttern. Während Endymions Augen im Schlaf geschlossen sind, hat sein weibliches Gegenstück, deren Kopf darüber hinaus Porträtzüge trägt, die Augen geöffnet. Allerdings suggeriert die Darstellung des Hypnos, daß sie wohl dennoch als Schlafende gemeint ist.

Die Verwendung desselben Motivtyps für beide Mythen verleitete in der Forschung dazu, darin nicht nur rein formale, sondern auch inhaltliche Parallelen zu sehen, wie es Henning Wrede vorschlug: "In jedem Fall beweist das Sarkophagrelief die Bedeutungsgleichheit der Mythen im sepulkralen Bereich"⁴⁵⁶. Auch Erika Simon vermutete die Übertragbarkeit der gängigen Deutung des Endymionmythos auf Rea Silvia⁴⁵⁷, während Peter Aichholzer in seiner Auslegung des Sarkophages nur die Gruppe von Mars und Rea Silvia berücksichtigte. Er unterstreicht die Bedeutung der Gruppe als Ewigkeitssymbol, die den Bestand des Reiches und dessen ewige Dauer verkörpere, was ihm für eine Übernahme in die Sepulkralkunst als ausreichend erscheint⁴⁵⁸.

Diese Tendenz der Forschung zur inhaltlichen Gleichbehandlung der Mythen von Mars und Rea Silvia sowie Endymion und Selene – nicht zuletzt aufgrund ihres ähnlichen Darstellungsschemas – macht es im Folgenden nötig, die

⁴⁵⁶ Wrede 1981, 271, vgl. auch K. Schefold, RA 1961, 201. B. Andreae, in: Helbig⁴ I (1963) 722 zu Nr. 1005.

⁴⁵⁷ LIMC II (1984) 550 Nr. 400 s. v. Ares/Mars (E. Simon) "Die beiden Szenen sind wegen des Schlafes, zugleich einem Bild des Todesschlafes, in Parallele gesetzt worden." - Diese Parallelität ist auch von B. Andreae erkannt worden, der allerdings in der Liebe der Gottheiten zu Sterblichen die Verbindung der beiden Bilder zu erkennen glaubt. B. Andreae, in: Helbig⁴ I (1963) 722 zu Nr. 1005.

⁴⁵⁸ Aichholzer 1983, 76: "mag sich der Wunsch ausgedrückt haben, an dieser aeternitas, die sich mit den Sagenbildern verbindet, teilzuhaben." – Zur sicher berechtigten Kritik s. auch P. Blome, Gnomon 57, 1985, 544. Zur Diskussion s. auch Kap. I. Einleitung.

Forschungsdiskussion um letztere Bildgruppe zu verfolgen, um zu einer differenzierteren Deutung zu gelangen.

Die *communis opinio* der Forschung geht von einer generellen Verständlichkeit des Endymionmythos aus, die auf der Gleichsetzung des Schlafes mit dem Tod beruht. So erklärte noch 1973 Josef Engemann, daß es keines Nachweises bedürfe "für die Tatsache, daß die Motive der Auffindung der Ariadne durch Dionysos und des Endymion durch Selene als Bilder für die Apotheose von Verstorbenen verwendet werden"⁴⁵⁹. Nicht selten wurde die These einer Gleichsetzung von Schlaf und Tod durch literarische Belege, vor allem bei Cicero, und andere Quellenzusätzlich unterstrichen⁴⁶⁰.

Kritisch zu dieser Vorgehensweise äußerte sich 1978 Robert Turcan, der die überlieferten Quellen zum Endymionmythos einer neuerlichen Sichtung unterzog. Danach offerieren die verschiedenen Überlieferungen durchaus unterschiedliche, nicht selten einander widersprechende Modelle zur Bedeutung des Schlafes⁴⁶¹. In jüngerer Zeit haben vor allem Hellmut Sichtermann und Michael Koortbojian die überwiegend monosemischen Deutungsansätze in Zweifel gezogen⁴⁶². Vor dem Hintergrund der Polyvalenz mythischer Überlieferung haben sie versucht, auf Grundlage der bildlichen Exegese neue Wege und Aspekte der Deutung aufzuzeigen⁴⁶³.

Der schriftlichen Überlieferung, bei der Aspekte von Schlaf und Tod eine Rolle spielen⁴⁶⁴, stellen sowohl Sichtermann als auch Koortbojian die bildliche von

⁴⁵⁹ Engemann 1973, 28. Verweist damit auf F. Matz, ASR IV 3 (1969) 374. Vgl. die ältere Forschung: O. Jahn, Archäologische Beiträge (1847) 51: "das schönste allenverständliche Bild eines sanften und erquickenden Schlummers nach den Mühseligkeiten des Lebens"; E. Curtius, AZ 1869, 15: "Niemand wird in Abrede stellen, daß der gottbegnadigte Schlummer eines Endymion, einer Ariadne ein trostreiches Todesbild sei..."; C. Robert, ASR III 1 (1897) 53; A. D. Nock, AJA 50, 1946, 152; F. Matz, ASR IV 3 (1969) 374; J. Colton, JWCL 30, 1967, 427; E. Diez, ÖJh 46, 1961/63, 59; R. Turcan, in: ANRW II 16,2 (1978) 1713, 1705: "comparaison banale du sommeil avec la morte"; Wrede 1981, 120.

⁴⁶⁰ Cic. Tusc. I 92; Cic. de fin. V 55. Eine Zusammenstellung der Quellen findet sich bei E. Bethe in RE V 2 s.v. Endymion; Roscher, ML I (1884-76) 1247 s.v. Endymion (L. von Sybel).

⁴⁶¹ R. Turcan, in: ANRW II 16, 2 (1978) 1705 ff.

⁴⁶² H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 40 ff.; Koortbojian, Myth 63 ff. Vor allem Hellmut Sichtermann mit einer ausführlichen Diskussion der verschiedenen Exegesen des Endymionmythos. – Vgl. auch Sh. McNally, Classical Antiquity 4, 1985, 152 zu Ariadne, die aber nach wie vor von einer Gleichsetzung des Schlafes mit dem Todesschlaf ausgeht, obgleich die Bilder keinerlei Implikationen dafür bieten.

⁴⁶³ Zu den Deutungsansätzen s. Kap. I.2.

⁴⁶⁴ Die literarische Überlieferung zu Endymion ist äußerst fragmentarisch. Den Scholien zu Apollonios Rhodios lassen sich zwei auf Hesiod fußende Überlieferungsstränge entnehmen. Nach dem einen ist der Schlaf des Endymion eine von Zeus gewährte Gunst, nach der Endymion selbst die Art seines Todes wählen durfte. Die andere Variante bezeugt den Schlaf als Strafe (Schol. Apoll. Rhod. IV, 57). Der früheste Beleg für die Liebe der Göttin Selene zu Endymion ist ebenfalls nach dem Scholion (Schol. Apoll. Rhod. IV, 57) erst bei Sappho zu finden und wurde von verschiedenen Autoren in vielfältiger Weise ausgestaltet. Zur literarischen Überlieferung: RE 2 (1905) 2557 ff. s. v. Endymion (E. Bethe); Roscher, ML I, 1 1246 ff. s. v. Endymion (L. v. Sybel); LIMC III (1986) 726 ff. s. v. Endymion (H. Gabelmann); Koortbojian 1995, 63ff. – Die Gleichsetzung des Schlafes des Endymion mit dem Tod wird dabei auf Cicero, De Senect. 12, 81 zurückgeführt.

Endymion und Selene gegenüber. Beide heben dabei die Diskrepanz zwischen den beiden Medien hervor⁴⁶⁵.

Michael Koortbojian sieht in der Ausgestaltung der zentralen Szene Aspekte des Mythos formuliert, die durch die unterschiedlichen literarischen Quellen vorgegebene sind, wie die Schönheit des Jünglings, das Begehren der Göttin, die Erotik der Begegnung, die Ähnlichkeit zwischen Schlaf und Tod und gleichzeitig die sakrale Natur der Vereinigung von Gott und Mensch⁴⁶⁶. Die geöffneten Augen, die in Sichtermanns Argumentation gegen eine zu enge Verbindung zwischen literarischer Vorlage und Bild eine wichtige Rolle spielen, erklärt Koortbojian mit einer bei Athenaeus überlieferten Passage des Lycymnius von Chios, der berichtet, daß Endymion sogar im Schlaf die Augen geöffnet hatte⁴⁶⁷. Entsprechend verkörpert auch für Koortbojian letztlich der Endymionmythos prospektive Visionen eines Lebens nach dem Tod, wobei für ihn die Bilder divergierende Modelle anbieten und die durch die Erzählung vorgegebenen Bedeutungsspektren unterschiedlich gewichten. Die zumeist frühen Sarkophage, die sich mit ihrem geringen Personenbestand ganz auf die Ankunft der Göttin bei ihrem im Schoß des Hypnos schlummernden Liebhaber konzentrieren, bieten "a sexual metaphor for the joys of the blessed life to come"⁴⁶⁸. In der bräutlichen Gewandung der Selene auf zwei weiteren Sarkophagen ⁴⁶⁹ wird der Aspekt der Hochzeit betont, während die Erweiterung der Darstellung mit bukolischen Nebenfiguren eine Verheißung des Elysiums wiedergibt (vgl. Taf.34,c)⁴⁷⁰. Letztlich, so folgert Koortbojian: "All the visions, despite their differences, symbolize the conquest of death and the triumph of love over Fate."⁴⁷¹ Allerdings geht Koortbojian in seiner Deutung weitgehend von der Figur des Endymion aus, in dem er das Identifikationsobjekt der Sarkophage erkennt.

Anders dagegen Hellmut Sichtermann, der auch auf die Bedeutung der Selene aufmerksam macht, die auf den Sarkophagen vielfach im Zentrum der Sarkophagvorderseiten gezeigt wird⁴⁷². Darüber hinaus findet die Tatsache, daß nicht

⁴⁶⁵ Koortbojian 1995, 65 ff.

⁴⁶⁶ Schönheit: Lucian, *Dialogi Deorum* 19, 11; Hyginus, *Fabulae* CCLXXI. – Begehren: Apoll. Rhod., *Argonautica* IV, 57; Caullus, LXVI, 5f., Properz 2, 15, 15 f. Lucian, *Dialogi Deorum* 19, 11, Seneca, *Hippolytus* 309–316, Nonnos, *Dionysiaca* IV, 195 f., Quintus Smyrnaeus, *Post-homericorum* X, 127–137. – Erotik: Propertius 2, 15, 15 f; Ovid, *Ars Am.* 3, 83, Ovid, *Heroides* 18, 62 f., Lucian, *Dialogi Deorum* 19, 11, und Lucian, *De Sacrificiis* 7. – Schlaf und Tod: Cicero, *De Senectute*, 12, 81; Cicero, *De Finibus* 5, 55–56. – Sakrale Bedeutung: Plutarch, *Numa* 4, 2.

⁴⁶⁷ Athenaeus, *Deipnosophistae* XIII 564 C; Koortbojian 1995, 91 f.

⁴⁶⁸ Koortbojian 1995, 98 Abb. 28. 29 = Paris, Louvre Ma 3184; Sichtermann, *ASR* XII 2 (1992) 105 f. Katnr. 28. – Rom, Museo Capitolino Inv. 325: Sichtermann, *ASR* XII 2 (1992) 103 f. Katnr. 27. Taf. 26, 1.

⁴⁶⁹ Koortbojian 1995, 98 Abb. 36, 37 = Rom, San Paolo fuori le mura; Sassari, Museo Nazionale.

⁴⁷⁰ Koortbojian 1995, 98 Abb. 32, 39 = Rom, Museo Capitolino; zur Erweiterung der Darstellung durch weitere Figuren vgl. auch Koortbojian 1995, 70 ff.

⁴⁷¹ Koortbojian 1995, 98.

⁴⁷² So beim Sarkophag der Gerontia, auf dem Selene unmittelbar unter der Sarkophaginschrift positioniert ist. Zum Sarkophag der Gerontia: Sichtermann, *ASR* XII 2 (1992) 103 Katnr. 27 Taf. 26, 1; Huskinson 1996, 27 Nr. 2. 6; Dimas 1998, Katnr. 348. Vgl. ebenfalls den Sarkophag der Aninia Hilara: Sichtermann, *ASR* XII 2 (1992) 134 Katnr. 80 Taf. 68, 1. Allerdings weist ein Sarkophag aus

nur Endymion, sondern auch Selene auf den Sarkophagen mit einem Porträtkopf versehen werden konnte, bei Koortbojian keinerlei Beachtung⁴⁷³. Indes ist nur auf einem einzigen Sarkophag allein das Porträt der Selene ausgearbeitet worden, während der Kopf des Endymion bossiert blieb⁴⁷⁴. Zumeist werden beide Protagonisten mit Porträtzügen ausgestattet, was dafür zu sprechen scheint, daß die besondere Beliebtheit dieses Themas nicht allein in der Figur des Endymion zu suchen ist, sondern in der Konstellation zweier Partner gelegen haben muß.

Zudem gilt Sichtermanns Hauptaugenmerk den Bildern und ihren vom Mythos abweichenden Elementen, die „bisher bei der Frage nach ihrem Sinngehalt die geringste Rolle gespielt“⁴⁷⁵ haben. Die geöffneten Augen des Endymion auf dem Sarkophag Braschi sprächen beispielsweise eindeutig gegen eine generelle Interpretation des Endymion als Schlafenden⁴⁷⁶. Weitere Figuren wie die Hirten, Tellus und Okeanos sind ebenso wenig der literarischen Vorlage entnommen wie Hypnos, der über den Schlaf des Endymion wacht⁴⁷⁷. Besondere Bedeutung kommt nach Sichtermann den auf den Endymionsarkophagen zahlreich vertretenen Eroten zu, die „merkwürdig wenig“ von den Interpreten beachtet worden seien. Ihr Erscheinen betont die erotische Komponente des Bildes. Dieser Aspekt wird zudem durch die wirkungsvolle Schlafhaltung des Endymion unterstützt, dessen schöner Körper von den ihn aufdeckenden und fackeltragenden Eroten "ins rechte Licht" gerückt wird⁴⁷⁸. Die Mehrzahl der Endymionbilder strebt damit nicht eine Bevorzugung des Endymion oder der Selene an, vielmehr werden beide Personen gleichermaßen hervorgehoben. Die Präsentation der liebenden, aktiven Frau und ihr Verhältnis zum passiv gelagerten Mann wird damit sinnfällig zum Ausdruck gebracht.

Kopenhagen in der Inschrift unmittelbar über der zentralen Gestalt der Selene einen Mann als Grabinhaber aus: Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 109 Katnr. 35 Taf. 26, 4 (Aurelius Lucanus).

⁴⁷³ Die herausgehobene Position der Selene hat Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 52 nachhaltig unterstrichen. Zur Frau als Liebende s. H. Sichtermann, *Gymnasium* 82, 1975, 517 ff. Daß Selene hierfür paradigmatisch werden konnte, zeigt Anth. Graeca XVI 337. Vgl. auch U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen I* (1959) 114 Anm. 1, G. R. Heyer, *Eranos Jb* 6, 1938, 453 f.

Oft ist es aufgrund des Erhaltungszustandes schwierig zu entscheiden, ob die Darstellung überhaupt mit Porträtköpfen versehen war. Sicher beide Figuren mit Porträtzügen: Paris: ASR XII 2 (1992) Katnr. 72 Taf. 86, 1. 88, 2 (beide bossiert); Frascati: ASR XII 2 (1992) Katnr. 73 Taf. 75, 2; 79, 3; Assisi: ASR XII 2 (1992) Katnr. 76 Taf. 75, 3; 79, 2; 80, 1; Rom, Museo Nazionale: ASR XII 2 (1992) Katnr. 77 Taf. 75, 1. – Nur Endymion mit Porträtkopf: Cliveden: ASR XII 2 (1992) Kat. 95 Taf. 86, 2; 92, 2; Rom, Palazzo Doria: ASR XII (1992) Kat. 93 Taf. 91, 1. – Bei Einzeldarstellungen des Endymion ohne Selene ist dieser immer mit Porträt versehen: s. Rom, Palazzo Braschi: ASR XII 2 (1992) Katnr. 102 Taf. 108. vgl. auch den aus einer Ariadnendarstellung umgearbeiteten Endymion in London: ASR XII 2 (1992) Taf. 108,1. – Allgemein zur Bedeutung des Porträts: Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 44 ff.

⁴⁷⁴ Woburn Abbey: ASR XII 2 (1992) Katnr. 94 Taf. 87, 2.

⁴⁷⁵ Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 44.

⁴⁷⁶ Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 46 f. 155 Katnr. 102 Taf. 99, 3; 108, 3; Zum Motiv der geschlossenen Augen gleichermaßen für Schlafende wie Tote: s. H. P. Goette, *AA* 1989, 465 ff.

⁴⁷⁷ Zur Funktion dieser Figuren s. u. Kap. III.4, 135 ff.

⁴⁷⁸ H. Sichtermann ASR XII 2 (1992) 49 f. Zum Motiv des den Weg und Endymion beleuchtenden Eroten vgl. vor allem den Sarkophag New York: Sichtermann ASR XII 2 (1992) Katnr. 80 Taf. 68 oder zusammen mit dem Motiv des Aufdeckens Sichtermann ASR XII 2 (1992) Katnr. 65 Taf. 62, 2.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es aus moderner Sicht schwierig ist zu entscheiden, wieviel zur narrativen Substanz beim Betrachten des Bildes – sei es bewußt oder unbewußt – über die Anschauung hinaus aktiviert und assoziiert wird. Der unzweifelhafte Vorteil scheint doch in der Tatsache zu liegen, daß die beiden dargestellten Figuren sowohl miteinander als auch unabhängig voneinander als Identifikationsobjekt wirksam werden konnten. Daß natürlich bei der Person des Endymion darüberhinaus – bewußt oder unbewußt – weitergehende Assoziationen wirksam werden konnten, ist vom Standpunkt des modernen Betrachters nicht grundsätzlich auszuschließen. Überdies konnten in der Darstellung eine Reihe von Schwerpunkten gesetzt werden, wenn beispielsweise Selene in bräutlicher Gewandung erscheint oder die Szenerie durch weitere Figuren erweitert wurde.

Von den Bildern ausgehend kann jedoch eine erotische Akzentuierung des Mythos nicht übersehen werden. Dieser primär erotische Akzent der Darstellung wird deutlich, wenn neben Endymion auch die anderen mythischen Schläfer in die Untersuchung des Motivs⁴⁷⁹ miteinbezogen werden: Ariadne, die Mänaden und Eros⁴⁸⁰. Allein der schlafende Eros weist ein abweichendes Bildschema auf, liegt er doch kindlich zur Seite geneigt, den Kopf auf den linken Arm gebettet, während er den rechten entspannt vor den Körper genommen hat. Diese eher geschlossene Schlafhaltung hat nur wenig gemeinsam mit der, die die übrigen Protagonisten in einem gemeinsamen Bildschema verbindet.

Kennzeichen ihrer Schlafposition ist die leicht zurückgelehnte Haltung des Oberkörpers und der über den Kopf zurückgenommene Arm, während der andere den Körper abstützt. Die Haltung bewirkt eine Öffnung des Körpers in die Fläche. Das Motiv der Öffnung wird gelegentlich noch dadurch unterstrichen, daß Helfer wie Eros, Satyr oder Pan das die Schläfer umgebende Gewand zur Seite ziehen. Der Blick

⁴⁷⁹ Zum Motiv des Schlafens generell: Koortbojian 1995, 100 ff.; Sh. McNally, *ClAnt* 4, 1985, 152 ff.; E. Stafford, *BICS* 38, 1991–93, 105 ff.

⁴⁸⁰ *Endymion*: vgl. LIMC III (1986) 729 Nr. 5* (Mosaik Nîmes); 730 Nr. 22*; 730 Nr. 24* (Wandmalerei) s. v. Endymion (H. Gabelmann). Bei den Sarkophagen dominiert je nach Gruppe ein leicht abweichendes Motiv, bei dem Endymion, im Schoß des Hypnos gelagert, seinen rechten Arm locker zu Boden fallen läßt. Ansonsten lagert er fast identisch wie Rea Silvia. Die Endymionsarkophagen sind zusammengestellt bei: Sichtermann, *ASR* XII 2 (1992) 103 ff. Katnr. 27 ff. – *Ariadne*: Die Darstellungen der schlafenden Ariadne sind zuletzt zusammengestellt bei LIMC III (1986) 1057 ff. Nr. 52 ff. s. v. Ariadne (W. A. Daszewski, M.-L. Bernhard); vgl. auch E. J. Stafford, *BICS* 38, 1991–1993, 109 ff. Bei Ariadne findet sich das Haltungsschema sowohl bei den Darstellungen, in denen Theseus Ariadne verläßt, als auch bei jenen, die ihre Auffindung durch Dionysos zeigen. Auf den stadtrömischen wie kleinasiatischen Sarkophagen ist Ariadne jedoch anders als in der Wandmalerei, die gelegentlich eine abweichende Lagerung der Verlassenen in der Rückansicht zeigen, fast ausschließlich im oben beschriebenen Haltungsschema gegeben (mit der Ausnahme des Sarkophag Rom, Villa Medici... *ASR* VI 3 (1969) Katnr. 210). Ariadne liegend von Theseus verlassen: LIMC III (1986) 1058 Nr. 66* (Pompei Haus V, 1, 26, Casa di L. Caecilius Iucundus); 1058 Nr. 68* (Marmorrelief); 1059 Nr. 70* (att. Sarkophag); 1060 Nr. 92* (Sarkophag Clivden); 1062 Nr. 113–123*. 126*; 1063 f. Nr. 129. 131–138* s. v. Ariadne (W. A. Daszewski; M.-L. Bernhard). – *Mänade*: z. B. Neapel, *Mus.Naz.*: F. Matz, *ASR* IV 3 (1969) Nr. 176 Taf. 196. – *Eros*: Zum Motiv des schlafenden Eros s. K. Schauenburg, in: R. A. Stucky (Hrsg.), *Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis* (1980) 153 ff.; Guerrini 1982, 125 ff.; Wrede 1981, 127f.; M. Söldner, *Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst* (1986); LIMC III (1986) 971f. Nr. 107ff. s. v. Eros/Amor, Cupido (R. Turcan, N. Blanc, F. Gury); E. Stafford, *BICS* 38, 1991/93, 112ff.; A. Dierichs, *Boreas* 18, 1985, 221ff.

des Betrachters wird damit auf den in der Regel nackten Oberkörper der Schlafenden gelenkt.

Die durch das Motiv zum Ausdruck gebrachte, entspannte Passivität lädt zur voyeuristischen Betrachtung ein. Das Betrachten der schlafenden Schönheit ist ebenfalls Thema der römischen Liebesdichtung. So beschreibt Properz bewundernd den Schlaf seiner Cynthia. Ovid vergleicht hingegen das "morgendlich lässige Daliegen seiner Geliebten" mit einer Bacchantin⁴⁸¹. Die erotische Attraktivität liegt bei diesen Schilderungen vor allem in der Passivität der Schlummernden. Beim Barberinische Faun beispielsweise kann selbst ein Satyr im Schlaf zum Objekt der lustvollen Betrachtung werden, während sonst üblicherweise Satyrn und Pan als sexuelle Aggressoren auftreten.

Trotz einer gewissen Gleichförmigkeit der Bilder von Endymion, Ariadne und Rea Silvia liegt in ihnen zugleich ein recht unterschiedliches, erotisches Potential zugrunde. Während bei Mars und Rea Silvia der Akzent eher auf der Betrachtung liegt, werden vor allem bei Endymion und Ariadne stärker sexuelle Aspekte hervorgehoben. Die Entblößung des männlichen Geschlechts, die bei Endymion häufig vorkommt⁴⁸², stellt seine sexuelle Attraktivität wie Potenz gleichermaßen heraus. Gemeinsam mit der heftigen Bewegung, mit der Selene von ihrem Wagen steigt, signalisiert dies, daß das Begehren der Selene nicht allein in der innehaltenden Bewunderung des männlichen Körpers liegt. Auch die schlafende Ariadne erweckt deutliche sexuelle Konnotationen, zieht doch oftmals an Stelle von Eros ein Satyr oder Pan ihren Mantel beiseite, deren erigierter Penis kaum Zweifel an der Begierde auf sie aufkommen lassen⁴⁸³.

⁴⁸¹ Prop. I, 3; Properz vergleicht dabei den Schlaf seiner Geliebten u.a. mit Ariadne und hebt die erotische Anziehungskraft, die die Schlafende auf ihn ausübt, hervor. s. dazu H. Sichtermann, *Gymnasium* 83, 1976, 548.

⁴⁸² H. Sichterman, *ASR XII* 2 (1992) Katnr. 48 Taf. 50, 2; Katnr. 50 Taf. 51, 3; Katnr. 52 Taf. 58, 2; Katnr. 52; Katnr. 56 Taf. 59, 2.

⁴⁸³ *Pan*: Blenheim Palace (Oxfordshire): F. Matz, *ASR IV* 1 (1968) Katnr. 45 Taf. 46, 1. 2.; 47, 1. 2.; zuletzt bei A. Scholl, *Die antiken Skulpturen in Farnborough Hall* (1995) 26 ff. Nr. B5 (D.Grassinger), J. Stroszeck, *ASR VI* 1 (1998) Katnr. 6 Taf. 80, 3 (beide mit Lit.); Malibu, J.P. Getty Mus. (ehem. Hever Castle): Huskinson 1996, 33 Katnr. 3. 16 (mit Lit.), G.Koch, K.Wight, *Roman Funerary Sculpture. Catalogue of the collection, J. Paul Getty Museum* (1988) 36 ff. Katnr. 13 mit Abb.; S. Walker in: *Getty Museum*, 83 ff.; Baltimore, Walters Art Gallery: F. Matz, *ASR IV* 3 (1969) Nr. 216 Taf. 225, 1. 226, 1.; zuletzt *LIMC III* (1986) 1064 Katnr. 141 s. v. Ariadne (mit Lit. = Dionysos / Bacchus 187, = Eros / Amor, Cupido 18* mit Lit.); Vatikan, Galleria dei Candelabri: F. Matz, *ASR IV* 3 (1969) Katnr. 218 Taf. 232, 2; 236, 2; *LIMC III* (1986) 1064 Katnr. 143* s. v. Ariadne; Paris, Kunsthandel: F. Matz, *ASR IV* 3 (1969) Katnr. 217 Taf. 233. *LIMC III* (1986) 1064 Katnr. 144. – *Eros*: Bolsena: F. Matz, *ASR IV* 1 (1968) Katnr. 6 Taf. 48, 1. 2; 49, 1, zuletzt: J. Stroszeck, *ASR VI* 1 (1998) Katnr. 7 (mit Lit.); Rom, Casino Rospigliosi: F. Matz, *ASR IV* 1 (1968) Katnr. 59 Taf. 69, 1; Rom, Palazzo Colonna: F. Matz, *ASR IV* 1 (1968) Katnr. 61 Taf. 71,1; Cadenet: F. Matz, *ASR IV* 1 (1968) Katnr. 60 Taf. 74, 1; Rom, Vatikan, Belvedere: F. Matz, *ASR IV* 3 (1969) Katnr. 211 Taf. 222; zuletzt *LIMC III* (1986) 1063 f. Katnr. 136 s. v. Ariadne (mit Lit. = Dionysos / Bacchus 185); Rom, Villa Doria Pamphili: F. Matz, *ASR IV* 3 (1969) Katnr. 213 Taf. 223; zuletzt *LIMC III* (1986) 1064 Katnr. 138 s. v. Ariadne; Rom, Palazzo Borghese: F. Matz, *ASR IV* 3 (1968) Katnr. 223 Taf. 232; *LIMC III* (1986) 1064 Katnr. 142 s. v. Ariadne; Paris, Louvre: F. Matz, *ASR IV* 3 (1969) Katnr. 221 Taf. 233; *LIMC III* (1986) 1064 Katnr. 146 s. v. Ariadne (= Dionysos/Bacchus beide mit Lit.); Rom, Mus.Naz.Rom: F. Matz, *ASR IV* 3 (1969) Katnr. 225 Taf. 247. – Knabe o. Flügel: Paris, Louvre: F. Matz, *ASR IV* 1 (1968) Katnr. 49 Taf. 55, 1; zuletzt: J. Stroszeck *ASR VI* 1 (1998) Katnr. 45 Taf. 85, 4 (mit Lit.). – *Satyr und Eros*: Rom,

Beim Sarkophag aus dem Vatikan (S10), der den Ausgangspunkt der Überlegungen dargestellt hat, ist dieses eindeutig sexuelle Element eher zurückgenommen. Zwar zieht ein kleiner Eros sowohl bei Endymion als auch bei Rea Silvia das Gewand zur Seite, doch in beiden Fällen bleibt die Scham durch den Mantel züchtig verhüllt. Ihren eigentlichen Reiz erhält die Darstellung durch das Spiel mit männlichen und weiblichen Rollen. Ist in dem einen Fall die Frau der passive Part der Beziehung, wird ihre Stelle auf der anderen Seite von einem Mann eingenommen. Das Tauschen der Rollen bestimmt die Aussage des Sarkophages. Interessanterweise sind jedoch nur die Köpfe von Mars und Rea Silvia als Porträts ausgestaltet, während jene von Endymion und Selene ideal bleiben. Möglicherweise liegt dies im normativeren Charakter der erstgenannten Gruppe, die die männliche Dominanz hervorhebt, begründet. Im Sinne der bereits mehrfach konstatierten additiven Bildkonstruktion werden auf diesem Sarkophag wiederum verschiedene Aspekte des männlich-weiblichen Rollenverhaltens miteinander vereinigt.

*Ein Mann, zwei Frauen, ein Bildschema
Mars und Rea Silvia oder Mars und Venus*

Erst im dritten Jahrhundert erscheinen Mars und Rea Silvia als Hauptmotiv auf einer Gruppe von Friessarkophagen (S7–S9, S12). Dieser Gruppe werden gemeinhin zwei sicher identifizierte Friessarkophage (S7, S8) und zwei Fragmente (S9, S12) zugewiesen, die ein sehr homogener Bildaufbau miteinander verbindet. Dabei wird das bekannte Schema der Annäherung ins Zentrum der Darstellung gerückt. Die Protagonisten nehmen übergroß die gesamte Höhe des Sarkophages ein, umgeben von einer Vielzahl göttlicher Beobachter oder Personifikationen. Im Fall des Sarkophags Mattei II (S8) beziehen sich die zugehörigen Nebenseiten, die sich heute

S.Pietro: F. Matz, ASR IV 2 (1968) Katnr. 159 Taf. 174, 177; St.Petersburg, Ermitage: F. Matz, ASR IV 3 (1969) Katnr. 212 Taf. 220, 1; zuletzt LIMC III (1986) 1063 f. Nr. 136 s. v. Ariadne (= Dionysos / Bacchus 186* beide mit Lit). – Explizite sexuelle Handlungen sind auf Sarkophagen eher selten dargestellt: Gelegentlich erscheint auf dionysischen Sarkophagen Pan, der eine Ziege vergewaltigt: Dresden: F. Matz, ASR IV 1 (1968) Katnr. 52 Taf. 60, 1; Benevent: F. Matz ASR IV 1 (1968) Nr. 53 Taf. 75, 2; Pisa, Capo Santo: F. Matz, ASR IV 3 (1969) Nr. 170 Taf. 191; Ostia: F. Matz, Nr. 54 Taf. 66, 1–2; Hever Castel: ASR IV 1 (1968) Nr. 44 Taf. 44, 2; Frascati: ASR IV 1 (1968) Nr. 55 Taf. 73, 1; vgl. dazu auch N. Marquardt, Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik (1995) 208 f.; A. Stähli, Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik (1999) 24 ff. et passim. – Erstaunlich ist die Darstellung einer Paniske, die sich an einer Herme selbst befriedigt: F. Matz, ASR IV 3 (1969) Nr. 176 Taf. 196, 198, 199, s. dazu auch C. Johns, Sex or symbol. Erotic images of Greece and Rome (1982) Abb. 66 Farbabb. 23.; A. Dierichs, Erotik in der römischen Kunst (1997) 54 f. – Interessant sind auch die Überlegungen von Susanne Muth zur sexuell-voyeuristischen Stimulanz vgl. auch Muth 1998, 310 ff.

im Vatikan befinden, ebenfalls auf die mythische Erzählung⁴⁸⁴. Auf der linken Nebenseite wird eine verschleierte Frau von einem jungen Mann an den Rand eines Abhanges geleitet. Der in der rechten unteren Ecke gelagerte Flußgott schaut zu den Herannahenden auf und hat einladend die Rechte erhoben. Die Szene ist offenbar auf die Überlieferung zurückzuführen, nach der Rea Silvia als Strafe für ihr Vergehen auf Veranlassung ihres Onkels in den Anio oder Tiber gestürzt werden soll⁴⁸⁵. Auf der rechten Nebenseite säugt die Wölfin die ausgesetzten Zwillinge, die dieser Verbindung von Mars und Rea Silvia entsprossen sind, in einer Höhle. Oberhalb der Höhle sind zwei Hirten zu sehen, die die Szene entdecken. Die Ausgestaltung der Nebenseiten sowie die Ähnlichkeiten in der Bildkomposition lassen keinen Zweifel zu, daß beide Sarkophage aus dem Palazzo Mattei die Begegnung zwischen Mars und Rea Silvia zeigen.

Ein ganz ähnliches Bildschema findet sich auch auf einem Sarkophag in Amalfi (S14). Hier nähert sich Mars ebenfalls im Zentrum der Darstellung einer am Boden gelagerten Frau. Umgeben ist die zentrale Szene, wie bei den Sarkophagen Mattei, von einer Vielzahl göttlicher Beobachter und von Tellus und Okeanus, die am Boden lagern. Gemeinhin wird die Darstellung in der Forschung als Ehebruch der Göttin Venus mit Mars gedeutet. Aufgrund der Ähnlichkeit des Bildsujets ist m.E. auch hier nicht auszuschließen, von einer Begegnung zwischen Mars und Rea Silvia auszugehen. Doch obwohl mehrfach auf die gemeinsame Bildvorlage mit den Bildern von Mars und Rea Silvia⁴⁸⁶ hingewiesen wurde und auch von Erika Simon explizite Zweifel an der Zuweisung geäußert wurden, da "der gewählte Bildtypus für die Situation nicht überzeugend" sei⁴⁸⁷, hat allein Cécile Dulière konsequenterweise das Paar als Mars und Rea Silvia angesprochen⁴⁸⁸. Doch bleibt eine eindeutige Zuweisung an die eine wie an die andere Geschichte in diesem Fall nicht ganz unproblematisch, wie zuletzt Maria Hauer-Prost ausgeführt hat⁴⁸⁹. Eine genaue ikonographische Analyse des zentralen Bildmotivs, der Beifiguren und der Kombination mit den Nebenseiten sollen daher im Folgenden zur Klärung der strittigen Frage beitragen.

Rein formal spricht die Verwendung des Bildschemas vordergründig für eine Identifikation der Protagonisten als Mars und Rea Silvia, ist es doch in dieser Form

⁴⁸⁴ Denkbar scheint aufgrund der großen Ähnlichkeiten zu Sarkophag Mattei II (S8), daß auch der Sarkophag Mattei I (S7) Nebenseiten desselben Themas ausgestattet war, die jedoch heute verloren sind, da die Vorderseiten beider Sarkophage für den Schmuck der Villa Mattei herausgesägt wurden.

⁴⁸⁵ Horaz, *carm.* 1, 2, 18; Ovid, *fast.* 2, 592. - Bei Ovid, *am.* 2, 6, 45 ff. und *Serv. Verg. Aen.* 1, 273 stürzt sich Rea Silvia selbst, von Anio dazu aufgefordert, in den Fluß und wird seine Gemahlin.

⁴⁸⁶ Robert, *ASR* III 2 (1904) 237 "in ähnlicher Stellung wie Rea Silvia"; K. Schefold, *RA* 1961, 201 "imitant la rencontre de Mars et de Rhèa Silvia"; E. Simon, in: *LIMC* II (1984) 549 Nr. 387* s. v. Ares / Mars: "als besuche er Rea Silvia"; H. Sichtermann, *ASR* XII 2 (1992) 16 "das Paar in der Stellung von Mars und Rea Silvia".

⁴⁸⁷ E. Simon in: *LIC* II (1984) 549 Nr. 387 s. v. Ars / Mars.

⁴⁸⁸ Dulière I 95 u. Anm. 286; Dulière II Katnr. 126 Abb. 304. Cécile Dulière verweist zwar auf die gemeinsamen Bildvorlagen, diskutiert aber leider die Problematik nicht weiter. Vgl. auch die Benennung bei Konrad Schauenburg, jedoch ohne weitere Begründung: Schauenburg 1966, 267.

⁴⁸⁹ *LIMC* VII (1994) 617 f. unter Nr. 16 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost).

nicht nur über die erwähnten Sarkophage, sondern auch auf anderen Bildträgern wie Wandmalerei⁴⁹⁰, Mosaiken⁴⁹¹, Relief⁴⁹², Münzen⁴⁹³ und Gemmen⁴⁹⁴ überliefert.

Auf dem Sarkophag von Amalfi nähert sich Mars nun in ganz ähnlicher Weise seiner Geliebten. Darüberhinaus hat die begehrte Frau die gleiche gelagerte Position eingenommen, die sonst üblicherweise Rea Silvia innehat. Doch ergeben sich im Detail kleinere Abweichungen: So ist zwar der heute verlorene rechte Arm sicher wie bei Rea Silvia über den Kopf gelegt zu ergänzen, aber die weibliche Liegende des Amalfiner Sarkophages stützt ihren Kopf nicht in die linke Hand. Stattdessen ruht sie auf ihren linken, in den Mantel eingewickelten Arm. Ihren Kopf hat sie einem kleinen Eros am Boden zugewandt, der ihr seinen rechten Arm entgegenstreckt, so daß der Eindruck einer Kommunikation zwischen den Beiden entsteht. Ob hier die Frau in ein Gespräch mit Eros vertieft ist, wie dies Karl Schefold⁴⁹⁵ für Venus postuliert, oder vergleichbar Rea schläft, ist aufgrund des Erhaltungszustandes des Gesichts nicht mehr eindeutig zu entscheiden. Hypnos, der eine Deutung als Schlafende unterstützen würde, fehlt. Allerdings ist seine Anwesenheit für eine Identifikation als Mars und Rea Silvia nicht zwingend erforderlich, ist er doch auf auch bei anderen Darstellungen keineswegs immer präsent⁴⁹⁶. Freilich hat auch Rea Silvia auf den Sarkophagen als Schlafende die Augen nicht immer geschlossen, gerade die Friessarkophage Mattei II (S8) und der Sarkophag im Vatikan (S10) geben ihre Figur mit einem Porträtkopf versehen wieder, der geöffnete Augen aufweist.

Ungeachtet des Schlafmotivs erweist sich vor allem die gelagerte Haltung, in der die Frau ihren Liebhaber erwartet, für Venus ungewöhnlich. Neben einer Reihe von Darstellungen, die Mars und Venus als repräsentatives Götterpaar zeigen, folgen solche, die Mars und Venus als Liebespaar meinen, anderen ikonographischen Vorbildern⁴⁹⁷.

⁴⁹⁰ LIMC VII (1994) 616 Nr. 3–5 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost).

⁴⁹¹ LIMC VII (1994) 616 f. Nr. 6*–7* s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost).

⁴⁹² z. B. auf dem so genannten Dono Hartwig: P. Hommel, Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit (1954); Koeppl 1984, 14 f., 51, 52 Abb. 30–31; R. Paris, in: Dono Hartwig. Originali ricongiunti e copie tra Roma e Ann Arbor (1994) 28 Abb. 16.– Des weiteren: LIMC VII 617 Nr.8, 8a* (= hier P13), 8b (= hier P12), 9*–10, 11* (=hier P15), 11a, 12 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost).

⁴⁹³ LIMC VII (1994) 618 Nr. 20–21 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost); dazu auch Krumme 1995, 14ff.; J. P. C. Kent, B. Overbeck, A. Stylow, Die Römische Münze (1973) Taf. 75, 312.

⁴⁹⁴ LIMC VII (1994) 618 Nr. 22*–25* s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost).

⁴⁹⁵ K. Schefold, RA II, 1961, 200.

⁴⁹⁶ vgl. Sarkophag Mattei III (S11).

⁴⁹⁷ Im folgenden soll nicht auf alle Darstellungen eingegangen werden, sondern sollen nur cursorisch die gängigsten Motive gestreift werden. In der pompejanischen Wandmalerei erwartet Venus gelegentlich auf einem Thron sitzend den Gott, der von hinten an sie herantritt, um ihr an den Busen zu greifen [LIMC II (1984) 547 Nr. 375, 549 Nr. 389*. 389a* s. v. Ares/Mars (E. Simon); vgl. auch LIMC II (1984) 546 Nr. 372* s. v. Ares/Mars (E. Simon) mit dem Motiv beim stehenden Paar]. Eine ähnlich vertrauliche Berührung erscheint auch auf einem Elfenbeinkästchen aus Veroli, bei dem der stehende Mars Venus vertraulich an das Kinn faßt: LIMC II Ares/Mars 360*; s. auch E. Simon, JdI 79, 1964, 304 ff. Ebenfalls durch die Wandmalerei ist ein anderes Motiv überliefert. Mars und Venus sitzen gemeinsam auf einem Lager. Venus hat sich dabei vertrauensvoll an den hinter ihr sitzenden Geliebten gelehnt, wobei sie den rechten Arm entspannt über den Kopf gelegt hat, s. LIMC II (1984) 547f. Nr. 376*–379 s. v. Ares/Mars (E. Simon). Zur Diskussion dieses Bildschemas

Für das verwendete Bildschema des Amalfi-Sarkophags und dessen ikonologische Deutung entscheidend sind hingegen die Monumente, deren Darstellung mit einiger Sicherheit mit der Ehebruchepisode in Verbindung gebracht werden können. Auf der "Ara Casali"⁴⁹⁸ liegen Mars und Venus in halbaufrechter Position nebeneinander, wobei das rechte erhobene Handgelenk der Venus deutlich eine Handfessel erkennen läßt. Diese Fessel kann hier als eindeutige Anspielung auf die bei Homer überlieferte Ehebruchepisode⁴⁹⁹ verstanden werden. Diese geben auch zwei Sarkophage wieder, die dem von Amalfi darüberhinaus zeitlich nahestehen⁵⁰⁰, sie zeigen das Liebespaar jedoch auf einer Kline sitzend. Bei einem als verschollen geltenden Sarkophag, der sich ehemals im Palazzo Albani del Drago (S27) befand, sitzt die Göttin nackt auf einer kunstvoll gestalteten Kline, die mit Kissen belegt ist. Mit dem frontal gedrehten Oberkörper und der Kopfwendung blickt sie direkt vom Bild aus auf den Betrachter des Sarkophages. Mars hingegen scheint hinter ihr auf das Bett steigen zu wollen, hat er doch den rechten Fuß erhoben und auf seinen Schild gesetzt, unter dem sich ein kleiner Eros verkrochen hat. Er wendet sich der Göttin zu und legt, wie um ihre Aufmerksamkeit zu erregen, seine linke Hand auf ihre Schulter. Links neben der Kline weist Vulcan auf die beiden Ehebrecher und präsentiert sie so der von einer Götterschar umgebenen Kybele.

Ein weiterer Sarkophag in Grottaferrata (S26) weist durchaus gewisse motivische Ähnlichkeiten mit jenem aus dem Palazzo Albani del Drago auf. Auch hier sitzen die beiden Götter auf einem kunstvoll geschnitzten Bett, doch in dieser formalen Gestaltung erschöpfen sich die Gemeinsamkeiten. Die Göttin hat sich deutlich von ihrem Liebhaber abgewandt, indem sie ihren Oberkörper betont nach rechts von ihm wendet. Ein Schleier, den sie über den Kopf gelegt hat, unterstreicht mit seiner Wölbung das Motiv des Wegdrehens und baut so eine deutliche Barriere zum nebensitzenden Mars auf. Dieser wiederum hat sich ebenfalls von Venus abgewendet, den Kopf gesenkt und schaut demonstrativ zu Boden. Sein Schild, welcher an seiner linken Hüfte lehnt, bildet ähnlich wie der Schleier eine deutliche Abgrenzung zu seiner Geliebten. Im Hintergrund der Figuren ist ein Tuch gespannt, dessen Zipfel Vulcan, der links der Szenerie steht, ergriffen hat. Während er seinen Kopf zu dem hinter ihm sitzenden Jupiter zurückgewendet hat, weist er mit seiner Rechten auf die Ehebrecher. Anders als auf dem Sarkophag im Palazzo Albani del Drago ist hier ganz sicher der Augenblick der Entdeckung gemeint. Die Ertappten haben sich betroffen voneinander weggewendet, während der gehörnte Ehemann empört die Szene, wie von Homer geschildert, den Göttern präsentiert.

demnächst Katharina Lorenz (unpubl. Diss), der ich an dieser Stelle für ihre wertvolle Hilfe danken möchte.

⁴⁹⁸ LIMC II (1984) 549 Nr. 385* s. v. Ares/Mars (E. Simon); E. Schraudolph, Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien (1993) 79. 243 L185; Dräger 1994, 125 f. 250 Nr. 90 Taf. 58, 60.

⁴⁹⁹ Homer, Od. 8, 266 ff.; Die Quellen sind zusammengestellt in: Roscher, ML 481 f. s. v. Ares (Stoll).

⁵⁰⁰ Grottaferrata, Museo dell'Abbazia: Sichtermann, ASR XII 2 (1992) Katnr. 6 Taf. 4, 1. 6; 5, 1–3 (mit älterer Lit.) und einen lange Zeit als verschollen geltenden, der sich ehemals in Rom im Palazzo Albani del Drago befand: Sichtermann, ASR XII 2 (1992) Katnr. 5 Taf. 4, 2

In der Darstellung des ersten Sarkophages (S27) hingegen sind alle Elemente, die auf ein Ertappen des Paares hinweisen, aus dem Bild eliminiert. So hat sich das Paar nicht voneinander abgewendet, sondern ist vielmehr im Moment der Annäherung erfaßt. Mars hat seine Hand auf die Schulter von Venus gelegt, was in diesem Zusammenhang entweder als Annäherung, als Vorspiel zum Ehebruch oder als Zeichen der körperlichen Nähe verstanden werden kann. Die für die Darstellung gewählten Bildmotive wie Bewegungsrichtung der Figuren zueinander und deren Verbindung durch Berührung präsentieren in jedem Fall ein liebendes, ineinander versunkenes Paar. Die geradezu herausfordernde Kopfwendung der Venus und der sie aufgebläht umspielende Mantel unterstreichen die repräsentative Wirkung des Paares. Im Bild wird somit der moralisch verwerfliche Aspekt des Ehebruchs nicht visualisiert. Ganz im Gegenteil: Das Paar ist eben nicht der Lächerlichkeit preisgegeben, die hinweisende Geste des Vulcan scheint die repräsentative Darstellung eines schönen Paares auf dem Bett noch zusätzlich hervor zuheben. Der Sarkophag von Grottaferrata hingegen betont das Entdeckungsmotiv und das erschrocken ertappte Paar (S26)⁵⁰¹.

In der Gegenüberstellung mit diesen beiden Sarkophagen wirkt nun die Szene auf dem Sarkophag von Amalfi unangemessen für eine Darstellung mit der Begegnung von Mars und Venus⁵⁰². Fehlen doch die für die Begegnung von Mars und Venus offensichtlichen Requisiten wie die Fesseln, mit denen Vulcan das Paar gebunden hat, oder das überall dargestellte prunkvolle Bett als Ort des Ehebruchs. So scheint eine Deutung dieses Paares als Mars und Rea durchaus möglich.

Die exponierte Figur des Vulcan, der mit weitausgreifender Gebärde auf das zentrale Geschehen hinweist, wirft jedoch Probleme auf. Seine Anwesenheit klärt die dargestellte Situation nicht wirklich. Zwar ist sein Erscheinen in der Erzählung vom Ehebruch angelegt, aber nicht zwingend in deren bildlicher Ausgestaltung erforderlich. So reicht bei der Ara Casali allein die Darstellung der Fessel, um die Szene einzuordnen. Zudem wird Vulcan gewöhnlich auch auf den Mars-Rea Silvia-Sarkophagen als Beobachter des Geschehen gezeigt. Dort sitzt er meist zur Rechten der in der rechten Bildhälfte thronenden Venus. Allein seine auf das Paar deutende Geste spräche beim Amalfiner Sarkophag für den Ehebruch, wäre doch ein derartiger Hinweis bei Mars und Rea Silvia aus der mythischen Erzählung heraus völlig überflüssig.

Die zweite zentrale Figur in der rechten Sarkophaghälfte stellt den thronenden Jupiter dar, der von Minerva und Juno gerahmt wird⁵⁰³. Zwar belegt die literarische Überlieferung den Göttervater als wichtigen Beobachter des Ehebruchs, gleichwohl wird seine Person auf dem Sarkophag aus dem Palazzo Albani durch eine thronende Kybele ersetzt. Zudem nimmt Jupiter genau den Platz ein, den auf den sicher als

⁵⁰¹ Interessant ist beim Sarkophag von Grottaferrata darüberhinaus die Kombination der Szene mit der Darstellung der Hochzeit von Vulcan und Venus in Schema der *dextrarum iunctio*. Trotz allem kann man sich vor allem durch die Darstellung des Paares nicht des Eindrucks erwehren, daß die gewählte Darstellung moralisierenden Charakter hat.

⁵⁰² LIMC II (1984) 549 Nr. 387* s. v. Ares/Mars (E. Simon).

⁵⁰³ vgl. auch M.Hauer-Prost in: LIMC VII (1994) 618 s. v. Rea Silvia.

Mars-Rea Silvia zu identifizierenden Sarkophagen Venus innehat⁵⁰⁴. Wenn also schon eine der Hauptpersonen der Ehebruchgruppe austauschbar ist, wie steht es dann um die Austauschbarkeit anderer, wenn auch durch ihre Größe besonders hervorgehobener, Beifiguren? Ist es vorstellbar, wenn im einen Fall der für die Erzählung zentrale Jupiter auf einem Ehebruch-Sarkophag durch Kybele ersetzt wird, daß auch die sonst auf Rea Silvia-Sarkophagen übliche matronal thronende Venus durch den Göttervater Jupiter ersetzt werden kann? M. Hauer-Prost streicht zwar die Bedeutung der Venus als Ahnin der Rea Silvia heraus⁵⁰⁵ und impliziert somit, daß der "mythenfremde" Jupiter gegen eine Deutung des Paares als Mars und Rea Silvia spricht. Aber die festgestellte Austauschbarkeit von solchen Beifiguren liefert somit zumindest keine stichhaltigen Argumente für die Benennung der Szene. An dieser Stelle drängt sich bereits die grundsätzliche Frage nach der Bewertung solcher Bei- oder Zuschauerfiguren auf, deren Anwesenheit ohnehin durch die mythische Erzählung nicht erforderlich wäre und auf die an späterer Stelle zurückzukommen sein wird.

Darüberhinaus ergeben sich bei diesen Beifiguren erstaunliche Parallelen zwischen dem Amalfiner Sarkophag und den Rea Silvia-Sarkophagen. Auf dem umstrittenen Sarkophag von Amalfi erscheinen von links nach rechts: Minerva, Jupiter, Iuno, Merkur, Bacchus, Herkules, Sol, Diana und am linken Bildrand ihr Bruder Apoll. Die olympischen Götter sind mit der homerischen Überlieferung in Verbindung gebracht worden. Erstaunlicherweise findet sich nahezu der gleiche Götterreigen auf den Sarkophagen mit Mars und Rea Silvia. So zeigt der Sarkophag Mattei I (Taf.13,a) in seiner oberen Bildhälfte von links nach rechts: Venus, einen jungen Mann mit phrygischer Mütze und Pedum⁵⁰⁶, Vulcan, einen weiblichen Idealkopf, neben dem der mit Weinlaub und Weintrauben geschmückte Kopf des Bacchus erkennbar ist. In der linken Bildhälfte schließen sich Apollo, Diana, Merkur und Iuno an. Bis auf Herkules und Sol, die nicht auf dem Rea Silvia-Sarkophag erscheinen, sind also auf beiden gleichermaßen dieselben Götter wiedergegeben. Selbst die beiden Mythen fremde Tellus erscheint sowohl bei den Rea Silvia-Sarkophagen als auch beim Sarkophag von Amalfi gleichermaßen rechts am Boden gelagert. Während gewöhnlich der Flußgott Tiber ihr männliches Pendant darstellt⁵⁰⁷, ist ihr auf dem Amalfiner Sarkophag Caelus zur Seite gestellt. Also geben auch die Beifiguren nicht wirklich Aufschluß über die sichere Identifikation dieses Sarkophages.

Bleiben noch die Darstellungen der Nebenseiten, die möglicherweise einen Anhaltspunkt für das Verständnis des Sarkophages geben könnten. Auf den Nebenseiten kann die Handlung der Vorderseite fortgesetzt, kommentiert oder ergänzt werden. Der Sarkophag von Amalfi zeigt nun auf der rechten Nebenseite

⁵⁰⁴ vgl. S7 und S8, sowie das Frgt. S9, welches ohnehin nur die thronende Göttin wiedergibt.

⁵⁰⁵ M.Hauer-Prost in: LIMC VII (1994) 618 s.v. Rea Silvia.

⁵⁰⁶ Carl Robert, der sich als einziger mit dieser Figur beschäftigt hat, schlägt wegen der Nähe zu Venus die Alternativen Aeneas, Anchises oder Askanius zur Benennung vor, wobei letztere am wahrscheinlichsten erscheint. C. Robert, ASR III 2 (1904) 234.

⁵⁰⁷ Auf dem Sarkophag Mattei II wird der auf eine Urne gestützt gelagerte Tiber durch Oceanus ersetzt, dessen Arm auf den Kopf eines kleinen Ruderers in einem Boot aufgelegt ist.

(S14) eine Darstellung des Lupercals, die nahezu identisch mit der im Vatikan befindlichen Nebenseite des Sarkophages Mattei II (S8) ist. Die Angabe der Höhle durch einen dicken, wenig differenzierten Wulst, die Haltung der Wölfin nach links mit zurückgewendetem Kopf, die Position der Zwillinge, die an ihren Zitzen saugen, gehen offensichtlich auf dieselbe Vorlage zurück. Allein die Ausgestaltung der beiden Hirten, die die Szene entdecken, unterscheidet sich in kleineren Details. Als sinnvolle Fortsetzung der auf der Vorderseite geschilderten Begegnung würde die Darstellung der Nebenseite für eine Interpretation des Paares als Mars und Rea Silvia sprechen. Die linke Nebenseite hingegen zeigt Ares mit Lanze und Aphrodite mit Szepter im Schema der *dextrarum iunctio* (S14)⁵⁰⁸. Als göttliche Stammeltern der Römer entbehrt ihre Anwesenheit auf einem Sarkophag, der die Zeugung des mythischen Stadtgründers thematisiert, nicht einer gewissen Logik. Als Paar vergleichbar den nicht-mythischen Paaren der Feldherren-Hochzeitssarkophage verkörpern sie in ihrer Haltung das Ideal ehelicher *concordia*. Darüberhinaus ist mit dem Säulensarkophag Mattei III (S11) die Kombination des göttlichen Paares Mars und Venus mit Mars und Rea Silvia durchaus bezeugt. Dort verkörpern die beiden Szenen parataktisch sich gegenseitig ergänzende Aspekte einer partnerschaftlichen Beziehung. Allerdings ist auch auf dem Sarkophag von Grottaferrata dem Ehebruch von Mars und Venus eine Szene der *dextrarum iunctio* von Vulcan und ehebrecherischer Venus gegenübergestellt. Der von den nicht-mythischen Darstellungen bekannte Bildtypus wird dabei auf das mythische Paar Vulcan und Venus übertragen, die von Concordia im Zentrum zusammengeführt werden. Das Paradoxon der Gegenüberstellung von Eheschließung und Ehebruch ist schon früh bemerkt worden. So drückt Karl Schefold sein Unbehagen treffend darüber aus, wenn er schreibt: "Es ist absurd, das Bild der Gattentugend mit dem des Ehebruchs zu verbinden ..." ⁵⁰⁹. Doch Peter Blome⁵¹⁰ hat überzeugend deutlich machen können, daß die Darstellung erst dann ihren Sinn erhält, wenn sie nicht auf die *concordia* des mythischen Paares, sondern auf jene der Sarkophagbesitzer bezogen wird. Die Präsentation eines Ideals ist dabei der Zweck der ungewöhnlichen Bildzusammenstellung und nicht die Schilderung einer logischen Handlungsfolge⁵¹¹.

⁵⁰⁸ H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 90 Katnr. 4.

⁵⁰⁹ K. Schefold, Römische Kunst als religiöses Phänomen (1964) 69 f. Ähnlich auch K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (1981) 280.

⁵¹⁰ P. Blome, RM 90, 1982, 203.

⁵¹¹ vgl. auch die Umwandlung der Zurückweisung der Phaedra durch Hippolytos in eine Abschiedsszene, s. dazu P. Zanker, in: Spiegel des Mythos, 131 ff.. Oder letztlich auch der Dido-, Aeneas- und Ascanius-Sarkophag, in dem die der Erzählung nach flüchtige Liebschaft des Aeneas zu einem Familienidyll stilisiert wird, s. Kap. III.1. – Allerdings bleibt der Sarkophag von Grottaferrata (S26) problematisch, zeigt er doch anders als sein Gegenstück im Palazzo del Drago (S27) auf der Kline kein liebevoll einander zugewandtes Liebespaar. Das Paar ist durch seine ostentative Körperhaltung, die zudem durch Schleier (Venus) und Schildposition (Mars) unterstrichen wird, deutlich voneinander getrennt. Die Blickrichtung des Mars zu Boden und der Venus nach rechts, die keinen Kontakt zum Partner herstellt, unterstreicht zusätzlich die Abwendung der Personen zueinander. Selbst die Eroten am Fuß des Bettes scheinen ihre übliche spielerische Leichtigkeit verloren zu haben und blicken eher betreten zu Boden. Der Ehebruch ist hier deutlich thematisiert und bleibt damit neben der Darstellung der *concordia* erklärungsbedürftig. Obgleich methodisch nur schwer belegbar, erscheint die Darstellung hier moralisierend. Neben die harmonische

Trotz eingehender ikonographischer Betrachtung bleibt das Bild des Sarkophages aus Amalfi – zumindest aus moderner Sicht – ambivalent. Lassen sich doch weder für die eine noch für die andere Deutung genügend schlagkräftige Argumente finden, wenn auch der Eindruck entstehen kann, daß eine Deutung als Mars und Rea Silvia ein wenig wahrscheinlicher erscheint. Vor allem das Bildschema, das sonst nicht für Venus belegt ist, sowie die Darstellung der Nebenseite mit Wölfin und den Zwillingen sprechen stark für diesen Vorschlag. Für den antiken Betrachter war das Bild sicher einfacher und eindeutiger zu identifizieren als für den modernen, doch ist es auch für diesen in seiner Grundaussage lesbar.

*Spanner im Liebesnest : Jupiter, Tellus, Oceanus und die anderen
Exkurs zur Bedeutung der Zuschauer- und Beifiguren*

Im vorangegangenen Kapitel wurde die Benennung des Amalfiner Sarkophages ausführlich diskutiert. In der Argumentation spielten die dargestellten Beifiguren eine nicht unerhebliche Rolle, so daß sich die Frage nach der Bedeutung solcher Nebenfiguren stellt. Als Neben- oder Beifigur werden hierbei jene bezeichnet, die nicht unmittelbar in Zusammenhang mit dem narrativen Kern der mythischen Erzählung stehen. Für die Erzählung von Mars und Rea Silvia bedeutet dies, daß alle Figuren außer den beiden Protagonisten in diese Kategorie fallen. Die Diskussion hat jedoch gezeigt, daß diese Figuren – im Fall von Hypnos als auch den Eroten – durchaus in einem ‘sinn-vollen’ Zusammenhang mit der dem Bild zugrunde liegenden Erzählung stehen können. Hypnos etwa erscheint vor allem dann, wenn Rea Silvia mit Porträtzügen versehen ist, und gibt damit einen konkreten Hinweis, der zum Verständnis des Dargestellten führt – Mars und Rea Silvia sollen hier entgegen der eigentlich mythischen Erzählung als Ehepaar begriffen werden⁵¹².

Darüber hinaus konnte beobachtet werden, daß gerade auf den Friessarkophagen des 3. Jahrhunderts die Kernszene um weiteres mythisches Personal wie etwa die thronende Venus, Tellus und Oceanus erweitert wurde. Diese Tendenz, die mythische Kernhandlung um weitere, zum Teil mythenfremde Figuren zu bereichern, setzt in der Sarkophagkunst ab dem Ende des 2. Jh. n. Chr. ein. Diese

Zweierbeziehung von Mann und Frau ist der moralisch verwerfliche Ehebruch gesetzt. Ein Erklärungsmodell scheint denkbar zu sein: In der direkten Gegenüberstellung von Ideal und Verstoß gegen dasselbe soll die Bedeutung des Ideals unterstrichen und hervorgehoben werden.

⁵¹² Mit Porträtzügen: Mattei I = S7; Mattei II = S8; Vatikan = S10. Vgl. auch S13, bei dem Hypnos durch eine weibliche Schlafgottheit ersetzt wurde. Allerdings weist Rea Silvia hier keine Porträtzüge auf, so daß nicht grundsätzlich davon ausgegangen werden kann, daß das Erscheinen des Hypnos an die Darstellung des Porträts geknüpft ist.

Besonderheit hat in der Sarkophagforschung erstaunlich wenig Beachtung gefunden⁵¹³. Gemeinhin wird ihre Funktion mit "Raumfüllung"⁵¹⁴ erklärt und die Diskussion auf die Hauptszene fokussiert.

Ein vergleichbares Phänomen ist in den sogenannten 'Zuschauerfiguren' der pompejanischen Wandmalereien greifbar. Lange wurden auch diese nicht in ihrer Bedeutung als "Zuschauer" wahrgenommen, sondern eher in Hinblick auf die hellenistischen Vorlagen des Bildes untersucht. Bislang hat sich lediglich Dorothea Michel dieser Fragestellung angenommen und den Zuschauerfiguren eine eigene Bedeutung zugesprochen⁵¹⁵. Sie stellt die Frage nach der kunstästhetischen und kunstsoziologischen Rezeption der Figuren und analysiert diese nach ihrer Provenienz und ihrer Funktion innerhalb des Bildes. Ihre ikonographische Analyse kam zu dem Ergebnis, daß die Figuren nicht nur zur Raumerweiterung oder -füllung gedient haben, sondern ihnen ein eigener inhaltlicher Wert zukommt. Als solche können sie den Stimmungsgehalt eines Bildes verstärken. Zugleich treten die realen Zuschauer und die im Bild dargestellten in einen kommunikativen Prozeß. Durch sie wird dem realen Zuschauer seine Rolle als solcher bewußt vor Augen geführt.

Dorothea Michel zeigt damit einen Weg auf, der auch die Funktion der Beifiguren auf den stadtrömischen Sarkophagen erhellen könnte. Um diese Studie in einem überschaubaren Rahmen zu halten, erscheint es sinnvoll, die Fragen exemplarisch an der im Kapitel vorgestellten Sarkophaggruppen vorzunehmen⁵¹⁶.

Wie beschrieben wurden die Kernszenen der Mars-Rea Silvia Sarkophage durch Figuren erweitert, die der dem Bild zugrundeliegenden mythischen Erzählung nicht immanent sind wie beispielsweise weitere Göttergestalten oder Personifikationen. Ihre Auswahl kann jedoch weiter spezifiziert werden. Unter den Göttern findet sich eine Auswahl der bedeutendsten olympischen Götter: Juno, Jupiter, Merkur, Diana und Apollon, Bacchus, Vulcan, Minerva und Venus⁵¹⁷. Darüberhinaus erscheinen auf dem Amalfiner Sarkophag noch Hercules und Helios, die auch auf anderen Mars-Rea

⁵¹³ vgl. H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 90 ff. zu den Endymionsarkophagen. Ebenfalls zu dieser Sarkophaggruppe Koortbojian 1995, 63 ff. spez. 70 ff. Eine umfassende Untersuchung dieses Themas kann auch im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Sie beschränkt sich daher im folgenden überwiegend auf die untersuchten bekannten Mars-Rea Silvia- und die Endymion-Sarkophage. Für die Persephone-Sarkophage hat Ruth Lindner das Phänomen ebenfalls beschrieben. [Lindner 1984, 108 ff.]; vgl. ebenfalls P. Blome, RM 85, 1978, spez. 449 ff.

⁵¹⁴ z.B. K. Geschwantler zu Natur- und Lokalpersonifikationen: K. Geschwantler in: G. Schwarz – E. Pochmarski (Hrsg.), *Classica et Provincialia*. Festschrift Erna Diez (1978) 70 "Mit Nymphen, Fluß- und Quellgöttern gehören die Berggötter zu den sogenannten Natur- oder Lokalpersonifikationen, die vor allem auf späteren römischen Sarkophagen aus dem Bedürfnis der Raumfüllung heraus sehr beliebt sind."

⁵¹⁵ D. Michel in: *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e Prospettive. Atti del convegno internazionale Napoli 11–15 novembre 1979* (1982) 535 ff. – Weiteren Aufschluß zu dieser Fragestellung wird voraussichtlich die Dissertation von K. Lorenz erbringen, der ich für wertvolle Anregungen an dieser Stelle herzlich danke.

⁵¹⁶ Da eine ausführliche Betrachtung des Problems den Rahmen dieser Arbeit sprengen und darüberhinaus nur wenig zur grundlegenden Fragestellung beitragen würde, sei an dieser Stelle nochmals nachdrücklich auf den kursorischen Charakter des Exkurses hingewiesen.

⁵¹⁷ vgl. vor allem den Sarkophag Mattei I (S7) und den Sarkophag von Amalfi (S14).

Silvia-Sarkophagen zu finden sind⁵¹⁸, eher selten ist die Darstellung von niederen Gottheiten wie den Windgöttern⁵¹⁹. Unter den Personifikationen dominieren Natur- und Ortspersonifikationen wie Tellus, Oceanus, Tiber und nicht näher zu benennende Berg- oder Quellgötter. Des weiteren kommen einzelne Jahreszeiten, Victoria, Virtus und Zodiacus vor. In die Darstellung von Berglandschaften werden Schafe und Hirten eingefügt, die die landschaftliche Schilderung abrunden⁵²⁰.

Das weite Spektrum von unterschiedlichen Beifiguren zeigt, daß die Assoziationshorizonte, die durch ihre Verwendung geschaffen werden, nicht auf bestimmte Aspekte festgelegt sind. Die Offenheit ihrer Verwendung soll im Folgenden durch die Analyse der Figurentypen verdeutlicht werden. Vor allem die Göttergestalten sind vielfach in Anlehnung an bekannte Figurentypen oder statuarische Vorbilder gestaltet, sind aber nicht auf eine spezifische Wahrnehmungsform festgelegt, wie das Beispiel der Figurengruppe von Apollon und Diana zeigen wird.

Auf der oberen linken Bildhälfte des Sarkophages Mattei I (S7) ist Apollon sitzend, eine Lyra spielend⁵²¹, dargestellt, die ihn als Apollon Museios kennzeichnet. Diana, die sich an ihren Bruder anlehnt, wird im Typus der angelehnten Muse präsentiert. Allein das kurze Jagdgewand und der Köcher, der im Rücken der Angelehnten aufgestellt ist, werden als Chiffre für die 'traditionellen' Rolle als Jägerin verwendet.

Ganz anders wiederum ist das göttliche Geschwisterpaar auf dem Sarkophag von Amalfi dargestellt. Dort lehnt sich Apollon am linken Bildrand mit seinen linken Arm auf ein Podest, den rechten hat er im Typus des Apollon Lykeios⁵²² entspannt über den Kopf genommen. Hier kontrastiert seine entspannte Haltung, die ganz auf die Präsentation des jugendlich schönen Körpers ausgerichtet ist, mit der heftigen Bewegung seiner Schwester Diana, die im Typus der Artemis Versaille in weitausgreifendem Schritt nach links eilend zu sehen ist⁵²³.

Während Diana auf dem Sarkophag Mattei I als Muse offenbar ihrem Bruder zugeordnet ist, erhält sie auf dem Sarkophag von Amalfi als Jagdgöttin einen eigenen Wert. Apollon wiederum erscheint auf dem einen Sarkophag als Gott der Musen und Musik, während auf dem anderen seine jugendliche Schönheit herausgestellt wird⁵²⁴.

⁵¹⁸ Hercules: Vatikan (S10). – Helios: Mattei II (S8).

⁵¹⁹ Die Darstellung eines Windgottes mit einem Muschelhorn ist auf dem großen Sarkophag Mattei II (S8) im Gefolge von Lucifer und Helios zu sehen.

⁵²⁰ Mattei II (S8) und NS; Hirte neben Quellnympe auf Mattei III (11).

⁵²¹ vgl. LIMC II (1984) 206 ff. Katnr. 156*–182 s. v. Apollon (O. Palagia); ebenda Katnr. 291*. 297. 335–334 s. v. Apollon/Apollo (E. Bauchhenss).

⁵²² vgl. dazu LIMC II (1984) 193 f. Nr. 39 s. v. Apollon (W. Lambrinadakis); LIMC II (1984) 379 Nr. 54 s. v. Apollon/Apollo (E. Simon). Zu den römischen Adaptionen des Typs s. ebenda 448 ff. Nr. 509 ff. s. v. Apollon/Apollo (G. Bauchhenss).

⁵²³ vgl. LIMC II (1984) Katnr. 250–265 s. v. Artemis (L. Kahil); LIMC II (1984) Katnr. 27 ff. s. v. Artemis/Diana (E. Simon).

⁵²⁴ Vgl. auch Dionysos auf dem Sarkophag von Amalfi, der mit seinem labil wirkenden Standmotiv und der S-Kurvatur des Körpers an den Typus des angelehnten Dionysos erinnert, wie er im Dionysos aus den Horti Lamiani [LIMC III (1986) 435 ff. Nr. 119*–125* s. v. Dionysos (C. Gasparri); Horti

So kann eine Figur auf den verschiedenen Sarkophagen durch den Figurentypus in ihren unterschiedlichen Aspekten charakterisiert werden.

In beiden vorgestellten Fällen steht die unterschiedliche Akzentuierung der Beifiguren in keinem direkten Bezug zum Hauptbild mit Mars und Venus, sondern ergänzen dieses assoziativ um einen weitere Deutungsperspektiven.

Einzelne Figuren können ebenfalls in ihrem Handlungsmotiv variiert werden. So erscheint Vulcan auf dem Amalfiner Sarkophag in weit ausgreifendem Schrittmotiv, während er auf den Sarkophagen Mattei ruhig auf einem Felsen sitzend dargestellt ist. In seiner Haltung erinnert er hier an die Darstellung von Ortspersonifikationen.

Allerdings zeigt die Untersuchung der Handlungsschemata auch, daß deren Verwendung nicht vollkommen beliebig erfolgt. Stehende und angelehnt stehende Figurentypen kommen sehr häufig vor, wohingegen sich das Motiv des Sitzens und Liegens bei den Beifiguren nur auf wenige Personengruppen beschränkt. Neben den bereits mehrfach erwähnten Ortspersonifikationen, die auf Felsen hocken, erscheinen vor allem wichtige Götter auf prunkvollen Thronen sitzend, wodurch ihre Bedeutung unterstrichen wird. So ist etwa Jupiter sowohl auf dem Sarkophag Mattei I als auch auf dem Sarkophag von Amalfi thronend wiedergegeben. Das Motiv hebt ihn hier in seiner Position als Göttervater hervor. Bei den sitzenden Göttinnen unterstreicht das Thronen den matronalen Charakter der Gottheit. Auffällig ist dabei die thronende Venus auf den Mars-Rea Silvia-Sarkophagen⁵²⁵. Der Thron, das Szepter, die Stephane, die an Darstellungen der Iuno erinnern, der Schleier, der züchtig das Haupt verhüllt, lassen weniger an die Göttin der Liebe und Erotik denken, sondern heben vielmehr andere Seiten dieser Gottheit hervor. Ihre Darstellung gleicht jener der Iuno, die sonst über die Ehe wacht⁵²⁶, und betont somit die Funktion Venus auch als Schützerin der Frauen. Allein das von der Schulter gerutschte Gewand erinnert an den erotischen Aspekt der Liebesgöttin. Das Motiv des Liegens beschränkt sich hingegen ganz auf Ortspersonifikationen wie Tellus, Oceanus oder Flußgottheiten, die zumeist auf eine Urne gestützt, ganz dem üblichen Darstellungstypus entsprechen⁵²⁷.

Lamiani: ebenda 436 Nr. 123*] erscheint oder in den klassizistischen Bacchoi wiederzufinden ist [vgl. LIMC III (1986) 543 Nr. 5*–7 s. v. Dionysos/Bacchus (C. Gasparri)].

⁵²⁵ S7, S8 vgl. aber auch das aufgrund dieses Motivs zugewiesene Fragment S9.

⁵²⁶ Iuno als Wächterin der Ehe s. G. Wissowa, *Religion und Kultur der Römer* (Nachdruck 1971) 186; vgl. die Darstellungen der thronenden Iuno: LIMC V (1990) 834 Nr. 141*–143, 842 Nr. 216*–225* s. v. Iuno (E. LaRocca). – Aber auch Venus besitzt die Familie und Hochzeit betreffende Aspekte [vgl. dazu jüngst A. Staples, *From good Goddess to Vestal Virgins. Sex and Category in Roman Religion* (1998) 99 ff.] Als Venus Genetrix wird sie darüberhinaus als Stammutter des Kaiserhauses verehrt: vgl. die Darstellungen auf Münzen: LIMC VIII (1997) 214 f. Nr. 233*–242 s. v. Venus (E. Schmidt). Die Anwesenheit der Venus betont hier den genealogisch-familiären Charakter des Bildes und verbindet damit die Darstellungen mit den anderen Sarkophagen des römischen Gründungsmythos, die gleichfalls familiäre Bindungen hervorheben.

⁵²⁷ s. dazu LIMC VII (1994) 879 ff. s. v. Tellus (E. Ghisellini); LIMC VIII (1997) 907 s. v. Oceanus (H. E. Cahn); LIMC IV (1988) 139ff. s. v. Fluvii (C. Weiss).

Die 'Beifiguren' erscheinen in den für sie typischen Rollen und Konstellationen. Für ihre Darstellung wird auf das gängige Figurenrepertoire zurückgegriffen. Durch unterschiedliche Akzentuierungen können auch hier – wie in den Hauptbildern – bestimmte Aspekte ihres 'Charakters' hervorgehoben werden.

Im Hinblick auf die Verwendung der Figurentypen zeigt sich damit, daß die spezifisch charakterisierten Beifiguren in keinen konkreten Bezug zum Hauptbild gesetzt werden. Vielmehr sind sie weitgehend austauschbar und bezeichnen damit den stark eklektischen Charakter der Sarkophagkomposition.

Im folgenden soll die Art der Beziehung zwischen Beifiguren und Protagonisten, d.h. ihre Interaktionen und die sich daraus ergebenden Implikationen, näher betrachtet werden.

Gelegentlich – wie auf dem Amalfiner Sarkophag (S14) – sind die Figuren parataktisch nebeneinander gereiht. Allerdings ergeben sich durch die Kopfwendungen und Gebärden durchaus Verbindungen zwischen den verschiedenen Personen. Auffällig ist dabei, daß die Köpfe nahezu aller Dargestellten dem zentralen Geschehen zugewandt sind. Selbst Diana, die mit weitausgreifendem Schritt vom Bildzentrum wegeht, hat ihren Kopf zur zentralen Mittelgruppe zurückgewendet. Darüberhinaus weist Vulcan mit seiner ausgestreckten Rechten auf die Mittelgruppe, wodurch dem Geschehen im Zentrum besondere Bedeutung zukommt. In ähnlicher Weise deuten auch auf dem Sarkophag Mattei II (S8) der am Boden gelagerte Oceanus gemeinsam mit einem kleinen Eros ostentativ auf den heraneilenden Mars. Eine derartige Betonung der Hauptszene durch die Blickrichtung der Beifiguren findet sich auch auf den anderen Sarkophagen. Auf dem Säulensarkophag Mattei III fällt beispielsweise die Gruppe im Interkolumnium am rechten Bildrand auf. Während die zentralen drei Paare sowie die beiden Erosen im linken Interkolumnium ganz auf sich selbst bezogen sind, lehnt hier ganz rechts an einer Säule eine Quellnymphe mit entblößtem Oberkörper, die sich mit ihrem Arm auf eine Urne stützt. Neben ihr steht ein Hirte, bekleidet mit Exomis, Hut und Mantel, ein Pedum in der linken Armbeuge. Beide haben ihre Köpfe weit nach links gewendet und betrachten das Geschehen im benachbarten Interkolumnium. Der Blick des Betrachters wird damit zurück auf die daneben liegende Szene gelenkt, in der Mars auf die am Boden gelagerte Rea Silvia zuschwebt. Nicht nur wird durch die Anwesenheit von Quellnymphe und Hirte die Handlung in der freien Natur angesiedelt, zudem wird gerade diese Szene durch die intensive Betrachtung gegenüber den anderen hervorgehoben.

Vergleichbares läßt sich auch in weiteren Einzelszenen beobachten. So hat sich der Eros auf der Nebenseite des Sarkophages von Amalfi der neben ihm stehenden Venus zugewandt, die somit in der *dextrarum iunctio* mit Mars gegenüber diesem herausgehoben wird, zumal sie im Gegensatz zum neben ihr stehenden Mars in die Frontale gewendet ist und somit einen großen Teil der Bildfläche einnimmt. Auch auf dem Clipeussarkophag werden durch die Blickrichtung der Beifiguren Bezüge zwischen verschiedenen kompositorischen Elementen hergestellt. In der Opferszene blicken Begleiter und Opferdiener auf den rechts des Altars Opfernden, während in

der rechten Szene mit der *dextrarum iunctio* sowohl Concordia als auch der kleine Eros zwischen dem Ehepaar auf den Mann blicken⁵²⁸. In beiden Fällen wird somit durch die Blickrichtung die Person des Mannes gegenüber der Frau ausgezeichnet.

Aber solche Bezüge lassen sich nicht nur auf das zentrale Motiv bezogen finden, sondern bei den großen Sarkophagen Mattei I (S7) und II (S8) können durch Blick- und Bewegungsrichtung innerhalb der Beifiguren einzelne Gruppen oder Figuren herausgestellt werden. Die am rechten Bildrand dargestellte Venus ist nicht allein durch ihre besondere Größe und das Motiv des Thronens gegenüber den übrigen Personen hervorgehoben. Darüberhinaus blicken sowohl die zu ihren Füßen gelagerte Tellus sowie der im oberen Register neben einem Tempel sitzende Vulcan zur Göttin herüber. Andererseits verbindet der Blick der Göttin und des kleinen Eros, der an ihrem Knie lehnt, diese Nebenszene mit der Hauptdarstellung von Mars und Rea Silvia⁵²⁹.

Im Gegensatz zu einer solch konnektiven Form der Bezugnahme können die Beifiguren durch Mimik und Gestik jedoch auch vom Hauptbild sowie gegenüber anderen Bildelementen separiert werden. In der linken oberen Ecke des Sarkophags Mattei II (S8) bilden der in seinem Wagen aufsteigende Helios zusammen mit dem ihm voranschwebenden Lucifer und einem Windgott eine solche separate Gruppe. Ebenfalls ganz auf sich bezogen sind die zwei einander gegenüberstehenden Erosen des Säulensarkophags Mattei III (S11), die darüberhinaus gemeinsam einen Helm zwischen sich halten. Sie erinnern in ihrer Zuwendung zueinander an die Amor und Psyche-Gruppe im benachbarten Interkolumnium, die ihrerseits häufig als Beifiguren auf Friessarkophagen anderer Themenbereiche auftauchen⁵³⁰. Die Isolation der Figuren ruft einen zeichenhaften Eindruck dieser Gruppen hervor.

Die vorgestellten Beispiele haben gezeigt, welche kompositorische Rolle die Beifiguren einnehmen können: Durch ihre Blickrichtung können sie in vielfältige Bezüge zum Hauptbild sowie auch zu untergeordneten Figurengruppen gesetzt werden. An diese Beobachtung wird sich nun die Frage anschließen, inwieweit sich diese Bezugnahmen auf eine rein formale Akzentuierung bestimmter Bildelemente

⁵²⁸ In der Regel hat sich Concordia, sofern sie nicht nach vorne blickt, in den Szenen der *dextrarum iunctio* eher dem Mann zugewandt: vgl. Säulensarkophag, Thermenmuseum: Reinsberg 1984, 298 Abb. 4a; Nach vorne blickend: Vatikan, Galleria Lapidaria: Reinsberg 1984, 295 Abb. 2; Hochzeitssarkophag in der Eremitage in St.Petersburg, bei dem Concordia auf die links des Altares stehende Frau blickt; Feldherrensarkophag Frascati: Reinsberg 1984, 303 Abb. 6 .

⁵²⁹ Etwas anders die Darstellung auf dem Sarkophag Mattei I (S7). Sowohl Tellus als auch Vulcan haben hier den Kopf von Venus abgewandt, wobei allerdings der Kopf des Vulcan ergänzt ist. Erhalten ist von der Figur nur die linke Brust mit dem davorgelegten Arm. Doch auch hier schaut ein kleiner Eros auf die Göttin, und auch der junge Mann mit phrygischer Mütze, der im Hintergrund neben dem Thron der Göttin steht, hat seinen Blick auf die Göttin gerichtet.

⁵³⁰ vgl. z.B. Amor und Psyche unter dem Stuhl der Phaidra auf Hippolytos-Sarkophagen: z. B. Sichtermann – Koch 1982, 149 Abb. 171; oder auf Endymion-Sarkophagen z. B. H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) Katnr. 80 Taf. 70, 1.

beschränken und inwieweit durch die Verbindungen auch inhaltliche Elemente zueinander in Bezug gesetzt werden.

Eine solche direkte Bezugnahme zwischen Beifiguren und Hauptpersonen stellen die auf Sarkophagen sehr häufig dargestellten Eroten dar. Durch ihre Präsenz binden sie die Handlung in einen allgemeinen erotischen Kontext ein. In den Mars und Rea Silvia-Sarkophagen kann ihre Zuwendung sowohl Mars gelten, indem sie seine Lanze umfassen, um sie wegzutragen, oder sie sein Bein umklammern⁵³¹. Aber auch sein Gegenüber ist von ihrer Tätigkeit nicht verschont, wenn etwa ein einzelner Eros die am Boden liegende Rea Silvia entblößt. Auf den großen Friessarkophagen Mattei I (S7) und II (S8) erscheinen sie darüberhinaus noch in vielfältiger Weise mit den Nebenfiguren verbunden. So hält auf dem Sarkophag Mattei II ein kleiner Eros das Füllhorn der am Boden liegenden Tellus, während ein zweiter vor Oceanus stehend diesem seinen Kopf zugewendet hat und mit ihm das zentrale Geschehen zu kommentieren scheint. Haben doch beide einen Arm auf das Zentrum weisend erhoben. Eroten scheinen in diesen Bildern geradezu omnipräsent zu sein und suggerieren damit eine eher diffuse Vorstellung von Liebe und Erotik.

Für die meisten anderen Beifiguren ist es nicht möglich, eine für alle Bilder zutreffende Leseweise zu finden, da sich ihre konkrete Funktion erst aus dem Kontext des Bildes selbst ergibt.

Für die Wahl der Götterfiguren ist etwa schon gezeigt worden, daß sie sehr häufig austauschbar sind und auch der verwendete Figurentypus, der für die inhaltliche Akzentuierung der Beifiguren entscheidend ist, weitgehend auswechselbar ist. Im einen Fall konnte mit Apollon ein eher bürgerlich-musischer Wert, im anderen Fall die Konnotation eines schönen, jugendlichen Gottes verbunden werden. Dies kann als Hinweis darauf verstanden werden, daß in diesen Fällen meist keine direkte, inhaltliche Bezugnahme zur Hauptszene gesucht wurde. Stattdessen verkörpern diese Beifiguren in ihrer parataktischen Aneinanderreihung bestimmte Werte und Aussagen, die der dargestellten Episode – in diesem Fall der Begegnung von Mars und Rea Silvia – hinzugefügt werden sollen.⁵³²

In zumindest einigen Fällen wird die spezifische Akzentuierung der Götterfiguren jedoch in ein konkreteres inhaltliches Verhältnis zum Hauptbild gesetzt. Auf dem Sarkophag von Amalfi beschränkt sich die Funktion des Jupiter etwa nicht allein darauf, das dargestellte Geschehen zu bezeugen, sondern charakterisiert die Haupthandlung als rechtmäßiges Geschehen⁵³³.

⁵³¹ vgl. Mattei I (S7) und II (S8).

⁵³² vgl. auch W. Oenbrink, *Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen* (1997) 312 ff. zu mythenfremden Götterstatuen in der Vasenmalerei; oder Dräger 1994, 113 zu Götterreihungen auf Schmuckaren.

⁵³³ Eur. Herc. 387 f. 717; RE Suppl 15 (1978) 1026 ff. s. v. Zeus (H. Schwabl); W. Oenbrink, *Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen* (1997) 313.

Möglicherweise ist in diesem Sinne auch die matronale Darstellung der Venus auf den Mars-Rea Silvia-Sarkophagen zu verstehen. Die aus dem Mythos heraus unrechtmäßige Handlung des Mars, der eine junge schlafende Frau vergewaltigt⁵³⁴, wird durch die Anwesenheit der Muttergottheit gewissermaßen sanktioniert und gerechtfertigt. Zugleich wird in der Darstellung der Venus jegliche erotische Komponente zurückgedrängt. Vielmehr fungiert sie hier als Schützerin der erotischen Beziehung zwischen Mann und Frau im Zentrum des Sarkophages. Im Habitus der Iuno, Schützerin der Ehe und des Hauses, wertet sie die Beziehung zwischen Mars und Rea Silvia gewissermaßen auf, erhält diese doch damit den Status einer glücklichen, ehelichen Beziehung.

Die inhaltliche Verbindung zwischen Beifiguren und Hauptszene kann dabei jedoch auch sehr abstrakt hergestellt werden. Dies gilt im besonderen für Bildelemente, die nicht durch Interaktion mit dem Hauptthema verbunden sind, sondern gewissermaßen emblematisch in die Komposition eingefügt wurden. Exemplarisch sei hier die Gruppe von Amor und Psyche angeführt, die in ihrer Abgeschlossenheit als Chiffre für die gegenseitige Liebe von Mann und Frau verstanden werden kann⁵³⁵.

Dieser chiffrhafte Charakter einzelner Bildelemente kann sich jedoch in einigen Fällen auch sehr weitgehend von der konkreten inhaltlichen Ausrichtung des Hauptbildes lösen und nur noch allgemeine Visionen und Wertvorstellungen thematisieren. Dies gilt in besonderer Weise für Personifikationen wie Virtus, Tellus, Oceanus oder Zodiacus. In der Forschungsdiskussion wurde hier die Frage aufgeworfen, inwieweit die Beifiguren ihrerseits, wie dies auch für die Hauptbilder angenommen wurde, in eine allgemeine Todesthematik eingebunden sind. Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhang etwa die Einfügung einzelner Jahreszeitengenien in die Darstellung (S7. S8). Sie wurden oftmals mit einem Zyklus-Gedanken verbunden und in diesem Sinne als Hinweis auf den "ewigen Kreislauf der Natur" und als "Garantie für Unsterblichkeit"⁵³⁶ verstanden. Doch kann dieser Zyklusgedanke wohl kaum durch die Darstellung einer einzelnen Jahreszeit wirksam zum Ausdruck gebracht werden⁵³⁷. Vielmehr sind die Jahreszeiten seit hadrianischer Zeit vor allem auf Münzen mit allgemeineren Vorstellungen von Glück verbunden worden. So erscheinen sie auf hadrianischen Münzen als "*felicitas temporum*"⁵³⁸ und werden solchermaßen als Glückssymbol auch auf den Sarkophagen verstanden worden sein. In diesem Sinne ließen sich die Jahreszeiten wie auch die

⁵³⁴ Zur Vergewaltigung s. auch Kap. III.3 spez. dieser Fragestellung s. Kapitel II.3 spez.. 96 ff.

⁵³⁵ Zur Gruppe von Amor und Psyche s. o. Kap. III.4, 116 f. Anm. 447.

⁵³⁶ Th.-M. Schmidt, in: D. Rößler – V. Stürmer (Hrsg.), *Modus in Rebus. Gedenkschrift für Wolfgang Schindler* (1995) 183.

⁵³⁷ Zyklusgedanke: P. Kranz, *ASR V 4* (1984) 176. Dagegen hat sich mit guten Argumenten in jüngerer Zeit vor allem Björn Christian Ewald ausgesprochen, s. dazu Ewald 1999, 70.

⁵³⁸ P. Kranz, *ASR V 4* (1984) 107 Anm. 655, 169; G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarkophagus in Dumbarton Oaks I* (1951) 173 ff.

anderen allegorischen Beifiguren als Träger von allgemeinen Visionen und Werten verstehen, die die Darstellung symbolisch anreichern.

In einen solchen allgemeinen Sinnzusammenhang gehören schließlich auch die zahlreichen Ortsgottheiten, Lokalpersonifikationen und Hirten. Sie lokalisieren das Geschehen in einer imaginären bukolischen Landschaft, die ihrerseits als Allegorie für *felicitas* und *pax* aufgefaßt werden kann. Dieser 'wertorientierten' Darstellung fehlt im 3. Jahrhundert jedoch – anders als noch in der frühen Kaiserzeit – jeglicher politische Aspekt. Vielmehr ist sie als allgemeine, nicht selten erotische Charakterisierung des Kontextes gemeint⁵³⁹.

Die Beobachtungen zu Beifiguren auf Sarkophagen haben gezeigt, daß sich ihre Funktion keineswegs in der bloßen Rauffüllung erschöpft. Vielmehr können sie in unterschiedlicher Weise formal wie inhaltlich in das Hauptgeschehen eingebunden sein. Meist ist ihre Eigensaussage sowie auch ihre Einbindung in die Komposition derart allgemein, daß die Einzelszenen austauschbar werden. Mit der Wahl der Beifiguren kann jedoch auf den Assoziationshorizont einer Sarkophagdarstellung sowie auf ihre inhaltliche Akzentuierung zumindest partiell Einfluß genommen werden.

Zusammenfassung

An der Gruppe der Sarkophage mit der Darstellung von Mars und Rea Silvia haben sich einige für die Sarkophagplastik zentrale Beobachtungen machen lassen.

Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Mythos und Bild hat sich gezeigt, wie ein komplexer Handlungszusammenhang auf eine einzige Episode reduziert und so zum metonymen Symbol wird. Die zentrale Darstellung ist dabei einer starken Typisierung unterworfen. Diese emblematische Auffassung der Mythen erzählung im Bild ist daher besonders geeignet, die Hauptdarstellung um Aspekte, die im Mythos zunächst nicht angelegt sind, zu erweitern.

Interessanter Weise zeichnet sich hier eine Veränderung der mit dem Bild kombinierten Darstellungen vom 2. Jahrhundert zum 3. Jahrhundert ab. Im

⁵³⁹ Die anhand der Bilder beschriebenen Mechanismen sind verschiedentlich mit dem Phänomen der Ekphrasis in Verbindung gebracht worden. So rät Quintilian (Inst. 6, 2) dem Redner mittels der Kraft von Bildern *visiones* (Gefühlswirkungen) hervorzurufen. Gleichfalls scheint die Wirkung dieser Beifiguren in der Evozierung eher vager Gefühlsstimmungen zu liegen. Zur Ekphrasis zusammenfassend: F. Graf, in: G. Boehm – H. Pfothner (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (1998) 143 ff.

2. Jahrhundert erscheint die Gruppe von Mars-Rea auf den Sarkophagen in Verbindung mit mythischen und nicht-mythischen Szenen, die in ihrer Aussage sehr konkret bestimmte Werte und Rollenideale beschworen. Anzuführen ist hier vor allem der Sarkophag von Grottaperfetta (S13), bei dem Mars und Rea Silvia mit Darstellungselementen der Feldherren-Hochzeitsarkophage zusammengestellt wurden. Formen ähnlicher Bildkomposition wurden bereits für die Aeneas-Lavinia Sarkophage wie auch für den Romulus-Sarkophag festgestellt. Während die Aeneas-Lavinia-Sarkophage jedoch in sehr konventioneller Weise die römischen Kardinaltugenden wie *pietas*, *virtus* und *concordia* beschworen, erweitern die Darstellungen sowohl des Romulus als auch der Rea Silvia-Sarkophage die Aussage um den Aspekt des erotischen Verhältnisses von Mann und Frau. Doch auch hier ergeben sich Unterschiede zwischen den beiden Sarkophagen. Während in der Raubdarstellung der hochzeitliche Aspekt mythenimmanent war, ergänzt die Darstellung der Rea Silvia auf dem Sarkophag von Grottaperfetta die im konventionellen Schema der *dextrarum iunctio* beschworene eheliche Eintracht um den erotischen Aspekt der Mann-Frau Beziehung.

In ganz ähnlicher Weise stellten die auf dem Säulensarkophag Mattei III (S11) und der Friessarkophag aus dem Vatikan (S10) sehr spezifische Vorstellungen des Rollenverhaltens von Mann und Frau vor.

Mit dem Sarkophag von Amalfi (S14) und vor allem den großen Friessarkophagen aus dem Palazzo Mattei (S7. S8) werden zunehmend neue Bildelemente in die Darstellung integriert, die eher allgemeine Visionen und Wertvorstellungen thematisieren und dabei in einem diffusen Spektrum inhaltlicher Bedeutungshaftigkeit changieren. Der in solcher Weise mit zahlreichen Figuren bevölkerte Hintergrund schafft eine Folie, vor der sich nun die Darstellung des Götterpaares entfaltet, welches durch die Größe seiner Darstellung zusätzlich hervorgehoben ist. Die in dem Paar von Mars und Rea Silvia verkörperten Werte können darüberhinaus durch die Einfügung von Porträts konkret auf die Verstorbenen bezogen werden.

III.5 LUPA ROMANA

"...abebat autem in palatio Lateranensis iudices preordinati per singulos dies a locus ubi dicitur a Lupa, quod est mater Romanorum"

Benedikt von Soracte, MonGermHist, Sript. III 712.

„Ich zähmte die Wölfin. Die Erinnerung des Kaisers Hadrian“

Marguerite Yourcenar

Bei der Wölfin, die der Mönch Benedikt von Soracte anlässlich seines Besuches im Lateranspalast gesehen hat, handelt es sich um die bekannte Statue der Lupa Capitolina. Benedikt bezeichnet sie als "Mutter der Römer" und belegt damit noch für das 10. Jahrhundert den identitätsstiftenden Charakter der Lupa Romana. Die römische Wölfin, die die ausgesetzten Gründerzwillinge nährt, bleibt bis in die Gegenwart das Symbol für Rom und das von ihm einst regierte Imperium, wie auch auch im Titel der deutschen Ausgabe zu Marguerite Yourcenars bekanntem Hadrian-Roman deutlich wird⁵⁴⁰. In zahlreichen Darstellungen wurde das Bild der Wölfin bis in die Gegenwart immer wieder aufgegriffen und ist somit auch heute noch derart etabliert, daß es zuweilen auch karikiert werden kann⁵⁴¹. Das Vorbild der die Gründerzwillinge nährenden Wölfin als Herrschaftszeichen der Stadt Rom war in der Renaissance immer noch so etabliert und erfolgreich, daß es von anderen Metropolen okkupiert und auf die eigene Stadt bezogen werden konnte. So kommt wohl im 13. Jahrhundert in Siena die Geschichte auf, daß die Stadt von Senio und Aschio, den Söhnen des Remus gegründet wurde. Für die Darstellung der neuen Gründungssage schuf Giovanni di Turino die Statue einer Wölfin, die in gleicher Weise wie die Darstellungen der Lupa Romana die unter ihr liegenden Zwillinge nährt. Indem Siena seinen Gründungsmythos mit dem Roms verband, erhob es sich zur legitimen Nachfolgerin und Konkurrentin derselben⁵⁴². Auch für die Stadt Rom haben offensichtlich weder das Wappentier noch der mythische Gründer Romulus ihre Bedeutung bis heute nicht ganz verloren, wie zwei große Ausstellungen anlässlich des Heiligen Jahres beweisen sowie die Tatsache, daß bis heute die Römer am 21.

⁵⁴⁰ Der Roman erschien 1951 in Frankreich lediglich unter dem Titel 'Mémoires d'Hadrien' – ohne Erwähnung der Wölfin.

⁵⁴¹ Z. B. <http://www.lupacap.fltr.ucl.ac.be/Ice.ress.elect.varia.htm>. – Zur Rezeption s. Dulière I 23 ff.; Lupa Capitolina, 93 ff.

⁵⁴² Die Statue wurde 1996 durch eine andere des Künstlers Giuliano Vagni ersetzt, die sich trotz ihrer modernen Gestaltung an das antike Vorbild anlehnt. E. Crispolti – M. Civai, Vangi. Una Lupa per Siena (1996) 11 ff.; M. Cristofani, in: Siena: La origini. Testimonianze e miti archeologici. Ausstellung 1979 (1979); M. Angelini, Giovanni di Stefano e le lupe marmoree di Porta Romana, Prospettiva 65, 1992, 50 ff.; B. Paolozzi Strozzi, Qualche riflessione sull'iconografia monetale senese in: Le monete della Repubblica senese (1992) 73 ff.

April das Fest der Parilia feiern, welches traditionell als der Tag der Gründung Roms gilt⁵⁴³.

Diese moderne Rezeption wurde vor allem geprägt durch die bekannte ins 5. Jh. v. Chr. zu datierende Statue einer Wölfin, die sich heute im Palazzo Conservatori befindet. Allerdings wurde das Zwillingspaar in der heutigen Form der Statue erst im 16. Jahrhundert hinzugefügt⁵⁴⁴. Die Verbindung dieser Statue mit den Zwillingen oder dem Gründungsmythos kann nach der *comunis opinio* heute als widerlegt gelten⁵⁴⁵. Entsprechend ist auch fraglich, ob die mythische Tradition bis ins 6. Jh. v. Chr. zurück reicht⁵⁴⁶. Romulus in Verbindung mit der Gründung Roms belegt die literarische Überlieferung erst im 4. Jh. v. Chr. mit Alkimos⁵⁴⁷, der Rhomylos als Sohn des Aineias und Vater des Stadtgründers Rhomos⁵⁴⁸ nennt. Die Version des Zwillingspaars Romulus und Remus formiert sich erst in der zweiten Hälfte des 3. Jh. v. Chr. mit dem Geschichtsschreiber Fabius Pictor und kursiert dann in zahlreichen Varianten, die der Geschichte immer neue Details zufügen⁵⁴⁹. Demnach galt nach der chronologischen Harmonisierung der verschiedenen Sagenstränge mit dem Aeneas-Mythos Numitor als der rechtmäßige Herrscher von Alba Longa, der jedoch von seinem Bruder Amulius vom Thron vertrieben wurde. Dieser zwingt die Tochter Rea Silvia des Vertriebenen dazu, Vestalin zu werden, um zu verhindern, daß sie einen rechtmäßigen Erben des Thrones gebiert⁵⁵⁰. Rea Silvia wird jedoch von Mars geschwängert und bringt die Zwillinge Romulus und Remus zu Welt, die daraufhin auf Befehl ihres Onkels im Tiber ertränkt werden sollen. Anstatt die Neugeborenen zu töten, werden sie in einem Korb im Fluß ausgesetzt, der schließlich

⁵⁴³ Kataloge zu den zwei Ausstellungen: C. Parisi Presicce, *La Lupa Capitolina*. Ausstellung Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli (2000). A. Carandini und R. Cappelli (Hrsg.), Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città. Ausstellung Roma, Museo Nazionale Romano 2000 (2000). – Zu den Parilia: A. Carandini, in: Roma, 9; F. Carandini, *Nascità di Roma. Dei, lari, eroi e uomini all'alba* (1997); M. Beard, *PCPhS* 213, 1987, 1 ff.; F. Graf, *MH* 49, 1992, 13 ff.; J. H. Vanggaard, *Temenos* 7, 1971, 90 ff.; M. Beard, J. North, S. Price, *Religions of Rome* Bd. 1 (1998)

⁵⁴⁴ Dulière I 21 ff. II Katnr. 1; Zuletzt ausführlich zur Lupa Capitolina mit Zusammenstellung der älteren Literatur und technischer Analyse: C. Parisi Presicce, in: *Lupa Capitolina*, 75 ff. 58 mit Abb. 59 mit Abb.

⁵⁴⁵ Ausführliche Diskussion bei: Dulière I 21 ff.; T. P. Wiseman, *Remus. A roman Myth* (1995) 63 f. – Zusammenfassend neuerdings: T. J. Cornell in: Roma, 48 f.

⁵⁴⁶ J. N. Bremmer in: *Roman Myth*, 6. 60 f.; T. J. Cornell in: Roma, 48 ff.

⁵⁴⁷ *FGrH* 840 F 12

⁵⁴⁸ Ansonsten nennt die griechische Überlieferung als Gründer Roms: Roma (Ῥῶμα), Romos (Ῥῶμος) oder Romanos. Quellen ausführlich in: *RE I A 1* (1914) 1077 ff. s. v. Romulus (Rosenberg); Roscher, *ML IV* (1965) 165 ff. s. v. Romulus (J. B. Carter)

⁵⁴⁹ Zusammenstellung der Quellen: *RE I A 1* (1914) 1086 ff. s. v. Romulus (Rosenberg); Roscher, *ML IV* (1965) 167 ff. s. v. Romulus (J. B. Carter); G. Binder, *Die Aussetzung des Königskindes. Kyros und Romulus* (1964) 78 ff., 153; *LIMC VI* (1992) 592 f. s. v. Lupa Romana (R. Weigel); Neuer Pauly 10 (2001) 1130 f. s. v. Romulus (A. Bendlin). – Livius 1, 4, 6–7 zum Ruf der Acca Larentia's. Ovid, *fast.* 2, 411–421; 3, 37–54 ergänzt die Attribute um den Feigen-Baum und den Specht. Plutarch, *Rom.* 3, 1. 8, 9 beruft sich auf Fabius Pictor und Diocles of Paparethus (*FGrH* 820 T2) als früheste Quellen. Plutarch, *Rom* 4; *quaest. Rom* 268f–269a und *de fort Rom* 320c–d: ebenfalls Feigenbaum und Specht, sowie Reputation der Acca Larentia und Lupercal als Wolfshöhle, in der die Wölfin die Kinder säugt, überliefert Livius (1, 4, 2–6; 1, 5, 1–3).

⁵⁵⁰ s. zu den Quellen der Rea Silvia Sage s. Kapitel III.4, 110 Anm. 425.

ans Ufer getrieben wird⁵⁵¹. Eine Wölfin nimmt sich der Kinder an und säugt sie. Schließlich findet der Hirte Faustulus die Zwillinge und zieht sie mit Hilfe seiner Frau Acca Larentia auf⁵⁵². Als Erwachsene töten diese ihren Onkel und setzen ihren Großvater Amulius wieder in die Herrschaft ein⁵⁵³. Wegen der Überbevölkerung Albas ziehen die Zwillinge aus, um an der Stelle, an der sie an Land getrieben und von der Wölfin gesäugt wurden, eine neue Stadt zu gründen. Als Auspizien für die Gründung erscheinen Romulus, der auf dem Palatin Stellung bezogen hat zwölf Geier⁵⁵⁴, Remus auf dem Aventin nur sechs. Nach dem für Romulus günstigeren Augurium gründet dieser auf dem Palatin die neue Stadt⁵⁵⁵.

Interessanterweise sind Darstellungen des eigentlichen Gründungsrituals oder des vor der Gründung einzuholenden Auguriums nahezu unbekannt⁵⁵⁶.

Ob ein etruskischer Bronzespiegel aus der zweiten Hälfte des 4. Jh. v. Chr. mit dem Bild einer Wölfin, die zwei Knaben säugt, bereits auf die Sage bezogen werden darf,

⁵⁵¹ Zum Ficus Ruminalis als, der Platz an dem die ausgesetzten Zwillinge ans Tiberufer gespült wurden: Plin. nat. hist. 15, 20, 77; Tac. annal. 13, 58; Liv. 1, 4; Serv. Aen. 8, 90; Festus 266. – Zum Specht als weiteren Ernährer der Zwillinge: Plut. Romulus 3–4.

⁵⁵² Zum Ruf der Acca Larentia: Liv. 1, 4, 7; Dion. Hal. 1, 84, 87; Plut. Rom. 4; Ov. fast. 3, 55 ff.; Cass. Dio 7.

⁵⁵³ Roscher, ML IV (1965) 178 f. s. v. Romulus (J. B. Carter).

⁵⁵⁴ Enn. ann. 72 ff.; Liv. 1, 7, 1; Plut. Romulus 9, 5; Suet. Aug. 95.

⁵⁵⁵ Liv. 1, 7, 2. – Der sich an die Gründung anschließende Tod des Remus ist in der antiken Literatur unterschiedlich überliefert worden. Ein Teil der Überlieferung berichtet von Kämpfen der Anhänger der beiden Brüder gegeneinander, in deren Verlauf Remus getötet wird. Damit befreien sie den Gründer der Stadt Rom indirekt vom Makel des Brudermörders, der ihm den anderen Versionen zufolge anhaftet. Nach der gängigeren Überlieferung vollzieht Romulus das Gründungsritual, indem er mit einem Pflug, der von einer Kuh und einem weißen Stier gezogen wird, das Gründungsareal symbolisch markiert – die 'Roma Quadrata' – und somit den Gründungsakt besiegelt. Remus macht sich über die neue Stadt lustig und überspringt die neue heilige Grenze, worauf ihn Romulus erschlägt. Die Ermordung des Romulus ist zwar sakralrechtlich gerechtfertigt, wird doch dadurch ein Frevel gesühnt, problematisiert jedoch die Beurteilung des Romulus. Zur Beurteilung hat sich umfassend T. P. Wiseman geäußert: T. P. Wiseman, Remus. A Roman Myth (1995); vgl. C. J. Brannon, The Brothers of Romulus: Fraternal Pietas in Roman Law, Literature, and Society (1997) 149 ff.; M. Benabou, in: AIOE. Archeologia e storia antica 6, 1984, 103 ff. – Nichtsdestoweniger wird in der bildlichen Überlieferung die Gmination der Stadtgründer gewahrt, dazu v. a. die Forschungen von s. A. Meurat, RPh 71, 1997, 281 ff.; A. Meurat, RPh 76, 1998, 37 ff.; A. Meurat, LEC 67, 1999, 199 ff.; A. Meurat, L'Idée de géméllité dans la légende des origines des Rome (2000); A. Meurat, in: Roma, 33f. – Zu den beiden Brüdern als Zeichen der brüderlichen *pietas*: C. J. Brannon, The Brothers of Romulus: Fraternal Pietas in Roman Law, Literature and Society (1997). – Zum Gründungsakt und zur 'Parola Quadrata' und ihrer kultischen Verehrung: A. Carandini, La nascita di Roma. Dei Lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà (1997); P. Brocato, in: Roma, 262 f.; P. Carafa, in: Roma, 272 ff. (mit älterer Lit.).

⁵⁵⁶ Die Giebeldarstellung auf den Hartwig-Reliefs ist bereits von Hartwig selbst auf das Gründungsauspizium von Romulus und Remus bezogen worden (P. Hartwig, RM 19, 1904, 156 ff.) Uneinigkeit herrscht allerdings über die Benennung der einzelnen, stark abgeriebenen Figuren, während Hartwig sicher Romulus und Remus in den beiden äußeren sitzenden Gestalten identifizierte, wird diese Deutung von anderen angezweifelt. Dazu auch: P. Hommel, Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit (1954) 9 ff.; Koeppl 1984, 14 f., 51, 52 Abb. 30–31; R. Paris, BdA 73, Nr. 52, 1988, 27 ff.; R. Paris, in: Dono Hartwig. Originali ricongiunti e copie tra Roma e Ann Arbor (1994) 44 ff.

erscheint zweifelhaft⁵⁵⁷. Der erste sichere Beleg für Lupa mit den Zwillingen ist die leider nur literarisch überlieferte Statue, die Cn. und Q. Ogulnii 296 v.Chr. beim Lupercal errichtet haben sollen⁵⁵⁸. Die früheste bildliche Überlieferung gibt eine zwischen 275 und 255 v. Chr. geprägte Didrachme wieder, die auf dem Avers den Kopf des Hercules und auf dem Revers das Bild der Lupa Romana zeigt. Schon hier ist das allgemein bekannte Schema ausgeprägt, nach dem die Wölfin stehend den Kopf zu den unter ihr sitzenden Zwillingen zurückgewendet hat, die an ihren Zitzen saugen⁵⁵⁹. Dieses einmal geschaffene Bildschema bleibt mit erstaunlicher Konstanz für die Ikonographie der Lupa verbindlich. Zwar variieren die Sitzmotive der Zwillinge, und gelegentlich ist die Wölfin auch mit vorgestrecktem Kopf gezeigt, was an ihrer eindeutigen Erkennbarkeit als die spezifisch römische Wölfin nichts ändert. In dieser Form hat das Bild weite Verbreitung in den unterschiedlichen Bildmedien sowohl öffentlichen als privateren Charakters gefunden⁵⁶⁰.

In der Sepulkralkunst erscheint die Aussetzung der Zwillinge erstmals in den Wandfresken des Columbariums vom Esquilin (W1)⁵⁶¹. Im Anschluß an die Darstellung der Vergewaltigung der Rea Silvia durch Mars zeigt das Fresko auf der Nordwand in zwei Szenen die Aussetzung der Zwillinge am Tiber und eine Landschaft mit Hirten, mit der der Fries abbricht. Sehr wahrscheinlich war im heute verlorenen Teil die Auffindung der von der Wölfin genährten Zwillinge dargestellt. In ihrer erzählerischen Ausgestaltung der Romuluslegende sind die Esquilin-Fresken in der Grabkunst einzigartig. Als ikonographischer Vergleich böte sich das ebenfalls augusteisch zu datierende Wandgemälde aus der Domus der Fabii Secundi in Pompeji an⁵⁶². Aufgrund des hochrechteckigen Formates zeigt das Bild hier in einer

⁵⁵⁷ T. J. Cornell, in: Roma, 233 f. mit Abb. – Zweifel äußerte: T. P. Wiseman, *Remus. A Roman Myth* (1995) 65 ff. – Zum Spiegel: R. Cappelli, in: A. Carandini – R. Cappelli (Hrsg.), *Roma: Romolo, Remo e la fondazione della città* (2000) 233 f.; *Lupa Capitolina*, 19 f. (bezweifelt Authentizität des Spiegels); A. Carandini, *La nascita di Roma. Dei, Lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà* (1997) 180 f.; A. Carandini, *Ostraka* 6, 1997, 445 f.; T. P. Wiseman, *Ostraka* 6, 1997, 441 f.; A. Carandini, *Ostraka* 5, 1996, 215 ff.; T. P. Wiseman, *JRS* 5, 1995, 1 ff.; F. H. Massa Perault, *Iconologia e politica nell'Italia antica* (1992) 164; R. Adam – D. Briquel, *MEFRA* 94, 1982, 33 ff.; *Dulière I* 72 f.; *Dulière II* 100 Katnr. F1; *LIMC VI* (1992) 293 Nr. 6 (= Faustus 14) s. v. *Lupa Romana* (R. Weigel).

⁵⁵⁸ Liv. 10, 23, 11f. – *Dulière I* 43 ff.

⁵⁵⁹ Münze: zuletzt Krumme 1995, 243 Katnr. 1/1 mit ausführlicher Lit.; J. P. Kent, B. Overbeck, A. Stylow, *Die Römische Münze* (1973) Taf. 5, 8, *LIMC VI* (1982) 295 Nr. 29* s. v. *Lupa Romana* (R. Weigel); *Dulière II* Katnr. M4 Abb. 29. – Es wurde immer wieder versucht, die Statue der Lupa Capitolina, die literarische Überlieferung zur Statuenweiheung der Ogulnii und die Didrachme in Verbindung zu bringen. Nicht nur auf Grund der Datierung der Münze und der Statuenweiheung ist diese These schwer aufrecht zu erhalten. Zur Diskussion ausführlich *Dulière I* 21 ff.

⁵⁶⁰ Krumme 1995, Katnr. 144/1a-2e; 145/1a-c und S. 227. – Vgl. die Prägungen des Probus: Krumme 1995, Katnr. 49/1a mit der Legende *AETERNITAS AUG.* und des Aurelian: Krumme 1995, Katnr. 148/1a-c (ebenfalls Legende *AETERNITAS AUG.*).

⁵⁶¹ Katnr. W1 mit Lit.

⁵⁶² Pompeji V, IV, 13; Aichholzer 1983, Katnr. 143; *Dulière II* Katnr. 137; Pompei. *Pitture e Mosaici III* (1991) 1062 ff. – Ein ähnliches Wandgemälde stammt aus der Provinz Pannonien und gehörte zur gemalten Dekoration ein römischen Villa, die beim antiken Brigetio (Szöny) entdeckt wurde. Leider steht eine Publikation des Befundes noch aus. Die Wandmalereien befinden sich im Museum von Tata, wo sie von der Autorin in Augenschein genommen werden konnten.

von oben nach unten absteigenden Szenenfolgen Mars und Rea Silvia, die Bestrafung der Rea Silvia und schließlich am unteren Bildrand die Auffindung der Zwillinge, die von der Wölfin gesäugt werden. Am linken unteren Bildrand lagert der Flußgott Tiber, während Merkur einer Frau, die als Acca Larentia identifiziert wird, die Lupa mit den Kindern zeigt.

In ganz anderer Weise präsentieren die Gründungslegende solche Graburnen und -altäre, die in der zweiten Hälfte des ersten und dem frühen zweiten Jahrhunderts n. Chr. entstanden sind⁵⁶³. Sie reduzieren die Darstellung der Lupa Romana ganz auf ihren narrativen Kern: die Wölfin mit den unter ihr sitzenden Kindern. Alle weiteren Angaben oder Attribute, die die auf die Grundpersonen verkürzte Darstellung erweitern würden wie die Angabe des Ficus Ruminalis oder der Angabe einer Höhle⁵⁶⁴, fehlen. In dieser Art der Präsentation ähneln die Bilder der Grabaltäre und Urnen den Wiedergaben auf den Münzen.

Gegenüber nur vier Aschenurnen (U1-U4) haben sich elf Grabaltäre (A1-A11) mit der Darstellung der Lupa Romana erhalten. Problematisch gestaltet sich allerdings die Zuordnung der Darstellung auf einigen Urnen und Altären, die gelegentlich in der Literatur als Lupa angesprochen wurde, allerdings ein Tier mit nur einem Kind zeigt⁵⁶⁵. In einigen Fällen⁵⁶⁶ ist sogar die Benennung des dargestellten Tieres umstritten, wird es doch beispielsweise auf einer Aschenurne aus Florenz (U6) von Cécile Dulière einfach als "animal nourissant" beschrieben⁵⁶⁷. Hingegen haben sowohl Friederike Sinn als auch Konrad Schauenburg in dem Tier die Darstellung einer Hindin erkannt, die somit vermutlich den ausgesetzten Telephos säugt⁵⁶⁸. Schauenburg hat ausgeführt, daß die Gestaltung der Füße des Tieres eher zu einem Paarhufer als zu einer Wölfin passe. In der Tat erwecken die Vorderpfoten, die durch eine tief eingeschnittene Furche zweigeteilt erscheinen, zunächst den Eindruck, daß es sich bei dem Tier um einen Paarhufer handelt. Eine genauere Prüfung insbesondere des gut erkennbaren linken Vorderbeines läßt jedoch erkennen, daß wohl doch kein Zweihufer gemeint ist, sondern eine in Zehen geteilte Pfote, wenn deren Darstellung auch etwas mißproportioniert erscheint⁵⁶⁹. Noch weitere Besonderheiten irritieren: Der lange Schwanz des Tieres spricht nicht gerade für die Zuschreibung an eine Hirschkuh, da sich deren Darstellungen gewöhnlich durch ein kurzes, nach oben gebogenes Schwänzchen auszeichnen. Auch das Maul mit der Angabe der spitzen Zähne mutet für eine Hirschkuh ungewöhnlich an. Insgesamt dürfte das Tier eher der Gattung der Caniden zuzuordnen sein. Ob es sich dieses Tier jedoch als Lupa Romana angesprochen werden kann, mit der Darstellung nur eines,

⁵⁶³ Urnen: Katnr. U1–U4; Altäre: A1 –A11

⁵⁶⁴ Ausnahme: die Urne des Euphoros im Museo Nazionale Romano (U4)

⁵⁶⁵ Katnr. U5–U8; A12. Zuweilen ist die Abgrenzung dieser Tiere zur Darstellung der Hindin, die Telephos säugt, schwierig, da beide Tiere im gleichen Haltungsschema dargestellt werden. Zur Diskussion der strittigen Stücke s. Katnr. U6 und U8.

⁵⁶⁶ Katnr. U6 und U8

⁵⁶⁷ Dulière I 279; vgl. auch im Katalogtext Dulière II 28 Katnr. 58 ("animal").

⁵⁶⁸ Sinn 1987, Nr. 235; Schauenburg 1966, 291.

⁵⁶⁹ In flacherem Relief erscheint am Reliefgrund die Darstellung einer dritten Zehe, die bei einem Paarhufer nicht existiert.

statt zwei Kindern, ist wohl zurecht sowohl von Konrad Schauenburg als auch von Cécile Dulière bestritten worden⁵⁷⁰.

Ebenfalls ganz auf die Darstellung von Lupa und den Zwillingen reduziert erscheint das Motiv auf den Sarkophagen des zweiten und dritten Jahrhunderts. Allein auf der Nebenseite der Mars-Rea Silvia Sarkophage (S8)⁵⁷¹ sind der Umriß einer Höhle und die Hirten angegeben, die die Szene entdecken. Ebenfalls nur auf diesen Sarkophagen erscheint die Lupa Romana nicht vollständig losgelöst aus ihrem erzählerischen Zusammenhang.

Der eher emblematische Charakter der Darstellung prädestiniert das Motiv geradezu zur freien Kombination mit anderen Motiven. Entsprechend wurde das Bild der Lupa auf Sarkophagen in unterschiedlichen Kontexten eingesetzt. Es erscheint zunächst schwierig, ja nahezu unmöglich, diese Sarkophage in festumrissenen Gruppen zu gliedern. Dennoch soll im folgenden der Versuch gewagt werden, die Sarkophage mit der Lupa Romana nach zunächst formalen Kriterien wie Aufbau (Clipeus) oder Motiv (*conclamatio*) zusammenzufassen. Bevor auf die Deutung des Einzelmotivs "Lupa Romana" eingegangen werden kann, sollen die Gruppen vorgestellt und in ihrer spezifischen Ikonographie betrachtet werden. Erst dann sollen die verschiedenen Deutungsvorschläge zur Lupa mit den überlieferten Denkmälern in Relation gesetzt werden. Diese Vorgehensweise ist nötig, um einen möglichst breiten Blickwinkel auf das vielschichtige Phänomen Lupa zu bewahren und nicht zu versuchen, eine Deutung *a priori* auf die unterschiedlichen Bildzusammenhänge zu übertragen.

⁵⁷⁰ So schon J. J. Bachofen, AdI 40, 1868; Burger 1961, 54. Völlig zurecht hat Schauenburg die Thesen Burgers zurückgewiesen. Sie hatte vermutet, daß die Darstellung nur eines Kindes auf die Nachlässigkeit des Steinmetzes zurückzuführen sei. Schauenburg hat dagegen eingewandt, daß wohl kaum in einer stadtrömischen Werkstatt das Symbol der Stadt Rom nicht bekannt gewesen ist. Mit einem nachlassenden Interesse an der Figur des Remus hat sie versucht, das Fehlen desselben in der Darstellung zu erklären. Wenn auch die Gestalt des erwachsenen Remus und ihr Verhältnis zu Romulus in der antiken Literatur sehr ambivalent geschildert wird (s. dazu o. Kap. III.5, 150 Anm. 555), erscheinen doch immer beide in Verbindung mit der Lupa Romana.

⁵⁷¹ Die Nebenseiten sind zwar allein beim Sarkophag Mattei II (S8) erhalten, doch aufgrund der starken Ähnlichkeiten mit dem Sarkophag Mattei I (S7), der möglicherweise aus derselben Werkstatt stammt, kann als Hypothese angenommen werden, daß auch dessen Nebenseiten möglicherweise diese Darstellungen wiedergab. Die rechte Nebenseite des Sarkophags von Amalfi (S14), die möglicherweise ebenfalls die Darstellung von Mars und Rea Silvia zeigt (s. dazu Diskussion Kap. III,4, 128 ff., Kap. VI. 242 f. S14), bildet analog zu Mattei II (S8) die Lupa Romana ab.

imagines clipeati
Lupa als Schildschmuck und auf Clipeus-Sarkophagen

Eine kleine Gruppe von fünf Sarkophagen zeigt die Lupa Romana als Nebenmotiv. Diese lassen sich wiederum in zwei Hauptgruppen aufteilen, von denen eine in zwei Untergruppen differenzierbar ist:

1. Lupa als zentrales Schildmotiv
2. Lupa auf Clipeus-Sarkophagen
 - 2.a Lupa im Clipeus
 - 2.b Lupa unter dem Clipeus

Die Stücke sollen zunächst unabhängig voneinander untersucht und vorgestellt werden, bevor in einer Art Zwischenbilanz die Gemeinsamkeiten der Gruppe herausgestellt werden sollen.

1. Lupa als zentrales Schildmotiv

Zwei Sarkophage rücken die Darstellung der Lupa Romana als zentrales Schildmotiv auffällig in das Zentrum der Sarkophagkomposition (S15, S17). Lupa erscheint dort als Emblem auf einem großen von Eroten gehaltenen Schild. Umgeben ist die Darstellung bei dem einen Sarkophag in Marseille (S15) von schmiedenden Eroten, die in drei Szenen Stationen der Fertigung militärischer Objekte zeigen: Ganz links zwei Eroten am Schmiedefeuer, daneben bearbeitet ein weiterer auf einem niedrigen Felsen sitzend gemeinsam mit zwei Gehilfen, die große Schmiedehämmer schwingen, eine Beinschiene auf dem Amboß. Neben den Schild haltenden Eroten am rechten Bildrand widmen sich wiederum drei Eroten in ähnlicher Anordnung wie in der zweiten Bildsequenz der Herstellung eines großen Helms. Auf dem zweiten Sarkophag aus dem Casino Massimo-Giustiniani in Rom (S17) ist die zentrale Schildträgergruppe diesmal von waffentragenden Eroten umgeben. Beide Sarkophage gehören damit zu einer recht geschlossenen Gruppe von etwa 32 Sarkophagen und Sarkophagfragmenten, die Eroten mit Waffen des Mars zeigen⁵⁷². Dieses Motiv ist auch aus der kaiserlichen

⁵⁷² Schauenburg 1997; K. Schauenburg, in: Sarkophag-Corpus, 64ff.; Bonanno Aravantinos 1998, 73 ff. – Schauenburg ordnete die Gruppe grob in zwei Untergruppen: I. Waffenschmiede II. Eroten mit den Waffen des Mars, die er in weitere Untergruppen aufsplittet. M. Bonanno Aravantinos nimmt ebenfalls eine ähnliche Unterscheidung vor, stellt aber heraus, daß diese eine rein ordnende Funktion besitzt. – Für diese Gruppe sind eine Reihe von sepulkral-symbolischen Deutungsansätzen vorgeschlagen worden. Da die damit verbundenen Problematiken bereits mehrfach im Rahmen dieser Arbeit diskutiert wurden und hier zu weit vom eigentlichen Thema wegführen würden, sei hier nur auf die Zusammenfassung in den Arbeiten von Schauenburg hingewiesen.

Repräsentation gut bekannt⁵⁷³. Der Fries vom Forum Iulium bringt die Eroten mit den Waffen des Kriegsgottes darüberhinaus mit der im Tempel als Venus Victrix verehrten Stammutter der Iulier in Verbindung. Im Bild der den Kriegsgott entwaffnenden Eroten wird nicht nur die Sieghaftigkeit der Göttin Venus zum Ausdruck gebracht. Zugleich stellen sie ein Versprechen von Glück und Frieden dar – zwei zentrale Aussagen augusteischer Propaganda, die damit das *saeculum aureum* beschwören⁵⁷⁴. Es verliert im privaten Kontext jedoch seine spezielle Bedeutung und wird zu einem eher allgemein zu verstehenden Zeichen von Sieg und Glück, die durch den neuen Princeps garantiert werden⁵⁷⁵. Mit der Übertragung dieses der kaiserlichen Repräsentationskunst entnommenen Motivs verlieren es seinen politischen Charakter und kann als eher allgemeine Symbole für Frieden, Glück und Liebe verstanden werden.

Die auf den Sarkophagen geschaffene Verknüpfung der Waffen des Mars mit den Eroten und dem römischen Gründungsmythos findet weitere Parallelen in der Kunst des 2. Jahrhunderts. Ein hadrianischer Altar des Mars aus Ostia zeigt auf seiner Vorderseite Mars und Venus begleitet von Hymenaios, die hier also entgegen der mythischen Überlieferung als Ehepaar aufgefaßt werden⁵⁷⁶. Auf den Nebenseiten spielen die Eroten mit den Waffen des Mars. Wie Olaf Dräger überzeugend zeigen konnte, stellt das Spielen der Eroten hier kein "selbstvergessenes Tändeln" dar, sondern sie "verdeutlichen vielmehr in einer gängigen Bildformel den Aspekt der *virtus* des Kriegsgottes"⁵⁷⁷. Die Rückseite des Altars gibt die römische Wölfin in einer idyllisch-sakralen Landschaft wieder, die detailreich mit einer Vielzahl von Figuren gestaltet wurde⁵⁷⁸. Im Gegensatz dazu fehlt auf den Sarkophagen mit den waffenschmiedenden und -tragenden Eroten ein direkter Bezug auf die *virtus* des Kriegsgottes Mars, da dieser nicht im Bild präsent ist. Darüber hinaus wird auf dem Altar durch das Bild von Mars und Venus die gemeinsame *concordia* beschworen, deren Beziehung auf den Sarkophagen nur implizit durch die Kombination der Adlati der Göttin mit den Waffen des Gottes erschlossen werden kann.

In ganz ähnlicher Weise wurden auch auf dem Säulensarkophag Mattei III (S11, Taf.15) die verschiedenen Motive miteinander kombiniert. Im linken Interkolumnium erscheinen zwei Eroten, die den Helm des Mars tragen. Weitere Darstellungen, die verschiedene Aspekte des Verhältnisses von Mann und Frau zeigen, kommen hinzu.

⁵⁷³ Erotenfries vom Forum Iulium, der dem Tempel der Venus Genetrix zugeschrieben wird: M. Floriani Squarciapino, *MemLin Ser. VIII* 2, 1948/49, 10 ff.; H. v. Hesberg, *ANRW II* 17, 2 (1981) 1074 f. Abb. 13 (mit Lit.). – Architekturfragmente des Domitianspalastes: P. Liverani, *L'Antiquarium di Villa Barberini a Castel Gandolfo* (1989) 48 ff. Nr. 19. – Allgemein zum Motiv der waffentragenden Eroten: H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber* (1985) 108 f.

⁵⁷⁴ dazu Zanker, *Bilder* 171 ff.

⁵⁷⁵ H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber* (1985) 108 f.; E. Simon, *RM* 64, 1957, 54 ff.; G. K. Galinsky, *AJA* 70, 1966, 232 ff.; A. Wlosok, *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis* (1967) 118; L. Ferrero, *Poetica Nuova in Lucrezio* (1949) 83 ff. – Zur politischen Bedeutung zuletzt: R. Westall, *RM* 103, 1996, 83 ff.

⁵⁷⁶ Zum Altar zuletzt: Dräger 1994, 123 f., 231 f. Katnr. 67 mit Lit Taf. 59–61. – Zu Mars und Venus als Paar s.: Zanker 1987, 198 ff.; H. Sichtermann, *ASR XII* 2 (1992) 18, s. auch hier Kap. III.4, 116 ff.

⁵⁷⁷ Dräger 1994, 124.

⁵⁷⁸ Dräger 1994, 124.

Im mittleren Interkolumnium sind auch Mars und Venus in der bekannten *concordia*-Gruppe zu sehen⁵⁷⁹.

Diese Hervorhebung verschiedener Ausgestaltungen der Geschlechterbeziehung wird allerdings auf den zwei zu besprechenden Sarkophagen nicht ins Bild gesetzt. Während der Aspekt der *virtus* den dargestellten Waffen durchaus immanent ist, verkörpern die Eroten in eher allgemeiner Weise die Glück und Liebe verheißende Göttin. Dass hier die beiden Götter nicht auf den Sarkophagen erscheinen und somit ihre Beziehung explizit in Szene gesetzt wird, erklärt sich möglicherweise mit der Tatsache, daß die Mehrheit der Sarkophage dieser Gruppe für Kinder gearbeitet waren⁵⁸⁰. Solche relativ unspezifischen Vorstellungen von *virtus* und glücklichem Leben konnten durch die Darstellung der Eroten offenbar besonders gut auf die kindliche Ebene übertragen und damit auf das verstorbene Kind bezogen werden⁵⁸¹.

2. Lupa auf Clipeus-Sarkophagen

2.a Lupa im Clipeus

Nur ein einziger Sarkophag aus Ostia zeigt im Zentrum des zentralen Clipeus (S15) die Darstellung der Lupa Romana. Gehalten wird der Clipeus von zwei Kentauren, die wiederum von je einem weiteren Kentauren begleitet werden. Die Darstellung

⁵⁷⁹ vgl. auch den Clipeus-Sarkophag aus Rom, Mus.Naz.Rom (S13), der ebenfalls die mit waffenspielenden Eroten als Deckelmotiv aufweist.

⁵⁸⁰ Schauenburg 1997, 676; in: Sarkophag-Corpus 67. – Die Ausnahmen sind: Paris, Louvre MA 350: Schauenburg 1997, Katnr. 1; Bonanno Aravantinos 1998, 89 Nr. 9 Taf. 34, 2 (beide mit Lit.); Baltimore, Walters Art Gallery: Schauenburg 1997; M. Bonanno Aravantinos 1998, 91 Nr.1 Taf.40,2; Sotheby's London 14.12.95: Schauenburg 1997, Katnr. 39; Vatikan, Museo Pio Cristiano: Schauenburg 1997, Katnr. 28, Bonanno Aravantinos 1998, 95 Nr. 14 (allerdings bei 1,76 im Grenzbereich zu den Kindersarkophagen); Vatikan, Cortilie Ottagono: Schauenburg 1997, Katnr. 27; Bonanno Aravantinos 1998, 94 Nr. 12; Frascati, Villa Aldobrandini: Bonanno Aravantinos 1998, 91 Nr. 3 Taf. 37, 3; Oxford, Universität: Bonanno Aravantinos 1998, 92 Nr. 5; Rom, Villa Negroni-Massimo: Bonanno Aravantinos 1998, 94 Nr. 11.

⁵⁸¹ S. dazu Dimas 1998, 188ff. et passim; vgl. auch hier Kap. III.1. – Konrad Schauenburg hat dieser Argumentation entgegengehalten, daß eine Reihe von Sarkophagen auch für Erwachsene gedacht waren. Dem ist entgegen zu halten, daß auch die Kinderwelt an Werten der Erwachsenenwelt orientiert war und diese damit auch für Erwachsenen-Sarkophage verwendbar waren. (vgl. auch Bonanno Aravantinos 1998) Dazu kommt, daß die Sarkophage das Motiv der Eroten mit den Waffen des Mars gelegentlich nur als Nebenmotiv zeigen (vgl. S13, wo das Thema auf dem Deckel wiedergegeben wird). Mit den Waffen des Mars wird auch dessen *Virtus* präsentiert, die auf Männer übertragbar erscheint. So sind einige wenige Sarkophage dieses Themas auch für Männer gedacht: z.B. Sarkophag Paris, Louvre MA 350: Schauenburg 1997, Katnr. 1; Bonanno Aravantinos 1998, 89 Nr. 9 Taf. 34, 2 (beide mit Lit.) mit der Inschrift für Vitalis: BLERA / VITALIS (centurio) leg(onis) III AVG(ustae) (falsch bei Schauenburg a. O., der den Sarkophaginhhaber als Frau bezeichnet. Es handelt sich aber nach der Inschrift um einen Mann mit dem Cognomen Vitalis aus Blera, der Centurio der 3. legio Augusta gewesen ist. Pränomen und Nomen des Mannes sind in der Inschrift nicht genannt. Allerdings hätte wohl eine Frau auch kaum als Mitglied der in der Inschrift genannten 3. Legion dienen können.); Frascati, Sarkophag für Flavius Proculus (Bonanno Aravantinos 1998, 91 Nr. 3 Taf. 37, 3): D(is) M(anibus) / FLAV(io) PROCULO / PRAEF(ecto) LEG(ionis) XII / RAPACIS / LOLLIA FILIO / MATER POSUIT.

von Kentauren tritt in der stadtrömischen Sarkophagkunst jedoch eher selten auf⁵⁸². Vereinzelt Kentaurendarstellungen können dabei im Zusammenhang mit der dionysischen Welt, dem Heraklesmythos oder auf den Achilleus-Sarkophagen erscheinen. Nur ein weiterer ebenfalls aus Ostia stammender, singulärer Friessarkophag zeigt ebenfalls als Hauptthema auf dem Sarkophagkasten Kentauren, die dort im Kampf mit den Lapithen begriffen sind⁵⁸³. Den kämpfenden Kentauren des Korpus sind auf dem zugehörigen Deckel Gigantenkämpfe gegenübergestellt. Auffälliger Weise entspricht die Höhe dieses Deckels annähernd jener des Sarkophagkastens, wodurch die Darstellungen gleichwertig erscheinen.

Gigantenkämpfe sind kürzlich von Catherina Maderna-Lauter mit einer Konzeption von Gegenwelt in Verbindung gebracht worden⁵⁸⁴. Prototypisch verkörpern sie in der literarischen wie bildlichen Überlieferung den Kampf gegen das Chaos⁵⁸⁵. Allerdings weicht das Bild der Kentauren auf dem Clipeus-Sarkophag in Ostia (S15) von dieser Konzeption weit ab. Denn dort sind die Kentauren nicht als Kämpfer dargestellt, sondern als friedliche Wesen, die von Pantheren begleitet und von fackeltragenden Eroten umschwirrt werden. Als Attribute der Natur tragen sie einen Baum im Arm, wodurch das Bild einer friedvollen Natur evoziert wird.

Mit einer Länge von nur 1,30 m läßt sich dieser Sarkophag den Kindersarkophagen zuordnen. Die Verbindung von Kindern zu Kentauren zieht auch ein Kindersarkophag, der zeigt wie Achill seinem künftigen Lehrer, dem Kentauren Chiron übergeben wird. Hier wird explizit auf die *paedia*, die Erziehung hingewiesen, die im Kontext der Kindersarkophage eine wichtige Rolle spielt, und zugleich wird in der Übergabeszene das Thema Abschied bildlich formuliert⁵⁸⁶. Im Gegensatz zu dieser Darstellung herrscht allerdings auf dem Clipeus-Sarkophag ein eher bukolischer Charakter der Szene vor. Der Panther und das bukolische Ambiente schließen diesen Sarkophag eher an solche mit dionysischem Thema an.

2.b Lupa unter dem Clipeus

Bei zwei weiteren Sarkophagen mit Porträtclipei befindet sich die Darstellung der Lupa Romana nicht auf, sondern unmittelbar unter dem zentralen Porträtclipeus. In beiden Fällen handelt es sich um Frauenporträts, die darüberhinaus eine Datierung

⁵⁸² Sichtermann – Koch 1982, 155 f.; H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) Taf. 120,1. – Weitaus häufiger tauchen Kentauren im Bildschmuck attischer Sarkophagen auf, s. dazu Koch 1993, 100; G. Koch, AA 1993, 141 ff.; F. Ghedini, in: B. M. Scarfi (Hrsg.), Studi di archeologia della X Regio in ricordo di Mario Tombolani (1994) 463 ff. – Eine eingehende Beschäftigung mit dieser Gruppe steht noch aus und kann auch im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen. Im Folgenden sollen deshalb nur einige vorläufige Gedanken zu den Kentaurendarstellungen vorgetragen werden.

⁵⁸³ M. Floriani Squarciapino, BdA 53, 1968, 35 Abb. 5; R. Calza, in: Museo Ostiense. Nuove immissioni (1971) 21 f. Taf. 4; W. v. Sydow, AA 1976, 396 Abb. 43; Sichtermann – Koch 1982, 155 Abb. 174.

⁵⁸⁴ C. Maderna-Lauter, in: Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (2000) 435ff.

⁵⁸⁵ Skeptisch äußerte sich Hellmut Sichtermann zur Übertragung der politisch-historischen Analogie in die Sepulkralkunst: H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 74 ff. (mit Zusammenfassung der zu den Gigantensarkophagen geäußerten Deutungsvorschläge)

⁵⁸⁶ Zu solchen Abschiedszenen vgl. auch P. Zanker, in: Spiegel des Mythos, 171 ff.

beider Sarkophage an den Beginn des dritten Jahrhunderts zulassen. Beim Sarkophag aus Ostia (S18) halten zwei Victorien mit *vexilla* im Arm den Clipeus, den auf dem Sarkophag aus Florenz (S19) wiederum zwei fliegende Erosen präsentieren. Die Frau des Porträtclipeus aus Ostia ist mit Tunica bekleidet, den Oberkörper fest in eine Palla gewickelt, und hält in ihrer linken Hand eine Buchrolle. Diese Darstellungsweise rückt den Sarkophag in die Nähe einer Reihe von Sarkophagen mit der Darstellung von Philosophen und Intellektuellen, die jüngst von Björn Christian Ewald eingehend betrachtet wurden⁵⁸⁷. Die Palliumtracht kennzeichnet dabei ihren Träger im Habitus des 'Intellektuellen'⁵⁸⁸, wobei das Kleidungsstück sowohl von Männern als auch von Frauen getragen werden konnte⁵⁸⁹. Mit dem Bild der Buchrolle soll die literarische Bildung der Frau hervorgehoben werden⁵⁹⁰. Nicht nur im Porträt der Verstorbenen lassen sich Parallelen zu den 'Philosophen'-Sarkophagen erkennen, sondern auch in der Kombination der Darstellung mit anderen Bildthemen. Die Verbindung der Amor-Psyche Gruppe mit der Palliata ist auf den 'Philosophen'-Sarkophagen gleichfalls belegt. Sie erscheint ebenfalls auf dem Säulensarkophag Mattei III (S11), der sie mit Darstellungen von Mars und Venus bzw. Rea Silvia kombiniert. Amor und Psyche bringen dort die gegenseitige Liebe und Verbundenheit zwischen Mann und Frau zum Ausdruck. Im Vergleich mit den anderen in den Interkolumnien gezeigten Szenen von Mars und Rea Silvia sowie von Mars und Venus erhält der Sarkophag darüberhinaus eine starke erotische Komponente⁵⁹¹. Im Kontext des Clipeus-Sarkophages (S18) verweist die Gruppe von Amor und Psyche wohl ganz allgemein auf Liebe und Zuneigung⁵⁹².

Auf eher allgemeinere Glücksvorstellungen verweisen die Darstellungen an den Rändern der Vorderseite. Am rechten Bildrand steht ein Eros mit einem Fruchtkorb in der erhobenen Linken. Seine ikonographischen Vorbilder findet dieses Haltungsmotiv in der Darstellung von Jahreszeitengenieen, womit eine Deutung des Eros als Verkörperung des Sommers als wahrscheinlich erscheint.

Die Einordnung seines Gegenübers gestaltet sich aufgrund der schlechten Erhaltung deutlich schwieriger. Die Armhaltung ähnelt zwar dem Jahreszeiten-Eros am rechten Bildrand, doch ist sein Kopf gesenkt. Seine linke Hand hat er in einem trauernden Gestus, wie es scheint, zur Stirn erhoben. Die Haltung wiederholt einen im Hellenismus entstandenen Figurentypus, der sich in gleicher Form auf dem

⁵⁸⁷ Ewald 1999.

⁵⁸⁸ Ewald betont, daß es sich hierbei um einen modernen Begriff handelt, den er Zanker folgend als Sammelbegriff für "Dichter, Denker, Redner und Philosophen" verwendet (Ewald 1999, 17. P.Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (1995) 10). Im Folgenden verwendet die Autorin die Begriffe 'Intellektuelle' und 'Philosophen' synonym.

⁵⁸⁹ Vgl. weitere Porträtbüsten mit Palliatae: Ewald 1999, 176 E14 Taf. 57, 1. – ähnlich auch stehende Palliatae: Ewald 1999, 151 Katnr. B11 Taf. 23, 2; ebenda 154 Katnr. C5 Taf. 28, 1 (mit verhülltem Oberhaupt, Buchrolle in der Linken); 171 Katnr. E1 Taf. 48, 1–3; 49, 1.2; 176 E13 Taf. 56, 1 – Zum Pallium, Palla allgemein und zur Bedeutung des Gewandes: Ewald 1999, 14 mit ausführlicher Literatur.

⁵⁹⁰ Zur Bedeutung der Buchrollen s. Ewald 1999, 126ff.

⁵⁹¹ In der Besprechung des Säulensarkophags Mattei III wurde auch die Bedeutung der Amor-Psyche Gruppe diskutiert s. dazu o. Kap. III.4. passim.

⁵⁹² Ewald 1999, 70 f.

Marmorkrater Chigi wiederfindet⁵⁹³. Dort hält Eros einen Schmetterling über eine am Boden liegende brennende Fackel. In einem leicht abgewandelten Haltungsschema kehrt das Motiv auch auf einer Schmuckbasis im Vatikan wieder: zwei Erosen halten einen Schmetterling in die Flammen brennender Fackeln⁵⁹⁴. Bei genauer Betrachtung ist über dem brennenden Altar auf dem Clipeus-Sarkophag ebenfalls der gekrümmte Körper eines Schmetterlings erkennbar. Henner von Hesberg hat das Motiv als Darstellung der von der Liebe gefangenen und gepeinigten Seele, die wechselweise Qualen duldet und Freuden durchlebt, gedeutet und dies in der Gegenüberstellung mit den schriftlichen Zeugnissen belegt⁵⁹⁵. Die in diesem Bild implizierten Emotionen können im Kontext des Sarkophages im Sinne einer Totenklage verstanden werden. In diesem Fall stellt der trauernde Eros des Ostienser Clipeussarkophages einen bislang auf Sarkophagen mit dem Gründungsmythos noch nicht thematisierten Aspekt dar⁵⁹⁶.

Der Clipeus-Sarkophag formuliert in seiner Bildkombination ganz unterschiedliche Aussagen, die der Betrachter sich, wenn er um den Sarkophag herumgeht, sukzessive erschließen kann:

Die als "Intellektuelle" charakterisierte Frau im Clipeusporträt wird umgeben von einer Reihe an Darstellungen, die auf Werte und Vorstellungen ganz unterschiedlichen Charakters verweisen. Mit der Amor-Psyche-Gruppe wird das Ideal der gegenseitigen Liebe und Zuneigung beschworen. Dieses trägt zugleich das Konzept einer idealen Mann-Frau Beziehung in sich. Neben diesen sehr spezifischen Vorstellungen erscheint eine Reihe von Bildelementen, die auf einer sehr allgemeinen, wenig konkreten Ebene gedeutet werden können. So vermitteln die Viktorien eine eher abstrakte Konzeption von Sieg und Sieghaftigkeit. Mit ihren *vexilla* besitzen sie einen ausgesprochen militärischen Charakter⁵⁹⁷. Der Jahreszeitengenius vermittelt die Vorstellung von Glück und Fruchtbarkeit, während sein Gegenüber den Bereich der Trauer abdeckt.

Im Umkreis der Erosen- und Jahreszeitensarkophage findet auch der Florentiner Clipeus-Sarkophag seine ikonographischen Vorbilder (S19)⁵⁹⁸. Zwei fliegende Erosen, die den Clipeus halten, nehmen nahezu die gesamte Bildfläche der Vorderseite ein. Unter dem Clipeus mit dem Bild einer Frau erscheint Lupa Romana diesmal gerahmt von Tellus und Okeanus. An den Ecken der Sarkophagvorderseite steht jeweils ein Erot, der das Ergebnis seiner erfolgreichen Jagd, einen Hasen in der

⁵⁹³ LIMC III (1986) 970 Nr. 103* s. v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc); D. Grassinger, Römische Marmorkratere (1991) 99 ff., 155 ff. Katnr. 1 Abb. 148–151. H. Sichtermann, RM 76, 1969, 268ff.

⁵⁹⁴ Zur Basis: H. v. Hesberg, RM 87, 1980, 255 ff.; C. Pietrangeli, BMonPont 9, 1989, 122 Nr. 111; E. Pochmarski, Dionysische Gruppen (1990) 97 ff.; Dräger 1994, 254 Nr. 100 Taf. 6. 7

⁵⁹⁵ dazu H. v. Hesberg, RM 87, 1980, 255 ff.

⁵⁹⁶ Zum Thema der Trauer und Totenklage s. Kap. I.2, 13; Kap. III.1, 52 Anm. 219; Kap. III.5 165 ff.

⁵⁹⁷ Zur Problematik von männlicher *virtus* und Frauendarstellungen s. o. Kap. III.1, 46 ff..

⁵⁹⁸ vgl. P. Kranz, ASR V 4 (1984) 210 ff. Katnr. 95–166 (z.T. mit fliegenden Victorien).

einen und die Jagdwaffe, das Pedum⁵⁹⁹, in der anderen Hand halt. Pedum und Hase sind auch Attribute des Herbstes, als dessen Genien die Eroten sich hier zu erkennen geben⁶⁰⁰. Die Jahreszeiten als Zeichen der Fülle und Fruchtbarkeit – bildlicher Ausdruck der *felicitas temporum* – werden seit hadrianischer Zeit als Zeugnis für das Glück und die Dauer der kaiserlichen Herrschaft verstanden⁶⁰¹. Die hier vorliegende Reduktion auf zwei einzelne Jahreszeitengenien, die darüberhinaus noch diesselbe Jahreszeit – Herbst – verkörpern, läßt sich mit einer allgemeinen Entwicklung in Beziehung setzen. Seit dem frühen 3. Jahrhundert erscheinen die Personifikationen der Jahreszeiten auf den Sarkophagen immer öfter nicht mehr in ihrer kanonischen Vierzahl, sondern auch in Sechser- oder Zweiergruppen. Dadurch verschiebt sich der den Jahreszeiten zugrundeliegende zyklische Gedanke immer mehr zugunsten einer allgemeineren Deutung⁶⁰². Somit können die beiden Jahreszeiten-Eroten des Clipeus-Sarkophages in ganz allgemeiner Weise als Symbole für Fülle und Glück verstanden werden. In diesem Fall wohnt den gewählten Jahreszeitengenien darüberhinaus noch ein bukolischer Aspekt inne. Die erlegten Hasen sind Zeugnisse einer ländlich-jägerischen Betätigung, durch das mitgeführte Pedum wird der rurale Charakter noch zusätzlich unterstrichen. Das Pedum erscheint bei den Eroten der Erotensarkophage in den unterschiedlichsten bildlichen Zusammenhängen: Bei einem dionysischen Sarkophag mit der Darstellung der Auffindung der Ariadne verdeutlichen die zwei hinzu eilenden Eroten, die mit ihrem Pedum als Hirten charakterisiert sind, das ländliche Ambiente der Szene⁶⁰³. Auch bei Weinlese-Sarkophagen erfüllt das Pedum in der Hand des in einem Kelter Wein stampfenden Eroten keinerlei praktische Funktion. Es dient allein als Zeichen für die Zeit der Weinlese, den Herbst, und für ländliche Aktivitäten⁶⁰⁴.

Auch bei diesem Sarkophag in Florenz (S19) machen sich somit allgemeine Gestaltungstendenzen bemerkbar. So wird das Porträt im Clipeus von Eroten gehalten, die in diesem Kontext die Vorstellung von Venus und Schönheit evozieren – Eigenschaften, die auf die im Porträt dargestellte Verstorbene verweisen und diese

⁵⁹⁹ Zum Pedum: Neuer Pauly 9 (2000) 470 s. v. Pedum (R. Hurschmann); RE XIX 1 (1937) 54 s. v. Pedum. Die Anth.Pal. 6, 188. 296 bezeugt das Pedum auch als Wurfholz für die Hasenjagd.

⁶⁰⁰ Zu den Jahreszeitensarkophagen s. P. Kranz, ASR V 4 (1984). – Zur Darstellung der Jahreszeitengenien mit Hase und Pedum vgl. z. B. P. Kranz, ASR V 4 (1984) 199 Katnr. 54 Taf. 32, 3. – weitere vorkommende Attribute bei der Personifikation des Herbstes sind Fruchtkorb und Satyrmaske: P. Kranz, ASR V 4 (1984) 197 Katnr. 46 Taf. 38, 2 (Herbst); 195 Katnr. 38 Taf. 38, 4 (wohl Herbst); Katnr. 144 Taf. 68, 1; Katnr. 160 Taf. 69, 4; Nr. 165 Taf. 69, 5; Katnr. 154 Taf. 70; Katnr. 157 Taf. 70, 3.

⁶⁰¹ P. Kranz, ASR V 4 (1984) 107 Anm. 655, 169; G. M. A. Hanfmann, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks (1951) 173 ff., 216 f., Abb. 127. 128.

⁶⁰² Mit dem Verlust des zyklischen Gedankens in der Darstellung einzelner oder von deutlich mehr als vier Jahreszeiten muß auch eine Vorstellung vom "ewigen Kreislauf der Natur" an Bedeutung verlieren, die eine sepulkral-symbolische Forschungsrichtung als Versprechen auf Unsterblichkeit auslegte, s. dazu Th.-M. Schmidt, Römische Sarkophage auf Berliner Friedhöfen, in: D. Rößler – V. Stürmer (Hrsg.), Modus in Rebus. Gedenkschrift für Wolfgang Schindler (1995) 183.

⁶⁰³ P. Kranz, ASR V 2, 1 (1997) Katnr. 27.

⁶⁰⁴ z.B. Bielefeld, ASR V 2, 1 (1997) Katnr. 45 Taf. 27, 2; Katnr. 228 Taf. 27, 3; Katnr. 150 Taf. 42, 1; Katnr. 125 Taf. 45, 1; Katnr. 139 Taf. 47, 2; Katnr. 75 Taf. 51, 3; Katnr. 218 Taf. 52, 1; Katnr. 123 Taf. 55, 2.

damit als schöne, begehrenswerte Frau charakterisieren sollen. Zugleich beschwören die Jahreszeitengenien, die in keinem narrativen Zusammenhang mit der übrigen Darstellung stehen und vielmehr additiv hinzugefügt sind, eine sehr allgemeine Vorstellungen von Glück und angenehmen ländlichen Leben.

Trotz aller Unterschiede lassen sich die einzelnen Sarkophage dieser Gruppe in vielfältiger Weise zueinander in Beziehung setzen. Nicht nur das vordergründige Motiv der römischen Wölfin verbindet diese Sarkophage miteinander. Auch die auf ein visuelles Zentrum – den Clipeus oder Schild – ausgerichtete Darstellungsweise teilen die Sarkophage. Dadurch wird der auf dem Clipeus/Schild dargestellte Gegenstand, in drei Fällen die Lupa Romana (S15–S17) und in zwei Fällen das Porträt der Verstorbenen (S18, S19) in besonderer Weise hervorgehoben. Bis auf den Kentaurensarkophag sind die auf den Sarkophagen agierenden Protagonisten Eroten. Damit werden die sonst eher seltenen Darstellungen des römischen Gründungsmythos mit einer der größten Sarkophaggruppen verbunden⁶⁰⁵.

Diese Feststellung bekommt jedoch, worauf später noch einmal zurückgekommen werden soll, in Bezug auf die Lupa Romana mit den Zwillingen einen tieferen Sinn, sind doch die Erotensarkophage zunächst für Kinder geschaffen worden. Sowohl der Sarkophag aus Marseille (S15) als auch das der gleichen Gruppe von Erotensarkophagen zugehörige Sarkophagfragment sind in der Tat nach ihren Abmessungen für Kinder bestimmt gewesen. Hieraus ergibt sich eine weitere Beziehung zu dem singulären Sarkophag mit der Darstellung von Kentauren (S16), ist doch auch dieser mit Abmessungen von 1,30 m sicher den Kindersarkophagen zuzurechnen⁶⁰⁶. Die Lupa Romana könnte hier sehr allgemein auf Kindheit verweisen. Allein die beiden Clipeus-Sarkophage aus Ostia und Florenz waren dem Porträt zufolge nicht für Kinder, sondern für Erwachsene gearbeitet. Auffällig, ist dass beide Sarkophage für Frauen gearbeitet waren. In die allgemeine Glückssymbolik und die durch die anderen Figuren evozierte Vorstellung eines idyllischen Landlebens fügt sich auch die Darstellung der Lupa Romana ein. Anders bei den Sarkophagen der Vita Humana zeigt ihr Bild die Fürsorge für Kinder hier in einer mythisch-ländlichen Umgebung. Die Mehrzahl der Kinder – Zwillinge – wiederum könnte auch auf mehrfaches Kinderglück deuten. Insofern erweist sich hier die Lupa Romana bei diesen Sarkophagen (S18, S19) ganz allgemein als Verweis auf Fruchtbarkeit als ideale, additiv hinzugefügte Ergänzung der durch die anderen Bildmotive vorgegebenen Themen, die zudem sehr gut zum Geschlecht und Rollenideal der Verstorbenen paßt⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵ Konrad Schauenburg führt in seinem Beitrag von 1997 die Zahl von 1930 bekannten Erotensarkophagen an: Schauenburg 1997, 671, nach den Angaben bei Sichtermann – Koch 1982, 206 ff. und Koch 1993, 84

⁶⁰⁶ Zur Definition von Kindersarkophagen s.o. Kapitel II.1.

⁶⁰⁷ s. dazu auch Kap. V. 179 ff.

Lupa Romana et vita humana
Zur *Lupa Romana* auf *Conclamatio*-Sarkophagen

Am Beginn des dritten Jahrhunderts entstanden zwei weitere Kindersarkophagen, auf denen die *Lupa Romana* emblematisch erscheint. Sowohl der Stuttgarter (S20) als auch der Fortunati-Sarkophag (S21) haben eine ausführliche Behandlung und Diskussion durch Stephanie Dimas und Rita Amedick erfahren, deren Ergebnisse hier kurz zusammengefasst werden sollen⁶⁰⁸. Beide Sarkophagen werden wegen ihrer Darstellung und des Kompositionsaufbaus zu den Sarkophagen der *vita humana* gerechnet, die in der Regel Szenen zeigen, die der Lebenswelt zu entspringen scheinen. Im Zentrum der Vorderseite lagert in beiden Fällen ein Knabe auf einer Kline, der von weiteren Figuren umgeben wird. Das Bildschema ist einer Gruppe von Kindersarkophagen entlehnt, die das tote oder schlafende Kind auf der Kline umgeben von Angehörigen zeigen⁶⁰⁹. An den Enden der Klinen sitzen ein Mann und eine Frau, in der Regel die Eltern des Kindes. Mit verhülltem Haupt und in die Hand gestütztem, gesenktem Kopf verleihen sie der Trauer über die in den Grabgedichten im Zusammenhang mit dem Tod von Kindern immer wieder beschworene *mors immatura* anschaulichen Ausdruck⁶¹⁰. Hinter der Kline haben Klagefrauen mit aufgelöstem Haar ihre Hände wehklagend erhoben. In der Gegenüberstellung dieser expressiven Klagegesten und stiller Trauer wird ein breites Spektrum an Emotionen visualisiert, die mit dem Tod verbunden sein können.

Die Darstellungen sind zumeist eingebunden in weitere Szenen aus dem *curriculum vitae*, in denen der zentralen *conclamatio* zumindest eine Lese- und Badeszene hinzugefügt wird⁶¹¹. Derartige Badeszenen haben sehr vielschichtige Bezüge hervor: Zum einen wird die soziale Aufnahme des Kindes durch ein Bad zum Ausdruck gebracht, das Bad markiert darüber hinaus auch den Beginn des Lebens⁶¹². Zugleich schaffen Badeszenen die Möglichkeit, die Mutter in unterschiedlichen Rollen zu charakterisieren: Mit der über den Kopf gezogenen Palla – *capite velato* – wird ihre *pietas*, durch das von der Schulter gerutschte Gewand hingegen ihre Schönheit

⁶⁰⁸ R. Amedick, ASR I 4 (1991) 74 ff. 150 Katnr. 177 Taf. 73, 1; 161 Nr. 248 Taf. 73, 2.3; Dimas 1998, 40 ff. Katnr. 395. 391. – Zur Diskussion der Porträts auf den Sarkophagen s.o. Kap. III.1, 46 ff.

⁶⁰⁹ z.B. Paris, Louvre MA 391: Baratte – Metzger 1985, 34 mit Abb., R. Amedick, ASR I 4 (1994) Katnr. 115 Taf. 57, oder den Sarkophag in Agrigent: R. Amedick, ASR I 4 (1991) Katnr. 2 Taf. 53, 1–3. – Zur Sarkophaggruppe s. vor allem: H. Brandenburg, AA 980, 280 ff.; R. Amedick, ASR I 4 (1991) 72 ff.; Dimas 1998, 16f f., Huskinson, Children 13 ff.

⁶¹⁰ Lattimore 1942, 187 ff.

⁶¹¹ Vgl. z. B. Agrigent: R. Amedick, ASR I 4 (1991) Katnr. 2 Taf. 53, 1–3 (Leseszene, Bad, Spiel); Rom, Museo Torlonia: Amedick a.O. Katnr. 198 Taf. 55 (Leseszene, Bad, Apotheose); Paris, Louvre: Amedick a.O. Katnr. 115 Taf. 57; Baratte – Metzger 1985, 34 mit Abb. (Bad, Leseszene).

⁶¹² R. Amedick, ASR I 4 (1991) 61 ff.; C. Reinsberg, in: Grabeskunst 141 f. Anm.5; Dimas 64 f. – Jutta Stroszeck vermutet sowohl beim Stuttgarter wie auch beim Fortunati-Sarkophag sogar einen Zusammenhang mit der Wannenform des Sarkophagkastens, dem abgebildeten Neugeborenen-Bad. Nach ihren Abmessungen waren die beiden Sarkophagen sicher für Kinder bestimmt. Allerdings weisen die Wannen in den Darstellungen der Kinderbadeszenen immer eine andere, deutlich flachere und breitere Form auf, s. J. Stroszeck, ASR VI 1 (1999) 93 f.

gepriesen⁶¹³. Ihre Anwesenheit beim Bad des Neugeborenen beschwört zudem die *pietas erga liberos*.

In den Leseszenen⁶¹⁴ manifestiert sich dagegen das Ideal der *paedia*. Auch dieser Begriff offenbart vielschichtige Sinnbezüge: Indem hier die intellektuellen Anlagen des Kindes hervorgehoben werden, steigert der Verlust eines potentiell wertvollen Mitgliedes der Gesellschaft im Bezug auf die *conclamatio* die Trauer. Darüber hinaus wird in gleicher Weise wie in den Badeszenen die *pietas erga liberos* hervorgehoben, gehört doch die gute Erziehung der Kinder zu den vorrangigen Aufgaben der Eltern⁶¹⁵.

In ihrer Komposition folgen sowohl der Stuttgarter als auch der Fortunati-Sarkophagen beschriebenen Bildern. Auch sie zeigen eine Leseszene und ein Kinderbad, doch bestehen in der Vorderseitendarstellung bezeichnende Unterschiede. Zunächst sind die auf der Kline Gelagerten nicht tot oder schlafend dargestellt, sondern vielmehr wach⁶¹⁶. Beim Stuttgarter Sarkophag (S21) nehmen darüber hinaus Musen die Stelle der trauernden Eltern ein, die somit das verstorbene Kind in ihre Reihe aufnehmen. Die Sarkophage, die ins erste Viertel des 3. Jahrhunderts datiert werden können, erweisen sich damit als frühe Vertreter einer in spätseverischer Zeit einsetzenden Tendenz, verstärkt die Bildungsthematik ins Bild zu setzen⁶¹⁷. Die Aufnahme der verstorbenen Kinder in den Musenreigen wird sowohl von Stephanie Dimas als auch von Björn Christian Ewald im Sinne einer mythischen Überhöhung gewertet. Durch das mythische *exemplum* der Musen erhält der gepriesene Bildungsanspruch einen ideellen Charakter. Dimas geht im Gegensatz zu Ewald allerdings in ihrer Deutung noch einen Schritt weiter und versucht die Darstellung im Hinblick auf ihre spezifische Verwendung im Grabbereich zu erklären⁶¹⁸. Nicht nur in der Übertragung der Bilder auf die Sarkophage, sondern auch in den Bildern selbst sucht sie nach Hinweisen. So sieht sie in der Person des Hermes auf dem Stuttgarter Sarkophag eine Anspielung auf Tod und Jenseits. Diese Funktion könnte auf dem Fortunati-Sarkophag Kerberos übernommen haben, der unter dem rechten Löwenkopf dargestellt ist, sowie das schlafende oder tote Kind, das unter der Kline liegt. Mit einem Grabepigramm belegt sie die Auffassung, daß die Musen im Dunkel des Hades den Nachruhm garantieren⁶¹⁹.

Es läßt sich kaum von der Hand weisen, daß die genannten Einzelfiguren explizit auf den Grabbereich hinweisen. Auch erscheint auf der rechten Nebenseite des Fortunati-Sarkophages eine sitzende Frau, die wohl als die Mutter des Kindes ist. Sie

⁶¹³ vgl. dazu auch Kap. I.1. – Zur Hervorhebung weiblicher Rollenideale nicht nur auf den Sarkophagen mit dem *curriculum vitae* von Kindern, sondern auch auf den Nebenseiten von Feldherren-Hochzeitsarkophagen s. R. Amedick, ASR I 4 (1991) 60 ff.; Reinsberg 1984, 315; Reinsberg in: Grabeskunst 141 f.

⁶¹⁴ Dazu ausführlich Dimas 1998, 94 ff.; R. Amedick, ASR I 4 (1991) 65 ff.

⁶¹⁵ Marrou, Mousikos Aner (1957) 335 ff., 341 f.; Dimas 1998, 98 ff.

⁶¹⁶ Die ikonographischen Eigentümlichkeiten der eingesetzten Porträts auf den weiblich anmutenden Körpern ist schon an anderer Stelle erwähnt worden, s. dazu Kap. III.1, 46 ff.

⁶¹⁷ s. dazu Ewald 1999, 33 ff. 78 ff.

⁶¹⁸ Dimas 1998, 43.

⁶¹⁹ Anth. Graec 7, 17. Dimas 1998, 43.

sitzt abgewendet von der Badeszene und hat ihren Kopf trauernd in die Hand gestützt. Das von der Schulter herabgerutschte Gewand unterstreicht ihre Schönheit. Die Tatsache aber, dass die Gelagerten wach und nicht schlafend oder tot dargestellt sind, erschwert die Interpretation der entsprechenden Szene.

Lupa als Deckelschmuck

Gelegentlich erscheint die Lupa Romana nicht nur auf dem Sarkophagkasten, sondern auch auf dem Deckel von Sarkophagen. Bei einem Girlandensarkophag aus dem Londoner Kunsthandel (S23) bildet der dachförmige Deckel auf der Vorderseite zwei Bogengiebel und zwei Spitzgiebel aus, die jeweils von schmaleren spitz-ovoiden Giebelchen voneinander getrennt werden. In den Spitzgiebeln erscheinen links Kampfszenen zwischen Eros und Pan, rechts zwischen Pan und einer Ziege. In den Bogengiebeln sind zwei der bekannten Säugemotive einander gegenübergestellt: die Hirschkuh mit Telephos und die Lupa Romana mit den Zwillingen Romulus und Remus.

Als Girlandensarkophag verbindet er mit seinem Dekorationsschema die Gruppe der Sarkophage mit den Grabaltären und -urnen, deren Hauptdekorationselement ebenfalls die Girlande ist. Die Bedeutung solcher Girlanden auf Altären und Urnen ist hinreichend erforscht⁶²⁰. Als im Bild verewigter, ehemals vergänglicher Festschmuck heben sie die sakrale Aura des Gegenstandes heraus, den sie schmücken⁶²¹. Daß dem Grabbezirk auch ein oft vergessener religiöser Aspekt innewohnt, beweisen die Inschriften, die den Grabgarten als *locus sacer* bezeichnen und ihn als sakralen Raum definieren⁶²². Das vegetabile Element der Girlande nimmt darüberhinaus Bezug auf die gärtnerische Ausgestaltung solcher Grabgärten⁶²³. Im Falle des Sarkophages nehmen sie zusätzlich Bezug auf die in ihren Girlandenbögen dargestellten Jahreszeitengenien. Beide Motive vermitteln eine Vorstellung von

⁶²⁰ s.dazu Dräger 1994, 127 ff.; Sinn 1987, 56 ff.; H. v. Hesberg, RM 86, 1979, 202 f. – Zur Bedeutung der Girlande allgemein vgl. auch A. E. Napp, Bukranion und Guirlande (1930); M. Stephan, Die griechische Girlande (1931); R. Turcan, JbAChr14, 1971, 92 ff.; RAC 11 (1981) 1 ff. s. v. Girlande (R. Turcan mit Lit). – Vgl. auch M. Mathea-Förtsch, Römische Rankenpfeiler und -pilaster. Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen (1999) v. a. 22 ff.; Th. M. Golda, Puteale und verwandte Monumente. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus (1997) 64.

⁶²¹ Zur religiösen Sphäre ähnlich D. Boschung in: Grabeskunst 37 ff.; H. v. Hesberg, RM 88, 1981, 201ff.

⁶²² s. dazu Dräger 1994, 150 f. mit Lit. zu den Inschriften; Toynbee 1996, 94 ff.

⁶²³ Sinn 1991, 79; Sinn 1987, 56 f.

Überfluß, Fruchtbarkeit und Glück⁶²⁴, was sie mit den bereits vorgestellten Clipeus-Sarkophagen verbindet.

Trotz aller Unterschiede und der z. T. sehr spezifischen Einzeldeutungen der vorgestellten Gruppen lassen sich doch gewisse verbindende Merkmale zwischen den Sarkophagen aufzeigen. Bei den neun überlieferten Exemplaren mit Lupa Romana-Darstellungen⁶²⁵ ergab sich ein Verhältnis von fünf Kindersarkophagen (S15, S16, S17, S20, S21) zu nur dreien für Erwachsene (S18, S19, S23). Darüberhinaus zeichneten sich die meisten Sarkophag durch eine Kompositionsweise aus, bei der verschiedene Bilder additiv nebeneinander gesetzt wurden. Die durch die Bilder zum Ausdruck gebrachten Werte konnten akkumulativ gelesen werden. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, z.B. in der Präsentation von Amor und Psyche auf dem Clipeus-Sarkophag einer Frau in Ostia (S18), waren die durch die Dekoration der Sarkophag beschworenen Werte eher allgemeiner Natur. Sie dienten dazu, eine eher 'diffuse' Vorstellung von Räumen und Stimmungen zu assoziieren.

Vor dem Hintergrund der zu den einzelnen Sarkophaggruppen vorgestellten Ergebnisse sollen nun die einzelnen Deutungsvorschläge zum Erscheinen der Lupa Romana vorgestellt und mit diesen in Beziehung gesetzt werden.

Roma Aeterna? Zu einem sepulkral-symbolischen Deutungsmodell

Für die sepulkral-symbolische Forschungsrichtung, wie sie Franz Cumont und Konrad Schauenburg vertreten, verkörpert die Lupa Romana den Ewigkeitsgedanken und wird damit zur allgemeinen Chiffre für Unsterblichkeit⁶²⁶. Als Begründung der Verbindung des Gedankens der *urbs aeterna* mit der Ewigkeit des Grabes verweisen Franz Cumont und Konrad Schauenburg auf Münzen, die die Darstellung der römischen Wölfin mit der Legende *AETERNITAS AUG(usti)* zeigen. Diese

⁶²⁴ H. Herdejürgen, ASR VI 2. 1 (1996) 106 und Anm.572, zur Kombination Hirschkuh Wölfin vgl. Dulière I 279ff. 291; Boschung 1987, 51 f.

⁶²⁵ Ein Sarkophag (S22) wurde aus verschiedenen Gründen aus der Betrachtung ausgeklammert. Der Sarkophag ist bis auf die Angabe bei Dulière II Katnr. 134 Abb. 316 unpubliziert. Es handelt sich um einen Riefelsarkophag, der unterhalb des zentralen Inschriftenfeldes die Darstellung einer Lupa Romana in schwachem Umriß aufgewiesen haben soll. Die Riefelsarkophage haben wegen ihres "dekorativen" Charakters bislang immer nur in Hinblick auf ihre Bildfelder Aufmerksamkeit erfahren. Eine eingehende Untersuchung solcher "dekorativer" Sarkophage wäre zweifelsohne sehr lohnend, stellen sie doch die Mehrheit der überlieferten Sarkophage. Von den bekannten etwa 12000-15000 Sarkophagen sind die meisten eher einfach dekoriert (s. dazu Koch 1993, 1 ff., 206). Eine eingehende Betrachtung des Problems solcher Dekorationssysteme auf den Sarkophagen und ihre Bedeutung ist jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit und würde den Rahmen derselben sprengen.

⁶²⁶ Cumont 1942, 92 Anm. 2; 161 Anm. 1; 338 Anm. 3; Schauenburg 1966, 261 ff.

Verbindung zwischen der Abbildung der Lupa Romana auf Münzen und der Legende *AETERNITAS AVG(usti)* läßt sich unter Gallienus zum ersten Mal nachweisen⁶²⁷, darüber hinaus kann die Lupa Romana auch mit den Legenden ROMA RENOVA, ROMA FEL(ix) oder – seit valerianischer Zeit – SALVS VRBIS verbunden werden. Die letztgenannten Beispiele bringen die Darstellung des Avers stärker mit der Stadt Rom in Verbindung als die *AETERNITAS*-Beischrift, die ausdrücklich auf den regierenden Princeps verweist, der auf der Vorderseite abgebildet ist. Schon seit der flavischen Zeit, als die Lupa Romana in der Kaiserzeit zum ersten Mal als Hauptmotiv des Revers römischer Münzen erscheint⁶²⁸, wird ihre Darstellung auf den Münzen eng mit dem Kaiser verbunden. Die Münzlegenden der Rückseite nennen in der Legende vielfach einzelne oder mehrere Ämter des auf der Vorderseite dargestellten Kaisers. Die Darstellung der Lupa Romana auf dem Revers ist daher also grundsätzlich in Beziehung zum jeweiligen Kaiser auf dem Avers zu setzen. Die Lupa Romana markiert auf den Münzen somit den Beginn römischer Geschichte, deren vorläufiges Telos der auf der Vorderseite dargestellte Kaiser bildet. Damit beschwört das Kaiserhaus, indem es sich in eine weit in die mythische Zeit zurückreichende historische Tradition stellt, die Dauerhaftigkeit römischer Geschichte und der eigenen Herrschaft. Auf dem Wege der permanenten Affirmation in der Münzprägung konnte somit der Gedanke einer ewig währenden Herrschaft Roms, auch ohne die Beischrift, etabliert werden. Für die Münzprägung kann also festgehalten werden, daß die Lupa Romana hier in der Tat als Ewigkeitssymbol aufgefaßt werden kann, ist sie doch zugleich Beginn wie Garant der historischen Tradition. Zudem erfüllt sie im Rahmen der Münzprägung zugleich eine äußerst wichtige legitimatorische Funktion für das regierende Kaiserhaus⁶²⁹.

Ob die Vorstellung von Aeternitas, wie sie auf den Münzen in Verbindung mit der Lupa Romana erscheint, als Beleg herangezogen werden darf, um diese im Grabkontext als Ausdruck von Unsterblichkeit und Jenseitshoffnung zu verstehen, ist argumentativ sicher nochmal zu überdenken, da der in der Münzprägung ausgesprochene Ewigkeitsanspruch stark politisch motiviert und eng mit dem Herrscherhaus verknüpft ist⁶³⁰. Eine Übernahme dieser Bildformel in den

⁶²⁷ Krumme 1995, Katnr. 144/1a-2e; 145 /1a-c und S. 227. – Vgl. die Prägungen des Probus: Krumme 1995, Katnr. 149/1a mit der Legende *AETERNITAS AVG*, und des Aurelian: Krumme 1995, Katnr. 1481a-c (*AETERNITAS AVG*). Nach Salomonson, *OudhMeded* 38, 1957, 42 lassen sich die Verbindungen erst unter Maxentius nachweisen.

⁶²⁸ Erstaunlicherweise ist die Lupa Romana nicht Motivbestandteil der julisch-claudischen Münzprägung gewesen, s. dazu Krumme 1995, 55; Dulière I 144 ff. – Zur vorausgehenden republikanischen Münzprägung s. v. allem Dulière I 138 ff.; Krumme 1995, 45 ff. 151 ff.

⁶²⁹ Insofern liegt darin auch möglicherweise eine Erklärung für das Fehlen der Lupa Romana in julisch-claudischer Zeit. Erst mit dem Wechsel der Herrscherdynastie waren die neuen Machthaber gezwungen, ihre Herrschaft zu etablieren und zu legitimieren. Ergab sich die Anbindung an den römischen Gründungsmythos für die julisch-claudische Linie schon durch den Herkunftsmythos der Familie (s.dazu Kap. I,1), mußten die Flavier diese Verbindungen neu schaffen und bedienten sich dabei u. a. der Münzbilder. Zur besonderen Inanspruchnahme des Gründungsmythos, möglicherweise auch am *Templum Gentis Flaviae* s. Kap. I.1, Anm. 24.

⁶³⁰ Für diese enge Verknüpfung spricht auch, daß die Priester des Kaiserkultes in den Provinzen oft in den Inschriften als *sacerdos urbis Romae aeternae* erscheinen, s. dazu D. Fishwick, in: N. Blanc

Grabkontext scheint also weniger Ausdruck einer konkreten, religiösen Jenseitshoffnung zu sein, als vielmehr ein Versuch, die Bedeutung des mit der Lupa Romana verbundenen Wertes *Aeternitas Augusti* hervorzuheben und an dieser *aeternitas* teilzuhaben. Die darin verborgene Vorstellung einer immer währenden Erinnerung deckt sich darüberhinaus mit sehr allgemeinen Vorstellungen des römischen Grabkontextes, insbesondere der für diesen so wichtigen *memoria*⁶³¹. In Grabepigrammen und -inschriften sind Formeln wie *"hoc titulo fixerunt nomen aeternum"*⁶³² oder *"ubi continentur nominis vel generis aeterna memoria"*⁶³³, die eine Fortdauer der Erinnerung beschwören, gängige Topoi⁶³⁴.

Römer oder romanisiert? Zu einem sozialhistorischen Deutungsmodell

Bereits Arthur Darby Nock hat gegen eine sepulkral-symbolische Deutung des Bildmotivs argumentiert: "To Cicero and the others the eternity of Rome and the eternity of the universe were parallel and almost synonymous; but the personal application seems to me unlikely and if there is any special meaning in the symbol, it is probably short hand for 'I am a Roman' or possibly 'This tomb is under the protection of Roman power'"⁶³⁵.

Die Lupa als Zeichen römischer Herkunft⁶³⁶ zu verstehen, erscheint grundsätzlich plausibel. Ist doch das Bild der Lupa Romana auf das engste mit der Darstellung der Stadtgöttin Roma verbunden⁶³⁷. Konrad Schauenburg führte gegen diese Argumentation an, daß eine Betonung der Herkunft in Rom selbst nicht möglich „oder zumindest nicht recht verständlich“⁶³⁸ erscheint. Diese These kann einer einfachen Prüfung unterzogen werden, indem der Blick auf die in solchen Monumenten Bestatteten und deren Sozialstatus gelenkt wird. Für die Sarkophage erweist sich dieses Unterfangen als äußerst schwierig, da zu den Gründungsmythen-Sarkophagen leider keinerlei inschriftliche Überlieferung existiert. Für die Sarkophage der Viten des Aeneas und des Romulus konnte zwar über eine Form der

(Hrsg.), *Imago Antiquitatis. Religions et Econographie du Monde Romain*. Festschrift R. Turcan (1999) 224 f. mit Anm. 16.

⁶³¹ S. auch Kap. I.2, 11 ff.

⁶³² CIL VIII Suppl. 11549; s. dazu Häusle 1980, 68 Nr. 22

⁶³³ CIL VIII 2756; Häusle 1980, 68 f. Nr. 23.

⁶³⁴ s. dazu Häusle 1980, 64 ff.

⁶³⁵ A. D. Nock, *AJA* 50, 1946, 140 Anm. 2. Zur apotropäischen Bedeutung der Lupa vgl. auch H. Brandenburg, *JdI* 82, 1967, 195ff. (Schutz des Grabplatzes unter der Protektion von Roma).

⁶³⁶ Dies gilt insbesondere für die provinzialrömischen Stücke, siehe dazu Kapitel V.

⁶³⁷ s. dazu Kap. III.2, 70 ff. spez. Anm. 285.

⁶³⁸ Schauenburg 1966, 287. 289.

schichtspezifischen Repräsentation spekuliert werden, auch sie führte letztendlich aber zu keinem Ergebnis⁶³⁹. Anders ist die Situation bei den stadtrömischen Graburnen und -altären mit Darstellungen der römischen Wölfin, da allein 12 von insgesamt 15 eine Inschrift mit Namensangabe aufweisen⁶⁴⁰. Nachweislich sind davon drei als Römer⁶⁴¹, fünf als Freigelassene⁶⁴² und zwei als Sklaven⁶⁴³ bezeichnet. Eine Erklärung der Lupa Romana als Ausdruck der *romanitas*, des Stolzes auf den neu erworbenen Status als römischer Bürger, der darüber hinaus den sozialen Aufstieg signalisierte, erscheint in diesem Kontext überaus sinnvoll. Daß auch römische Bürger ihr Römertum derartig betonen und Sklaven das Etikett "römisch" verwenden, läßt sich bei einem konkreten Blick auf die Denkmäler plausibel erklären: Der Römer C. Iulius Alexander (U2) war beispielsweise Soldat der XI. cohors Urbana, einer zum Schutz der Stadt Rom eingerichteten und dort stationierten Einheit⁶⁴⁴. Der Sandalenhändler M. Caecilius Rufus aus Luca (A11) stammte aus einer *colonia* latinischen Rechts und belegt mit der Lupa Romana darüber hinaus in der Tat sein römisches Bürgerrecht⁶⁴⁵.

Bei den Sklaven zeigt sich ein enger Bezug zur *familia caesaris*. Immerhin ist Euphrosynus (U4) *servus caesaris nostri* – also Mitglied der kaiserlichen Haushaltes. Immerhin zwei Freigelassene (U1, A5) bezeichnen sich als *augusti liberti*, sind also ebenfalls Freigelassene des Kaiserhauses, was sich auch für C. Iulius Phoebus (A5) vermuten läßt. Eine Reihe der Inschriften bezeichnet die Verstorbenen als Sklaven und Freigelassene der einflußreichen *gens* der Volusii, die dem Kaiserhaus außerordentlich nahestand.

Von den etwa 25 Altären, die im Columbarium des L. Volusius Saturninus⁶⁴⁶ gefunden wurden, zeigen gleich drei die Lupa mit den Zwillingen als Bildschmuck⁶⁴⁷, dazu kommt noch einer mit Telephos⁶⁴⁸. Dem Columbarium der Sklaven und Freigelassenen der Volusii Saturnini konnten bislang nicht ganz zweihundert

⁶³⁹ s.o. Kap. III.2, III.3.

⁶⁴⁰ Ohne Namensangabe: Katnr. A2 (Inschrift: DIS MANIBVS SACRVM); A4 (Inschrift sekundär, vermutlich modern); A10 (nur fragmentarisch erhalten).

⁶⁴¹ Katnr. U2 (C.Iulius Alexander), U3 (C.Fonteius Felix), A11 (M. Caecilius Rufus).

⁶⁴² Katnr. U1 (Ti.Claudius Chryseros); A1 (L.Volusius Urbanus); A3 (P.Annius Eros); A5 (C.Iulius Phoebus); A6: (T.Iulius Parthenio). – In der Inschrift sicher als Freigelassene zu identifizieren sind diejenigen, die sich selbst als *augusti liberti* bezeichnen (U1, A5). A3 und A6 tragen zwar die Tria Nomina, sind aber aufgrund ihres Cognomens mit ziemlicher Sicherheit als Freigelassene anzusprechen (zu den Sklavennamen s. H. Solin, Die stadtrömischen Sklavennamen (1996)] L.Volusius Urbanus (A1) ist möglicherweise bereits der Sohn eines Freigelassenen, zu den Volusii und ihren Freigelassenen. Hilfreich ist das bei Boschung abgebildete Familienstemma: Boschung 1987, 63.

⁶⁴³ Katnr. U4; Katnr. A8: (Mystes, servus).

⁶⁴⁴ Vgl. RE Suppl. X (1965) 1126 f. s. v. Urbanae cohortes (H. Freis).

⁶⁴⁵ Zu Luca s. P. Somella – C. F. Giuliani, La pianta di Luca romana (1974); P. Menacci – M. Zecchini, Luca romana (1982). – Über den Dritten im Bunde C. Foneius Felix gehen leider aus der Inschrift keine näheren Angaben hervor.

⁶⁴⁶ Zum Columbarium der Volusii Saturnini: Buonocore 1984.

⁶⁴⁷ A1: L.Volusius Urbanus; A8: Mystes und Dorius; A9: Volusia Prima, Volusia Olympias und Epaphroditus.

⁶⁴⁸ Buonocore 1984, 97 f. Nr. 51 Taf. 1, 3,4 hält die Darstellung für eine Lupa mit nur einem Zwilling. – In der übrigen Literatur ist das Tier allerdings in seltener Einmütigkeit als Telephos beschrieben: Dulière II 28 Nr. 57 Abb. 244; Sinn 1991, 80 f Katnr. 47 Abb. 135. 136.

Inschriften zugewiesen werden, die die Größe und Bedeutung der *familia Volusia* verdeutlichen. Die Volusii Saturnii galten in julisch-claudischer Zeit als eine der führenden senatorischen Familien, die über gute Verbindungen zum Kaiserhaus verfügten⁶⁴⁹. Einer der drei Altäre, der auf der Vorderseite unterhalb der Girlande eine Lupa Romana zeigt (U1), war für L. Volusius Urbanus bestimmt. Er diente seinem in der Inschrift leider nicht genannten Patron als *nomenclator censoris* – als Amtsdieners⁶⁵⁰. Der zweite Altar mit der Darstellung der Lupa gehörte Mystes (A8), der als Sklave im Haushalt eben desselben L. Volusius Saturninus tätig war. Dieser war, wie eine in seiner Villa bei Lucus Feroniae gefundene Inschrift verrät, von den Kaisern Augustus und Tiberius mit zahlreichen Ehrungen, darunter eine eherne Triumphalstatue auf dem Augustusforum⁶⁵¹, ausgezeichnet worden. Darüber hinaus wurde ihm auf Beschluß des Kaisers Nero die Ehre eines *funus publicum* zuteil⁶⁵². Der dritte Altar (A9) galt Epaphroditus, seinen Ehefrauen Volusia Prima und Volusia Olympias sowie seinem gleichnamigen Sohn. Epaphroditus diente in der Vertrauensstellung eines Kassenverwalters, eines *dispensator*, für Quintus Volusius Saturninus, dem Sohn oder Enkel des bedeutenden L. Volusius Saturninus⁶⁵³. Die besonderen Beziehungen zum Kaiserhaus spiegeln sich noch in anderer Hinsicht wieder. Der oben genannte Altar mit der Darstellung des Telephos für Lucius Volusius Phaedrus war eine Stiftung seiner Schwester Claudia Suavis und ihres Ehemanns Tiberius Claudius Suavis⁶⁵⁴. Die Namen der beiden lassen vermuten, daß sie Freigelassene der *familia caesaris* gewesen sind⁶⁵⁵.

Die Darstellung der Lupa Romana dokumentiert auf diesen Gräbern für die Freigelassenen nicht nur den neu erworbenen Status, sondern drückt darüber hinaus mit der Okkupation der Symbole kaiserlicher Herrschaft die Verbundenheit und Loyalität zu ihr zum Ausdruck und vermittelt somit die Vorstellung von *romanitas*⁶⁵⁶.

Daß unter Umständen auch ganz persönliche Motive hinter der Wahl eines bestimmten Bildthemas gestanden haben können, hat Paul Zanker am Beispiel des Grabaltars für P. Annius Eros und seine Frau Offilia Romana (A3) deutlich machen

⁶⁴⁹ Zu den Volusii Saturnini s: W. Eck, *Hermes* 100, 1972, 461 ff.; RE Suppl. XIV (1974) 963 f. (W. Eck); M. Taliaferro Boatwright, *I Volusii Saturnini. Una famiglia romana della prima età imperiale* (1982); W. Eck, *Tra epigrafia, prosopografia e archeologia* (1996) 125 ff.

⁶⁵⁰ In Frage kommen dafür entweder L. Volusius Saturninus, der Konsul von 12 v. Chr., der die *censoria etiam potestate legendis equitum decuriis functus* (Tac. ann. 3, 30) innehatte, oder dessen Urenkel Q. Volusius Saturninus, der *legatus Caesaris at census accipiendos provinciae Belgiae* war (W. Eck, *Hermes* 100, 1972, 475 ff.; W. Eck, *Tra epigrafia, prosopografia e archeologia* (1996) 125 ff.).

⁶⁵¹ Zur Inschrift: W. Eck, *Hermes* 100, 1982, 461 ff.; W. Eck, *Tra epigrafia, prosopografia e archeologia* (1996) 125 ff. - Vgl. auch Tac. ann. 3, 30, 1. Zur Person des L. Volusius Saturninus s. weiter: RE Suppl. XIV (1974) 963 (W. Eck).

⁶⁵² Zur Bedeutung des *funus publicum* im Rahmen der Sepulkralkunst s. auch Kap. I.2, 11 ff.

⁶⁵³ Zum Sohn und Enkel: RE Suppl. XIV (1974) 963 f. (W. Eck); W. Eck, *Hermes* 100, 1982, 461 ff.; W. Eck, *Tra epigrafia, prosopografia e archeologia* (1996) 125 ff.

⁶⁵⁴ Die Inschrift nennt in einem nachträglichen Eintrag noch den Sekretär (*a manu*) Herma, dessen Verhältnis zu den übrigen Stiftern nicht geklärt ist. Sinn 1991, 80 f. Katnr. 47.

⁶⁵⁵ Aufgrund der Datierung des Altares kommen sowohl Claudius als auch Nero als Kaiser in Frage: Sinn 1991, 80 f. Katnr. 47.

⁶⁵⁶ Dulière I 275 ff..

können. In diesem Fall könnte möglicherweise das Cognomen der Gattin den Ausschlag für die Wahl der Lupa Romana als Bildthema gegeben haben⁶⁵⁷.

felicitas et fecunditas?
Ein weiteres Deutungsmodell der Lupa Romana

Eine weitere Deutung der Lupa Romana wurde schon von Johann Jakob Bachofen aufgebracht, der erstmals 1868 die Denkmäler mit der Darstellung der Lupa Romana zusammenstellte⁶⁵⁸. Ihm waren die Darstellungen aufgefallen, die eine Wölfin mit nur einem Kind oder Telephos mit der Hindin zeigen⁶⁵⁹. Er vermutete daher den Hauptgrund für die Anbringung solcher säugenden Tiere weniger im politischen Gehalt der Lupa Romana, sondern vielmehr in der Darstellung ihrer Eigenschaft als Muttertier⁶⁶⁰. Cécile Dulière griff den Gedanken zwar auf, lehnte hingegen die Vorstellung einer Deutung in familiärer Richtung ab, sondern stellte ihn in einen "contexte plus général". In der Charakterisierung des nährenden Tieres sei die Idee von Leben, Fülle und Fruchtbarkeit sinnfällig zum Ausdruck gebracht⁶⁶¹.

In der Tat fällt auf, wie erstaunlich indifferent mit Motiven von nährenden Tieren umgegangen wird. Auf einigen Grabaltären mit der Lupa Romana ist diese anderen nährenden Tieren gegenübergestellt (A2–A4). Zwar läßt sich eine inhaltliche Beziehung zur Frühgeschichte Roms in der Darstellung des Telephos noch konstruieren⁶⁶², aber "der Bezug auf die Stadt Rom hätte besser verdeutlicht werden können, wenn ein anderes Pendant zu Romulus gewählt worden wäre, etwa Aeneas."⁶⁶³

Sucht man nach Parallelen für die Darstellung der Lupa Romana, fällt auf, daß sich das Motiv der nährenden Tiere besonders in der augusteischen Kunst häufig findet⁶⁶⁴. Dort weckt es Assoziationen von Fruchtbarkeit und Überfluß, die mit dem Kaiserhaus verbunden werden. Im Laufe der Kaiserzeit scheint die Lupa ihren politischen Gehalt allmählich zu verlieren. Gemeinsam mit anderen Tieren erscheint sie als Symbol für Fruchtbarkeit und den damit verbundenen Glücksvorstellungen⁶⁶⁵.

⁶⁵⁷ Zanker 1988, 8 f.

⁶⁵⁸ J. J. Bachofen, AdI 40, 1968.

⁶⁵⁹ Hier Katnr. U5–8, A12.

⁶⁶⁰ Der von J. J. Bachofen damit verbundene Gedanken der Todesüberwindung braucht hier nicht weiter diskutiert zu werden, s. dazu allg. Kap.I.2.

⁶⁶¹ Dulière I 291 ff.

⁶⁶² J. W. Salomonson, OudHMeded 8, 1957, 15 ff.

⁶⁶³ Boschung 1987, 51 f.

⁶⁶⁴ Zanker 1988, 8 mit Anm. 43.

⁶⁶⁵ Dulière I 291ff.; Zanker 1988, 8 f.; vgl. auch Sinn 1987, 79 f.

Dazu paßt auch, daß das Lupercalienfest, das an die Stadtgründung erinnerte, mit Fruchtbarkeitsvorstellungen verbunden wurde⁶⁶⁶.

In diesen Kontext fügen sich die Sarkophage gut ein. Auch auf diesen werden in sehr allgemeiner Weise Vorstellungen der *vita felix* transportiert. Girlanden und Jahreszeiten tragen ebenfalls den Aspekt der *fecunditas* in sich⁶⁶⁷. An Stelle der Lupa Romana auf den Clipeus-Sarkophagen erscheinen auf den ikonographisch vergleichbaren Jahreszeitensarkophagen oftmals Szenen bukolischen Charakters wie Tiere⁶⁶⁸, Erotiken im Boot beim Fischen⁶⁶⁹ oder Hahnenkämpfe⁶⁷⁰.

Auch bei den Philosophensarkophagen konnte eine Tendenz zur Kombination von bukolischen Elementen mit der Bildungsthematik festgestellt werden. Dort erscheinen seit dem 3. Jahrhundert unterhalb der Porträtclipei mit Palliumträgern Szenen vorwiegend bukolischen Charakters wie Hirten, Jahreszeitengenien, Widderträger oder auch Fischer. Diese Darstellungen stehen, wie Björn Ewald zeigen konnte, nicht mehr für die Schilderung eines konkreten Ambientes, sondern müssen frei von jedem Bezug als "Chiffren für Abstrakta, d.h. für Werte, Tugenden, Zustände oder Stimmungen" gelesen werden⁶⁷¹. Diese manifestieren sich Nikolaus Himmelmann zufolge in allgemeinen Vorstellungen von *pax* und *vita felix*⁶⁷². Ewald hat dieses Phänomen in einen breiteren gesellschaftlich-mentalitätsgeschichtlichen Kontext gestellt⁶⁷³. Mit dem von Henner von Hesberg postulierten Rückzug der Sepulkralkultur in privatere Sphären und dem Nachlassen der Gestaltung aufwendiger Außenfassaden der Grabbauten kommt der Innenausstattung der Grabbezirke eine immer größere Rolle zu⁶⁷⁴. In den bukolischen Bildern sieht Ewald zu Recht einen Reflex des offenbar immer größeren Wunsches nach mehr Naturnähe, sei es in der Wahl des Grabplatzes oder in der Ausgestaltung der

⁶⁶⁶ Neuer Pauly 7 (1999) 510 s. v. Lupercalia (D. Bauty); Ch. Ulf, Das römische Lupercalienfest (1982); T. P. Wiseman, The God of the Lupercal, JRS 85, 1995, 1 ff.; U. W. Scholz, Zur Erforschung der römischen Opfer, in: O. Reverdin – J. Rudhardt (Hrsg.), Le sacrifice dans l'antiquité (1981) 289 ff.; Ch. Schäublin, Hermes 123, 1995, 117 ff.; J. Rüpke, Kalender und Öffentlichkeit (1995); G. Binder, in: G. Binder – K. Ehlich (Hrsg.), Religiöse Kommunikation. Formen und Praxis vor der Neuzeit (1997) 225 ff. – Zum Lupercal und den Lupercalia zusammenfassend: S. Tortorella in: Roma, 244 ff. (mit ausführliche Lit.)

⁶⁶⁷ Cécile Dulière vermutet einen Bedeutungswechsel zwischen den Grabaltären und -urnen des 1. und 2. Jh. und den Sarkophagen des 3. Jh., der jedoch nicht recht einleuchtend erscheint.

⁶⁶⁸ P. Kranz, ASR V 4 (1984) Katnr. 113 Taf. 61, 1.

⁶⁶⁹ P. Kranz, ASR V 4 (1984) Katnr. 102 Taf. 60, 3; Katnr. 108 Taf. 61, 4.

⁶⁷⁰ P. Kranz, ASR V 4 (1984) Katnr. 107 Taf. 60, 4.

⁶⁷¹ Ewald 1999, 62f.

⁶⁷² Grundlegend zu diesem Themenbereich: N. Himmelmann, BJB 197, 1979, 788f f.; N. Himmelmann, Über das Hirten-Genre in der antiken Kunst (1980); F. Bisconti, Memorie classiche nelle decorazioni pittoriche delle catacombe Romane. Continuità grafiche e variazioni semantiche in: Historiam pictura refert. Miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Vaganzones O.F.M. (1994) 23 ff. (mit Lit.); J. Engemann, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke (1997) 111 ff.; Ewald 1999, 62 ff.

⁶⁷³ Ewald 1999, 72ff.

⁶⁷⁴ Hesberg 1992, 42 ff.

Grabbezirke als Gartenanlage⁶⁷⁵. Die Bilder dienen als "Projektionsfläche" für die im Leben wie im Tod gleichermaßen positiv erachteten Werte⁶⁷⁶.

Darüber hinaus mag auch der Gedanke der "Mutterschaft", den J.J.Bachofen aufgeworfen hat, ebenfalls im Bild der Lupa Romana angelegt sein. Die Wölfin wird in der antiken Literatur als "Nährerin" und "Mutter" gepriesen⁶⁷⁷. Auf den Kindersarkophagen kann die römische Wölfin sogar an die Stelle der Mutter treten. Sie wird damit zum mythischen Exempel für mütterliche Fürsorge und Zuneigung, die gelegentlich auch in den Bildern der Kindersarkophage dargestellt wird⁶⁷⁸.

Zusammenfassung

Anders als zunächst die Rezeption vermuten ließ, erwies sich das Bild der Lupa Romana als erstaunlich polyvalent und vielfältig einsetzbar. Darin unterschied es sich grundlegend von der in ähnlicher Weise als metonymes Symbol fungierenden Gruppe von Mars und Rea Silvia, die in ihrer Aussage ganz auf die Paarbeziehung festgelegt wurde. Vergleichbar sind allerdings die Mechanismen, mit der diese Symbole mit anderen Bildkontexten kombiniert wurden. Während jedoch Mars und Rea Silvia immer im Zentrum der Bildzusammenhänge gezeigt wurden, wurde die Lupa Romana vorwiegend als Beifigur eingesetzt, deren Aufgaben innerhalb der Sarkophagkomposition im vorangegangenen Kapitel erläutert wurden.

Innerhalb der verschiedenen Bildkontexte konnte die Bedeutung der Lupa in einem breiten Spektrum changieren und somit den Assoziationshorizont um spezifische Aspekte erweitern. Auf Kindersarkophagen läßt sie sich als sinnfälliges Bild für Mutterschaft und Kinderfürsorge einsetzen. Diese Bedeutungsebene kommt möglicherweise auch im Falle der Porträtclipei zum Tragen. Dabei soll die Positionierung der Lupa direkt unter dem Porträt der Verstorbenen dazu anregen, die durch sie verkörperten Werte auf diese zu übertragen. Eine ähnliche Übertragung mütterlicher Werte hat auch Paul Zanker für die Anbringung der Lupa Romana auf dem Grabaltare des P. Annius Eros und der Offilia Romana (A3) vermutet. Allerdings ist wohl davon auszugehen, daß die Bedeutung der Lupa Romana hier auf einer allgemeineren Ebene zu suchen ist, da der Grabaltar für beide Verstorbene

⁶⁷⁵ Dräger 1994, 147 ff.

⁶⁷⁶ Ewald 1999, 73.

⁶⁷⁷ Vgl. Florus 1, 1–2 "*admovit infantibus matremque se gessit*"; Properz, *carm.* 4, 1: "*Optima nutricum nostris lupa Martia rebus,/ qualia creverunt moenia lacte tuo!*"; vgl. auch Hygin, *Fab.* 252; Plin. *nat. hist.* 8, 22, 61.

⁶⁷⁸ Die Darstellung von Müttern, die ihre Kinder stillen, ist auf den Sarkophagen relativ selten, s. Amedick, *ASR I 4* (1991) Katnr. 114 Taf. 53, 4; Katnr. 236 Taf. 55, 2; Katnr. 141 Taf. 61, 4; Katnr. 165 Taf. 61, 3; Katnr. 93 Taf. 61, 6. – Dem entspricht, daß der Wert der Mutterschaft in den Grabinschriften eher selten hervorgehoben wird; vgl. CE 94, Hesberg-Tonn 1983, 181.

gedacht war. Auffällig ist hier der Bezug zum Thema Familie, der auch schon bei den Sarkophagen von Ascanius (S1) und den Aeneas-Lavinia-Sarkophagen (S2–S4) festgestellt werden konnte.

Darüberhinaus kann die Lupa Romana als eher allgemeines Zeichen für *fecunditas*⁶⁷⁹ begriffen werden. Die Hinzufügung von Jahreszeitengirlanden und Girlanden, die ganz ähnliche Assoziationen wecken, unterstreicht diese Interpretation. Vor allem aus der Verbindung mit den Verstorbenen, die in den Inschriften der Grabaltäre mit Lupa-Darstellungen erwähnt werden, konnte darüberhinus abgeleitet werden, daß die Lupa in sehr sinnfälliger Weise als Zeichen von *romanitas* einsetzbar ist. So sehr man damit den Gedanken der Roma Aeterna verbinden mag, so fern liegt es doch, daraus eine Jenseitsbezogenheit abzuleiten, wie Schauenburg gemeint hat.

Gerade aufgrund der vielfältigen Aspekte, die mit dem Bildthema verbunden sind, eignet es sich in besonderer Weise sowohl kollektiv sinnstiftend zu wirken als auch dazu, ganz persönliche Perspektiven hervorzuheben.

⁶⁷⁹ s. dazu D. Boschung in: Grabeskunst, 37 ff.; Zanker 1988, 8 ff.; Duliére I 275 ff. bes. 291 ff.

IV. ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

*All the world's a stage
And alle the men and women, mereley players;
They have their exits and their entrances,
and one man in his time plays many parts.*
W.Shakespeare, As You Like It, Act 2, Scene 7, 147-150.

Shakespeares Bezeichnung des Lebens als Bühnenstück ist dem Altertum keine fremde Vorstellung. So überliefert Sueton, dass Augustus vor seinem Tod gefragt habe, ob er seine Rolle in der Komödie des Lebens artig gespielt habe⁶⁸⁰. In der Soziologie entspräche dieses Konzept der Rollenkonfiguration, nach deren Theorie ein Individuum verschiedene soziale Rollen in sich vereinigt⁶⁸¹. Die Präsentation solcher gesellschaftlicher Werte und Normen sowie idealer Rollenkonfigurationen stellt auch bei den besprochenen Sarkophagen ein gemeinsames Merkmal und eines ihrer zentralen Phänomene dar, auch wenn die Akzentuierungen im Einzelnen durchaus differieren.

Rollenkonfigurationen von Mann und Frau

Ein Schwerpunkt der Bilder besteht dabei in der Formulierung unterschiedlicher Rollenkonfigurationen von Mann und Frau⁶⁸². Auf den Aeneas-Lavinia Sarkophagen wie auch auf dem Sarkophag von Grottaperfetta (S18) werden eher konservative

⁶⁸⁰ Sueton, Aug. 99: "An die Freunde, die er vorgelassen hatte, richtete er die Frage, ob sie nicht dächten, daß er seine Rolle in der Komödie des Lebens ganz artig gespielt hätte, und fügte dann die auf der Bühne übliche Schlußformel auf griechisch hinzu: Hat das Ganze Euch gefallen, nun so klatschet unserem Spiel, Und entlaßt uns freudig alle insgesamt mit Beifallruf!"

⁶⁸¹ Die Theorie beruht im wesentlichen auf den Arbeiten von E. Goffman, Wir spielen alle Theater (dt. Ausabe 1969); R. Dahrendorf, Homo sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle (1977)¹⁵. Eine sehr hilfreiche Zusammenfassung zur theoretischen Konzeptualisierung der Rollentheorie bietet P. C. Meyer, Rollenkonfigurationen, Rollenfunktionen und Gesundheit. Zusammenhänge zwischen sozialen Rollen, sozialem Stress, Unterstützung und Gesundheit (2000) 21 ff.

⁶⁸² Grundlegend zur Konstruktion des Rollenverständnis in den Mythenbildern: Muth 1998, 197 ff.

Werte wie *dignitas* und *concordia* hervorgehoben. Einen ähnlichen zeremoniellen Charakter wie Bilder der *dextrarum iunctio* ruft auch die Konstellation des Paares Aeneas und Dido auf dem Ascanius-Sarkophag (S1) hervor. Dort ist das Paar zwar nicht in der *dextrarum iunctio* miteinander verbunden, aber die Personenanordnung mit dem kleinen Eros in der Mitte gleicht jenen Darstellungen. Darüberhinaus erweckt die parataktische, handlungsarme Reihung der an der Szene beteiligten Personen – Ascanius, Dido und Aeneas – einen ähnlich zeremoniell-feierlichen Eindruck.

Die Mars und Rea Silvia-Sarkophage betonen dagegen eher die erotische Komponente, die auch beim Raub der Sabinerinnen im Bild hervorgehoben wird. In der Sarkophagkomposition des Säulensarkophags Mattei III (S11) und des Friessarkophages aus dem Vatikan (S10) wird darüberhinaus das Thema in vielfältiger Weise variiert, indem die Paare in unterschiedlichen Interaktionskonstellationen vorgeführt werden. Auf dem Romulus-Sarkophag (S25) werden wiederum Akzente der Darstellung verschoben. Hier wird in weitaus expliziterer Weise die männliche Dominanz herausgestellt. Im gleichsam kriegerischen Akt des Frauenraubes wird männliche *virtus* erprobt, während die geraubte Frau die komplementären Eigenschaften von Keuschheit (*castitas*) und Schönheit (*pulchritudo*) in sich vereint.

Vergleichbare Vorstellungen von Partnerschaft und Ehe finden sich auch in den Grabepigrammen. Die im Bild der *dextrarum iunctio* beschworene harmonische Partnerschaft erscheint dort ebenso wie das Lob der tugendschönen Gattin⁶⁸³. Teil dieses Lebensideals ist auch die in den Bildern implizierte Sexualität. "*et veneros coitus formosis ne denegate puellis*" – sich dem Beischlaf mit schönen Mädchen nicht zu verweigern ist der Rat, den ein Verstorbener auf seinem Grabstein als *memento mori* gibt⁶⁸⁴. Ähnlich wird in ihrer Grabinschrift die verstorbene Postumia Matronilla von ihrem Mann als *univira*, als weibliches Ideal schlechthin, gepriesen, sondern auch als *unicuba*. In diesem Wort werden nicht nur ihre erotischen Qualitäten offenbar, sondern zugleich auch ihre Treue als Bettgenossin nur eines einzigen Mannes hervorgehoben⁶⁸⁵.

⁶⁸³ s. dazu Hesberg-Tonn 1983, passim; vgl. auch die bei H. Häusle aufgeführten Inschriften: Häusle 1980, 92 ff.

⁶⁸⁴ Häusle 1980, 98 f. Nr. 32 = CIL VI 1785a, 34112; CE 856.

⁶⁸⁵ Häusle 1980, Nr. 23 = DE 8444.

Vorstellungen von Familie

Neben der Geschlechterbeziehung bildet die Hervorhebung familiärer Werte insbesondere durch die Einbeziehung von Kindern ein spezifisches Merkmal der Sarkophage mit Gründungsmythen.

Dies zeigt zunächst der Ascanius-Sarkophag (S1) sehr deutlich. Um familiäre Strukturen ins Bild zu setzen, werden Elemente der zugrundeliegenden mythischen Erzählung bewußt ausgeblendet und nicht ins Bild gesetzt. Stattdessen erscheinen Dido, Aeneas und Ascanius in der Aufbruchszene als Familie.

Für die Darstellung des Aeneas mit Ascanius wird die Vorlage der Feldherren-Hochzeitsarkophage gewählt und gleichzeitig variiert. Die Wahl des Mythos bietet gegenüber dem gängigen Schema der Feldherren-Hochzeitsarkophage den Vorteil, mit der Einfügung der Figur des Ascanius familiäre Aspekte hervorheben zu können. Auf dem für einen Mann gedachten Aeneas-Sarkophag ist das Kind darüberhinaus als Hinweis auf die gesicherte Generationenfolge gemeint, die letztlich auch der Sicherung des fortwährenden Gedächtnisses dienen soll.

Dagegen betonen die Sarkophage mit der Lupa Romana neben der *fecunditas* die Fürsorge um den Nachwuchs – die *pietas erga liberos*.

Freilich stellt der Gedanke einer Repräsentation familiärer Beziehungen in der römischen Grabkunst kein Novum dar. Bereits im 1. Jahrhundert zeigen überwiegend von Freigelassenen errichtete Grabdenkmäler in verstärktem Maße Familienbilder mit Kindern⁶⁸⁶. Die Hervorhebung des Kindes, mit der Darstellung des Zeichens freigeboener römischer Bürger, der *bullae*, dient dabei vor allem der Präsentation des sozialen Aufstiegs⁶⁸⁷. Auch deshalb werden kindliche Aktivitäten weitgehend aus der Darstellung ausgeklammert⁶⁸⁸.

Mit dem Aufkommen der Kindersarkophage im 2. Jh. n.Chr. erweitert sich das Darstellungsspektrum der familiären Beziehungen. Vor allem der Ascanius Sarkophag beschränkt sich nicht auf die parataktische Reihung der Familienmitglieder, sondern verbindet diese durch Gesten und Handlungen miteinander⁶⁸⁹. Die in den Darstellungen der Flucht des Aeneas und der Fürsorge der Lupa Romana beschworene *pietas erga liberos* stellt dabei nicht nur einen sozialen Wert dar, sondern beinhaltet gleichzeitig emotionale Aspekte. Ganz offen zu Tage treten diese in den zwei Kindersarkophagen aus Stuttgart (S21) und Rom (S20), die in ihrer Darstellung nicht nur direkt auf den Tod des Kindes verweisen, sondern auch die Trauer über den Verlust – *die mors immatura* – darstellen⁶⁹⁰.

⁶⁸⁶ s. dazu oben Kap. III.1.

⁶⁸⁷ Zanker 1975, 285 ff., 289 ff.; Kockel 1993.

⁶⁸⁸ Die kindlichen Attribute beschränken sich weitgehend auf die Darstellung von Spielzeugen. S. z.B. Kockel 1993, Taf. 42c, 43d, 105b.

⁶⁸⁹ Zu den Veränderungen auf Kindersarkophagen s. Dimas 1998, 202 f.

⁶⁹⁰ Dazu Kap. III.1; III.5.

Diese hervorgehobene Betonung familiärer Werte⁶⁹¹ wird möglicherweise im Rahmen einer erweiterten Betrachtung verständlich. Henner von Hesberg stellte beginnend mit dem 2. Jh. n.Chr. einen Wandel der Repräsentationsformen im Grabbereich fest. Die mit ihrer Wirkung nach außen auf die Straßen gerichtete aufwendige Fassadengestaltung nahm ab. Die aufwendige Ausgestaltung der Gräber konzentrierte sich zunehmend auf den Raum innerhalb des Grabbereichs. Hesberg umschreibt diesen tiefgreifenden Wandel als einen 'Rückzug in die Privatheit'⁶⁹². Mit diesem veränderten Repräsentationsverhalten darf im Grabbereich möglicherweise auch ein anderer, wenn auch nicht grundsätzlich veränderter, Rezipientenkreis erwartet werden, der sich nun auf die *familia* beschränkt. In Familienbildern sucht die Familie eine affirmative Bestätigung ihrer Beziehungen. Die stark familienorientiert gestalteten Bilder der Gründungsmythos bieten genau diesem eingeschränkten Rezipientenkreis attraktive Anknüpfungs- und Identifikationspunkte

Der Gründungsmythos im funerären Kontext

Vor dem Hintergrund der gewonnenen Ergebnisse scheint es nun möglich zu sein, die eingangs gestellte Frage nach der politischen Valenz der Gründungsmythen in der stadtrömischen Sepulkralkunst erneut aufzugreifen. Die Ausschnitte und Akzentuierungen des römischen Gründungsmythos auf Sarkophagen orientieren sich, wie in den einzelnen Kapiteln gezeigt wurde, nicht immer an der kaiserlichen Repräsentationskunst. Die Episode von Dido, Aeneas und Ascanius auf der Jagd (S1) bildet ein prägnantes Beispiel dafür. Der politisch-identitätsstiftende Charakter der Erzählung wird in der Darstellung zugunsten des familiären Aspektes verdrängt.

Gleichartiges läßt sich auch für Lavinia konstatieren, deren Darstellungen sich ohnehin fast ausschließlich auf die Sepulkralkunst beschränken (S2–S4). Für das Selbstverständnis Roms ohnehin von geringer Bedeutung, wird Lavinia auf dem Sarkophag nur in ihrer Beziehung zu Aeneas dargestellt. Sie fungiert dabei als mythischer Prototyp der idealen Ehefrau.

Ähnliches gilt auch für den Raub der Sabinerinnen (S25), der in der Wahl aus den zur Verfügung stehenden Bildschemata nicht das in der kaiserlichen Repräsentationskunst gebräuchliche auswählt: Statt des Raubs zu Fuß wird offenbar die bewußte Anlehnung an das auf Sarkophagen weit verbreitete Wagenraubschema der Proserpina gesucht.

⁶⁹¹ vgl. dazu auch die von Björn Ewald gemachten Beobachtungen zu den 'Philosophen'-Sarkophagen, die oftmals die Verstorbenen in Begleitung von Kindern präsentieren: Ewald 1999, 59 f.

⁶⁹² Hesberg 1992, 42 ff.

Für die Darstellung der Rea Silvia und der Lupa Romana hingegen wird auf die emblematische Bildformel der kaiserlichen Repräsentation zurückgegriffen. Allerdings wird die Darstellung in beiden Fällen durch weitere Bildelemente angereichert, so daß der Sinn modifiziert werden kann.

Deutlich zeigt sich dies bei der Darstellung der Rea Silvia. Die in der Repräsentationskunst gebräuchliche Zweifigurenkomposition wird auf den Sarkophagen immer um mindestens einen Eros erweitert. Dies führt zu einer klaren Verschiebung der Deutungsebene in Richtung einer Liebesgeschichte. Die dadurch im Bild stärker ausgeprägte Erotik und Hervorhebung des männlich-weiblichen Rollenverhaltens bindet die Gruppe in den privaten Diskurs ein⁶⁹³.

Die Lupa Romana hat hingegen, wie in der Untersuchung gezeigt werden konnte, einen extrem polyvalenten Charakter und kann neben dem politisch-identitätsstiftendem auch stärker persönlich akzentuierte Aspekte hervorheben.

Ein zentrales Ergebnis der Untersuchung zeigt, daß der römische Gründungsmythos in seiner Intention und Rezeption keine Sonderstellung gegenüber den anderen Mythenbildern auf Sarkophagen einnimmt. Wie in den letzten zwei Jahrzehnten vermehrt in Untersuchungen herausgestrichen wurde, können die narrativen Strukturen und damit die inhaltlichen Aussagen mythischer Erzählungen in den Bildern stark verändert, modifiziert oder deformiert werden, um jeweils Aussagen zu schaffen, die für den betreffenden Kontext als angemessen betrachtet werden. Die einzelnen Episoden des Gründungsmythos stellen dabei keine Ausnahme dar. Dies mag zunächst überraschen, denn bei mythischen Erzählungen, die das historische Selbstverständnis und die Existenz einer Gesellschaft konstituieren und stützen, und außerdem im öffentlichen Bereich konsequent gleichbleibend geschildert werden, hätte man eine stärkere Konstanz und schwierigere Verformbarkeit erwarten können. Die Episoden des Gründungsmythos werden aber in der funeren Bilderwelt der Römer behandelt wie jeder andere Mythos auch. Eine qualitative Trennung zwischen einzelnen Mythengruppen also, etwa griechischen und römischen gibt es dabei nicht. Die Episoden des Gründungsmythos werden wie andere Mythen auch auf den Sarkophagen so gezeigt, daß sie die komplexen Bedürfnisse erfüllen, die für die Konstitution der Gesellschaft am Grab eine Rolle spielen. Im 2. und 3. Jahrhundert gilt dies im besonderen Maße für die Heraushebung familiärer Werte. Die Mythen, die in der frühen Kaiserzeit in der Staatskunst als politische *exempla* aufgefaßt wurden, werden in der Sarkophagkunst dazu verwendet, allgemeinere Vorstellungen eines guten, glücklichen Lebens zu formulieren.

⁶⁹³ Natürlich wäre es verfehlt, das Erscheinen gänzlich vom Kaiserhaus zu lösen. Immerhin scheint eine Interdependenz zwischen dem Aufkommen der Themen in frühantoninischer Zeit und einer verstärkten Propagierung auf Münzen bestanden zu haben. Zu den Münzen vgl. Krumme 1995, passim.

V. DIE PROVINZIALRÖMISCHEN GRABDENKMÄLER EIN AUSBLICK

Gerade vor dem Hintergrund der für den stadtrömischen Bereich erarbeiteten Beispiele erwies sich eine genauere Betrachtung der sepulkralen Denkmäler aus den römischen Provinzen als lohnend. Aus den römischen Provinzen sind insgesamt fünfzig Darstellungen (P1–P50) überliefert, die Darstellungen aus dem römischen Gründungsmythos schmücken⁶⁹⁴. Abgesehen von einem leider nur höchst fragmentarisch erhaltenen kleinasiatischen Säulensarkophagfragment sind die Mythendarstellungen überwiegend in den nordwestlichen und den Balkan-Provinzen verbreitet gewesen. Aus den germanischen und aus den pannonischen Provinzen liegen die zahlreichsten Zeugnisse vor⁶⁹⁵, stammen doch beispielsweise allein vier von acht Darstellungen der Flucht des Aeneas aus Köln, der Provinzhauptstadt der *Germania inferior*. Ein Einzelfund aus dem am Hadrianswall gelegenen Corbridge⁶⁹⁶ (P16) stellt den nordwestlichsten, die Grabstele eines Soldaten aus Constantza bei Tomi (P46) den östlichsten Fundort dar.

An die Beschäftigung mit den provinzialrömischen Denkmälern knüpfen sich verschiedene Fragestellungen, die eine grundlegendere Beschäftigung mit diesem Thema erfordern würden, als es diese Arbeit leisten kann. Abgesehen von spezifischen Einzelfragen zu bestimmten Stücken⁶⁹⁷, sind darüberhinaus einige grundlegende Fragen noch nicht geklärt.

⁶⁹⁴ Zur Forschungssituation: Einzelne Themen des Gründungsmythos waren bereits Gegenstand der Betrachtung. Mit den Darstellungen des Aeneas in der Rheinzone hat sich Peter Noelke auseinandergesetzt (Noelke 1976). – Im Rahmen ihrer Untersuchungen zur *Lupa Romana* widmete Cécile Dulière auch ein Kapitel den provinzialrömischen Denkmälern: Dulière I 281 ff. – Die überwiegend pannonischen Darstellungen zur *Lupa Romana* wurden von Burger 1961, 51 ff. untersucht und erst jüngst von K. Szirmai in: Akten I. 162 ff. einer neuerlichen kurzen Sichtung unterzogen.

⁶⁹⁵ Zu untersuchen wäre die Frage, ob hier ein generelles Charakteristikum vorliegt oder ob das Material aus anderen Provinzen nur noch nicht ausreichend bekannt ist. Die erste These vertritt z. B. Freigang 1997, 279. Die Schwerpunkte in den beiden germanischen und pannonischen Provinzen stehen sicher auch im Zusammenhang mit der generell reicheren Überlieferung von Steindenkmälern dieser Art aus diesen Provinzen. Zu den engen Beziehungen zwischen dem norisch-pannonischen und dem germanischen Raum: W. Boppert in: Akten II, spez. 59 ff.; Die Tätigkeit von insbesondere Kölner Kaufleuten an der Donau belegen Grabsteine in Aquincum: A. Mócsy, Die Bevölkerung von Pannonien bis zu den Markomannenkriegen (1959) 252 Nr. 20; A. Mócsy, in: Handbuch der europäischen Wirtschafts- und Sozialgeschichte 1 (1990) 586.

⁶⁹⁶ Neuerdings wird ohne Angabe weiterer Gründe die Herkunft dieses Stückes aus dem Sepulkralbereich bestritten. Stattdessen wird es der Ausstattung eines Heiligtums für *Lupa Roma* zugeschrieben [E. J. Philipps, CSIR Great Britain I, 1 (1977) 12 Nr. 37]. – Einige Inschriften aus Spanien belegen Dedikationen an *Lupa Romana* bzw. *Lupa Augusta*. CIL II 2156: *Lupae Romanae M Valerius Phoebus VI Vir Aug*; Und CIL II 4603: *Lupae augustae / L Visellius Evangelii / Lib Tertius / IIIII Vir Aug*. Es handelt sich dabei um Mitglieder der Priesterkolligien des Kaiserkultes. Generell zur kultischen Verehrung von *Lupa* s. Dulière I 254 ff.

⁶⁹⁷ Eine Reihe von mythologischen Reliefs, darunter eines mit der Darstellung der Flucht des Aeneas (P8) sind von László Barkóczy in Ablehnung ihrer Anbringung an einem Grabbau mit einem Gebäude

1. Gesicherte Chronologien liegen für die meisten der zu bearbeitenden Regionen noch nicht vor und bleiben ein dringendes Forschungsdesiderat⁶⁹⁸. Eng verknüpft mit den Fragen der Datierung ist auch das Problem der Bewertung des Stils. Während für Rom die Auffassung einer synchronen Verbreitung unterschiedlicher Stilrichtungen, die als *'ars plebeia'* und *'ars aulia'* umschrieben wurden, mittlerweile

des Kaiserkultes in Tác-Gorsium in Verbindung gebracht worden, dazu L. Barkóczi, ArchÉrt 111, 1984, 170 ff. – Die Lokalisierung des Kaiserkultes in Tác-Gorsium geht auf Jenő Fitz zurück, s. dazu: J. Fitz, Gorsium (1970); J. Fitz, Alba Regia 11, 1970, 151 ff.; J. Fitz, Grosium – Herculia (1976) 9 ff.; J. Fitz, Vezentő Gorsiumban (Führer in Gorsium) (1983) 22 f. und 25 ff.; J. Fitz, Oikumene 5, 1986, 368 f. – Er sieht den Kaiserkult dabei in Zusammenhang mit der Existenz des Provinziallandtages in Gorsium. Skeptisch zur Lokalisierung des Provinziallandtages in Gorsium äußerten sich zunächst Endre Tóth und später Géza Alföldy mit überzeugenden Argumenten: E. Tóth, Templum provinciae in Tác? Specimina Nova Univ. Quinqueecclesiensis 1989 [1991] 43 ff.; G. Alföldy, ZPE 115, 1997, 225 ff. Eine Verbindung zwischen den mythologischen Reliefs und einem Gebäude für den Kaiserkult wäre demnach auszuschließen. Nach eigener Anschauung sprechen die Formate und Klammerspuren an den einzelnen Reliefs durchaus für eine Anbringung in einem architektonischen Kontext, möglicherweise auch an einem Grabbau. Insgesamt würden die Stücke sehr gut zu den auf Grabsteinen verbreiteten Mythen passen, so dass nichts spricht gegen eine Herkunft aus sepulkralem Kontexten. – Die Figurengruppe P9, die sich in Tác im Museum befindet, wurde bei einer Grabung in der Nähe einer römischen Villa bei Tác-Gorsium gefunden. Im Allgemeinen wird sie zur Skulpturenausstattung der Villa gehörig betrachtet. Es scheint mir jedoch durchaus möglich, daß die Figur durchaus aus einem zur Villa gehörigen Grabbezirk stammen könnte. Leider sind die Befunde der in den 50iger Jahren ergrabenen Villa nur unzureichend publiziert (E. B. Thomas, AArchHung 6, 1955, 97 f.), so daß eine Klärung dieser Frage letztlich nicht mehr möglich sein wird. In Größe und Ausgestaltung vergleichbare Figurenfunde von Ikarus und Medea mit ihren Kindern, die sicher aus Grabkontexten stammen, würden eine Zuweisung auch der Gruppe aus Tác an den Grabbereich sprechen. (Die Funde von Ikarus-Darstellungen sind zum großen Teil noch nicht publiziert. Nach mündlicher Mitteilung von Michael Nagy vom Budapester Nationalmuseum sind zahlreiche Figuren im Bereich einer Nekropole bei Pécs gefunden worden, vgl. z. B. den Ikarus aus Szombathely, der in der Publikation als "geflügelter Jüngling" bezeichnet wird. Die über der Brust gekreuzten Riemen charakterisieren ihn jedoch eindeutig als Ikarus: A. Mócsy, T. Szentlélekly (Hrsg.), Die römischen Steindenkmäler von Savaria (1971) Katnr. 195 Abb. 162 (vgl. ebenda Katnr. 189 Abb. 156, zur Anbringung solcher Ikarus-Figuren als Stelenbekrönung), zur Medea in Aquincum: B. Kuszinsky, ArchÉrt 9., 1889, 24 ff. Abb. 25; B. Kuszinsky, Ungar. Revue 1889, 100ff. Nr. 1 Abb. S. 201; B. Kuszinsky, Budapest Régiségei 1887, 139 Nr. 60; B. Kuszinsky, Aquincum. Ausgrabungen und Funde (1934) 105 Nr. 11 Abb. 50; G. Erdélyi, A Római köfaragás és köszobrászat Magyarországon (1974) Abb. 193; F. Benoit, RA 1959/2, 139; J. Szilagyí, Aquincum (1965) Taf. 38; LIMC VI (1988) s. v. Medeia Nr. 21* (M. Schmidt), vgl. auch aus Poetovio: E. Diez, Bull. Arch. et Hist. Dalmata 56–59, 1954–1957, 140; LIMC VI (1988) s. v. Medeia Nr. 22* (M. Schmidt). Medea aus Adony in Budapest, Museum der Schönen Künste: LIMC VI (1988) s. v. Medeia Nr. 20 (M. Schmidt). Zur Medea in den Provinzen allgemein s. zuletzt: H. G. Frenz in: Akten IV, 119 ff.

⁶⁹⁸ vgl. Freigang 1997, 281; B. Numrich, Die Architektur der römischen Grabdenkmäler aus Neumagen. Beiträge zur Chronologie und Typologie. Trier Zeitschr. Beih. 22 (1997); E. Pochmarski, in: Akten I, 99 ff. (speziell zu Noricum). – Grundlegende Arbeiten zu Datierungsfrage einiger Regionen und spezieller Gattungen: L. Hahl, Zur Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und Gallien (1937); W. von Massow, Die Grabmäler von Neumagen. Römische Grabmäler Moselland und Angrenzende Gebiete 2 (1932); H. Schoppa, Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien (1957) 36 ff.; H. Schoppa, BJB 158, 1958, 268 ff.; J.-J. Hatt, Sculptures gauloises. Esquisse d'une évolution de la sculpture en Gaule depuis le VI^e siècle avant Jésus-Christ jusqu'au IV^e siècle après Jésus-Christ (1966); W. Gauer, Die rätischen Pfeilergrabmäler und ihre moselländischen Vorbilder, Bayer. Vorgeschbl. 43, 1978, 57 ff.; J.-N. Andrikopoulou-Strack, Grabbauten des 1. Jh. n. Chr. im Rheingebiet. BJB Beih. 43 (1986); H. Gabelmann, in: U. Höckmann – A. Krug (Hrsg.), Festschrift für Frank Brommer (1977) 101 ff.; H. Gabelmann, in: H. v. Hesberg (Hrsg.), Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung - Status - Standard. Kolloquium München 1985 (1987) 291 ff.; H. Gabelmann, BJB 173, 1973, 132 ff.; H. Gabelmann, BJB 172, 1972, 65 ff.

als *communis opinio* gilt, steckt diese Diskussion für provinzialrömische Grabmäler derzeit noch in den Kinderschuhen. Bislang wird der Stil immer noch mit "provinziell" oder gar "primitiv" abqualifiziert. Eine grundlegende Beschäftigung mit Stilphänomenen steht also noch aus⁶⁹⁹. Anregend dürften dabei neuere kunsthistorische Ansätze sein, die moderne 'primitive' afrikanische Kunst und deren stilistische Ausprägungen mit ihren identitätsstiftenden Charakter zu verbinden suchen⁷⁰⁰. Die stark qualitative Wertung der provinzialrömischen Kunst ist darüberhinaus mit der Frage nach den verwendeten Materialien verknüpft, die sich durch eine generelle Bevorzugung des einheimischen Materials gegenüber Marmor ausdrückt. Beträgt doch beispielsweise der Marmoranteil in Carnuntum, immerhin der Hauptstadt der Provinz Pannonia Superior, am Gesamtmaterial von etwa 600 Steindenkmälern nur etwa 15%, wobei die Grabdenkmäler ausschließlich aus lokalem Kalkstein gefertigt sind. Natürlich erfordert eine derartige Analyse auch eine Einbeziehung der ökonomischen Situation einzelner Provinzen⁷⁰¹.

2. Die Verteilung der Denkmäler über die verschiedenen Provinzen stellt ein weiteres Problem dar. Für die Beurteilung etwaiger Provinz-spezifischer Besonderheiten wäre eine grundlegende Beschäftigung mit den historischen und sozial-ökonomischen Bedingungen jeder einzelnen Provinz erforderlich, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Darüberhinaus ist der gesamte Denkmälerbestand bislang nur oberflächlich gesichtet und publiziert. Einzelne Regionen, Denkmälergattungen oder Denkmäler sind jedoch wiederum gut dokumentiert⁷⁰², was zu einem Ungleichgewicht in der Bewertung einzelner Phänomene führen kann.

3. Für eine Untersuchung des römischen Gründungsmythos in den Provinzen erscheint beim Vergleich mit anderen Mythenbilder der verschiedenen Provinzen äußerst fruchtbar. Bislang liegen allerdings nur wenige Teilstudien zu einzelnen Mythen⁷⁰³ vor, ebenso Regionalstudien, die den allgemeinen Kontext untersuchen, indem diese verwendet wurden. Joycleen Toynbee hat bislang als einzige eine

⁶⁹⁹ vgl. H. Galsterer, in: Akten III, 50; O. Harl, in: Akten II, 28; H. v. Hesberg, in: ders. (Hrsg.), Was ist eigentlich Provinz? (1995) 57 ff.; T. Lochmann, in: Akten I, 57 ff. (zur Frage des Lokalstils).

⁷⁰⁰ vgl. z. B. E. Rosenthal (Hrsg.), *The Art of Identity*. Harvard University Art Museum Gallery Series Nr. 21 (1997).

⁷⁰¹ D. Gabler, in: Akten III, 39ff.

⁷⁰² So auch Freigang 1997, 280, die eine vorbildliche Regionalstudie zu den Moselländischen Denkmälern vorgelegt hat. Gut erforscht sind z.B. einige Gattungen: Reitergrabsteine durch Hanns Gabelmann; H. Gabelmann, *Römische Grabmonumente mit Reiterkampfszenen im Rheingebiet* (1973); Grabbauten des 1.Jh.n.Chr.: J.-N.Andrikopoulou-Strack, *Grabbauten des 1.Jh.n.Chr. im Rheingebiet*. BJB Beih. 43 (1986);

⁷⁰³ U. a. auch zum Gründungsmythos: Noelke 1976; K. Szirmai, in: Akten I; vgl. auch G. Erdélyi, *ArchÉrt* 77, 1950, 72 ff.; oder zum Darstellungen des Herkules in der römischen Provinz:: P. Boschert, *Der Dodekathlos des Hercules auf Denkmälern des römischen Köln* (1996). – Das ungarische Material mit Mythendarstellungen hat Gizella Erdélyi zusammengestellt: G. Erdélyi, *A római köfaragás és köszobrászat Magyarországon* (1974).

umfassende Zusammenstellung der Mythenbilder versucht⁷⁰⁴. Zuletzt hat sich Melanie Kempchen mit den mythologischen Darstellungen im sepulkralen Kontext in den germanischen Provinzen, Raetiens und der Gallia Belgica auseinandergesetzt⁷⁰⁵. An dieser Arbeit wird auch die Problematik eines allzu einseitigen, traditionell ikonographisch beschreibenden Ansatzes in Bezug auf die Mythenbilder deutlich. Kempchen verfolgt die Ikonographie jedes einzelnen Mythos bis in seine griechischen Ursprünge. In ihrer Deutung versucht sie weder die spezifische Bildausprägung noch die Vergesellschaftung der Mythenbilder mit anderen Darstellungen auf den Monumenten selbst. Problematisch ist auch ihre an den stadtrömischen Monumenten entwickelte sepulkral-symbolische-eschatologische Auslegung der Bilder. Anders ist der Ansatz von Yasemin Freigang in ihrer Arbeit zu den Moselländischen Grabdenkmälern. Sie begreift die Denkmäler und ihre Bilder als Bestandteil des Romanisierungsprozesses und beurteilt daher die Mythenbilder vor dem Hintergrund ihrer spezifischen Verwendung und ihres Vorkommens auf provinziäl-römischen Grabmälern⁷⁰⁶.

Im Folgenden sollen daher nur cursorisch einige Fragestellungen beleuchtet werden, die sich im Vergleich der stadtrömischen mit den provinziäl-römischen Denkmälern ergeben. Deutlich hebt sich die Massierung der Denkmäler in den Provinzen von der eher spärlichen, stadtrömischen Überlieferung ab. Auf den stadtrömischen Sarkophagen waren die einzelnen Episoden des Gründungsmythos eher selten dargestellt (Tabelle 1). Ganz anders stellt sich die Situation in Bezug auf die provinziäl-römischen Grabdenkmälern dar, auf denen der römische Gründungsmythos nach Herakles zur umfangreichsten Gruppe mit Mythenbildern gehört (Tabelle 2)⁷⁰⁷. Auch nach der Erfassung der einzelnen Mythenepisoden zählt die Lupa Romana immer noch zu den beliebtesten Darstellungen. Der Anteil der Lupa Romana auf stadtrömischen Sarkophagen ist im Vergleich zu den übrigen Gründungsmythen zwar ebenfalls recht hoch, doch ist sie zumeist eher an

⁷⁰⁴ J. M. C. Toynbee, *Latomus* 36, 1976, 343 ff. – Kritisch zu dieser Arbeit äußert sich Melanie Kempchen aufgrund einiger falscher Zuschreibungen: Kempchen 1995, 1 f.

⁷⁰⁵ Kempchen 1995.

⁷⁰⁶ Freigang 1997, 278 ff. – Die Gräber gelten schon länger als Spiegel des Romanisierungsprozesses innerhalb der Provinzen, bislang wurden dabei allerdings eher die Zusammensetzung der Grabinventare berücksichtigt, als die mit der Grabkunst verbundenen Bilder: vgl. z. B. A. Böhme-Schönberger, in: P. Fasold (Hrsg.), *Römerzeitliche Gräber als Quellen zur Religion, Bevölkerungsstruktur und Sozialgeschichte* (1993) 337 ff.; P. Fasold, in: ebenda 381 ff. – Die Arbeit von Y. Freigang zeigt ebenfalls deutlich, daß eine Einordnung einzelner mythologischer Darstellungen sinnvoller Weise mit den übrigen Bildern eines Grabmonuments erfolgt, vgl. auch die Studien zu den Grabmonumenten von Sempeter: E. Pochmarski, in: *Akten IV*, 197 ff.; V. Kolsek, in: *Akten IV*, 135 ff.; J. Klemenc – V. Kolsek – P. Petru, *Anticne grobnice v Sempetru*. Antike Grabmonumente in Sempeter (1972); P. Kranz, *BJB* 186, 1986, 193 ff.

⁷⁰⁷ Die Tabelle wurde auf Grundlage einer ersten Sichtung der wichtigsten Publikationen zu den Grabdenkmälern und einer Durchsicht der CISR-Bände erstellt. Die Tabelle erhebt daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie soll lediglich dazu dienen, Tendenzen in der Verteilung von Mythenbildern in den Provinzen deutlich werden zu lassen. Problematisch an einer derartigen Zusammenstellung ist ebenfalls, daß einzelne Grabdenkmäler, die mehrere verschiedene Mythen abbilden, hier mehrmals jeweils unter dem entsprechenden Mythos erfaßt sind.

untergeordneter Stelle in Bildkompositionen anderer Themenbereiche zu sehen⁷⁰⁸. Deutliche Unterschiede ergeben sich ebenfalls in der Auswahl der dargestellten Episoden des Mythos, was im Besonderen an der Figur des Aeneas deutlich wird: So wird die für die römische Identität so wichtige Darstellung von Aeneas auf der Flucht auf stadtrömischen Sarkophagen (S2) nur ein einziges Mal auf einer Nebenseite abgebildet⁷⁰⁹. Die Fluchtgruppe, die auf dem Augustforum so programatisch mit dem Begriff der *Pietas* verbunden wird, wird dagegen gleich mehrfach auf den provinziäl-römischen Grabdenkmälern wiedergegeben (P2–P9)⁷¹⁰. Gleichmaßen auf stad- wie provinziäl-römischen Denkmälern findet sich die Begegnung von Mars und der schlafenden Rea Silvia. Dabei verzichten allerdings die provinziäl-Reliefs auf jegliche weitere Ausschmückung der Szene, sondern konzentrieren sich ganz auf die beiden Hauptprotagonisten: Mars, der auf die am Boden liegende nackte Rea Silvia zu schwebt. Allein ein Relief, das sich im Budapest-er Nationalmuseum befindet, zeigt über der am Boden liegenden Rea Silvia einen blühenden Baum, der die Szene in einer Landschaft vermuten läßt (P5). Die Reliefs aus der Provinz schließen damit an die auf Münzen⁷¹¹ und öffentlichen Monumenten⁷¹² wiedergegebene Ikonographie enger an. Die Darstellungen auf stadtrömischen Sarkophage (S7–S13) erweitern ihr Aussagespektrum hingegen durch Hinzufügen weiterer mythischer Personen bzw. durch die Gegenüberstellung mit anderen Mythen (S10). Die Aussage dieser Monumente hebt somit stärker unterschiedliche Rollenkonfigurationen von Mann und Frau hervor. So verleiht beispielsweise die Zugabe vor allem der Erosen dem Bild stärkere erotische Konnotationen⁷¹³.

Am deutlichsten manifestieren sich die festgestellten Unterschiede wohl in der Figur der *Lupa Romana*. Zumindest für die stadtrömischen Sarkophage wurde postuliert, daß das Symbol der *Lupa Romana* viel von seinem kollektiv-identitätsstiftenden Charakter eingebüßt hat⁷¹⁴. Diese These wäre nun für die Verwendung des Motivs in den Provinzen zu überprüfen. Einer der augenfälligsten Unterschiede zwischen den stadtrömischen Sarkophagen und provinziäl-römischen Grabdenkmälern ist die Positionierung der *Lupa Romana* in den überlieferten Reliefs. Während die *Lupa Romana* auf den stadtrömischen Sarkophagen eher an untergeordneter Stelle erscheint, kommt ihrer Anbringung auf den provinziäl-römischen Reliefs eine besondere Bedeutung zu. Die *Lupa Romana* ist in der Regel an einer zentralen Stelle als Einzelmotiv angebracht: Entweder exponiert im Giebelfeld⁷¹⁵ oder auf Grabstelen

⁷⁰⁸ vgl. dazu Kap. III.5.

⁷⁰⁹ Photographien liegen zu der fragmentarisch erhaltenen Seite nicht vor. s. dazu Kat. S2.

⁷¹⁰ Unsicher in seiner Zuweisung ist des weiteren ein jugendlicher Kopf aus Köln (P10). Sicher keinen Aeneas stellt ein Reliefblock in Speyer dar, der als Spolie verbaut in der spätantiken Festung von Altrip gefunden wurde (P11).

⁷¹¹ Wie z. B. J. P. C. Kent, B. Overbeck, A. Stylow, *Die Römische Münze* (1973) Taf. 76, 312.

⁷¹² Wie z. B. beim Hartwig-Relief R. Paris (Hrsg.), *Dono Hartwig. Originali ricongiunti e copie tra Roma e Ann Arbor* (1994) 28 Abb. 16, 32 Abb. 1.

⁷¹³ s. dazu Kap. III.4.

⁷¹⁴ s. dazu Kap. III.5.

⁷¹⁵ P16, P17, P22; P25; P26; P30; P36; P41; P43; P45.

direkt unter der Inschrift⁷¹⁶. Gelegentlich wird ihre Darstellung noch durch eine im Relief angegebene architektonische Rahmung betont⁷¹⁷. Dabei ist die Variante mit der Darstellung der Lupa Romana im Sockelbereich sicher am häufigsten. Dies unterstreicht die zentrale Bedeutung des Bildes der römischen Wölfin mit den Zwillingen⁷¹⁸.

Als recht konkrete Dokumente der römischen Herkunft oder des Besitzes des römischen Bürgerrechts, wie dies in der älteren Forschung vor allem von Alice Burger vorgeschlagen wurde, können die Darstellungen der Lupa Romana sicher nicht mehr verstanden werden⁷¹⁹.

Von 36 Grabmonumenten mit der Darstellung der Lupa Romana überliefern immerhin 14 Namensinschriften, die eine soziale Zuordnung der Grabinhaber erlauben. Dabei stellen die Angehörigen des Militärs mit drei, eventuel sogar vier Grabstelen einen durchaus großen Anteil an dieser Gruppe⁷²⁰. Im Einzelfall können möglicherweise sogar ganz persönliche Motive für die Auswahl der Lupa Romana als Grabschmuck bedeutsam gewesen sein. Eine Stele aus Constantza (P46), die aus dem 3. Jahrhundert, möglicherweise sogar erst aus dem 4. Jh. n. Chr. stammt, nennt als Grabinhaber Valens, einen *miles cohortes* der 11. Legion Claudia Pia Fidelis, deren Wappentier möglicherweise die Lupa gewesen ist. So zeigt eine Gemme aus Florenz vor den Legionsstandarten eine Lupa nach rechts mit den Zwillingen. Eine Beischrift bei den Vexilla nennt eben jene L(egio) I C(laudia) P(ia) F(idelis)⁷²¹. Die Darstellung der Lupa Romana ist gerade in den germanisch-pannonischen Gebieten, aus denen auch die meisten Grabmonumente mit Szenen des Gründungsmythos stammen, kein seltenes Phänomen. Ihre Anbringung als Herrschaftssymbol nicht nur auf den Feldzeichen, sondern auch auf persönlichen Ausrüstungsgegenständen ist dabei durchaus geläufig⁷²².

⁷¹⁶ P18 (neben der Inschrift); P23; P24; P29; P32; P33; P34; P35; P37; P38; P39; P40; P42; P44; P46; P48; P49; P51; P52.

⁷¹⁷ P28 (Lupa zwischen zwei korinthischen Säulen); P31; P50. – Aus der Architektur eines Grabmonuments stammen folgende Stücke: P18; P21; P27.

⁷¹⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß sich die Darstellung auf den Sarkophage ebenfalls allein auf die Wölfin und die Zwillinge beschränken. Jede weitere Ausschmückung der Szene mit narrativen Elementen, wie etwa die Angabe einer Höhle oder des Ficus Ruminialis, unterbleibt und unterstreicht damit den emblematischen Charakter der Gruppe. Ausnahmen stellen die Nebenseiten der Sarkophage aus dem Palazzo Mattei II (S8) und aus Amalfi (S14) dar, bei denen die Darstellung der Lupa in die eher narrative Struktur des Gesamtsarkophages eingebunden ist.

⁷¹⁹ Kritik an diesen Deutungen äußerten sowohl Konrad Schauenburg als auch Cecile Dulière: Schauenburg 1966, 54; Dulière I 281 ff.

⁷²⁰ P29; P39 (?); P44; P46.

⁷²¹ Dulière II Abb. 209. Als Legionszeichen ist die Lupa auf einer angeblich aus Ägypten stammenden Bronzescheibe für die Legio VI Ferrata F(idelis) C(onstantis) FEL(iciter) belegt. Dulière II G25 Abb. 210. Für die unter Marc Aurel in Italien ausgehobene und in Lauriacum (Noricum) stationierte Legio II Italica Pia hingegen ist die Lupa als Fahnenbild auf Münzen bezeugt: Cohen V 388 Nr. 472 ff.;

⁷²² Dulière I 250 f. – vgl. auch G. Binder, Die Ausstattung der Königskinder Kyros und Romulus (1964) 46 f. – Zum Militär als Faktor der Romanisation: H. v. Hesberg (Hrsg.), Das Militär als Kulturträger in römischer Zeit (1999). – Speziell zur Lupa als Gladiusdekorationen: E. Künzl, JbRGZM 43, 1996, 383 ff.

Sechs Grabmonumente sind für Personen errichtet worden, die nachweislich in Besitz des römischen Bürgerrechts gewesen sind⁷²³. Diese wiederum können gelegentlich lokalen Eliten zugeordnet werden wie im Fall einer Stele, die zwei Decurionen der Colonia Falvia Sirmium als Verstorbene nennt (P32). Doch scheint der Bildschmuck der Lupa Romana kein ausschließliches Privileg dieser gesellschaftlichen Gruppe gewesen zu sein, was zwei Grabdenkmäler für Indigene belegen⁷²⁴. Die Inschrift der erst in jüngerer Zeit bei Àgfalava gefundenen Grabstele (P38) nennt Litugena, die Tochter des Att(i)us als Stifterin des Grabmonuments für sich und ihre Familie⁷²⁵. Vom Aufbau römischer Grabstelen beeinflusst, haben sich die Verstorbenen im Bildfeld über der Inschrift im Porträt darstellen lassen, wobei alle einheimische Kleidung tragen.

Cécile Dulière hat deshalb vorgeschlagen, die Lupa Romana in allgemeinerem Sinne als Zeichen der *romanitas* zu verstehen. Trotz des durch Übernahme des Motives der Lupa Romana zum Ausdruck gebrachten Zugehörigkeitsgefühls zum Imperium Romanum und der Übernahme römischer Stelenformen mit Porträt fällt auf, daß auf diesem Monument (P38) alle Mitglieder der Familie in einheimischer Tracht dargestellt sind. In der Tat steht ihnen das Recht, sich in römischer Toga abbilden zu lassen, als Indigene nicht zu. Dennoch bleibt die Tatsache bemerkenswert, daß hier das neue, durch die römische Herrschaft bekannt gewordene Medium der Selbstdarstellung auf Grabsteinen genutzt wird, um die eigene Person eben gerade in einheimischer Kleidung hervorzuheben. Es ist wohl kaum davon auszugehen, daß diese Form der eigenen Repräsentation hier im Vergleich zu den "Römern" abwertend aufgefaßt wurde. Vielmehr bekunden die Inhaber der Stele von Àgfalva ihre Loyalität und Zugehörigkeit zum Römischen Imperium nicht nur durch die Darstellung der Lupa Romana, sondern auch mit den Mitteln der römischen Kultur, indem sie das Bildmedium nutzen, um die eigene Herkunft zu dokumentieren. Vergleichbar ist wohl auch die Stele des P. Antonius Favoris, dessen Frau Dacumena sowohl dem Namen nach als auch der Kleidung zufolge eindeutig eine Indigene gewesen ist (P43). Die Tria Nomina des Favoris sowie seine römische Tracht weisen jedoch auf die Inhabung des römischen Bürgerrechts hin. Allerdings ist diese Kombination – der Mann in Toga, seine Frau in heimischer Tracht – in der Repräsentation der norisch-pannonischen Grabkunst ein überaus gängiger Topos⁷²⁶.

⁷²³ P24; P32; P33; P41 (Für L. Caesius Tuendus und seine Frau Petronia Crispina. Aufgrund des Fundes einer Grabinschrift für dessen Bruder C. Caesius Tuendus kann die Familie der Caesii über drei Generationen rekonstruiert werden. Das Cognomen Tuendus ist eher selten und aus Norditalien bekannt. Zu den Caesii: M. Medgyes, *Savaria XV* (1981) 199 ff. Vermutlich hatte die wohlhabende Familie der Caesii ein Landgut in der Nähe der Colonia Claudia Savaria.); P42; P42 (P. Antonius Favoris war aufgrund der Tribus Angabe [CLA(udia tribu)] sicher in Besitz des römischen Bürgerrechts, allerdings scheint seine Gattin aufgrund des Namens eine Indigene gewesen zu sein.)

⁷²⁴ P38, P41 (Stele des Quarto). Ebenfalls wohl nicht römischer Herkunft war Finitus, der in der Inschrift von P30 erwähnt wird.

⁷²⁵ Dazu A. Mócsy, *AArchHung* 40, 1988, 101 ff.

⁷²⁶ Zu diesen norisch-pannonischen Grabdenkmälern: s. E. Pochmarski in: *Akten II*, 123 ff.; M. Hainzmann – E. Pochmarski, *Die römerzeitlichen Inschriften und Reliefs von Schloß Seggau bei Leibnitz. Die römerzeitlichen Steindenkmäler der Steiermark I* (1994); O. Harl, in: *Akten II*, 15 ff. –

Dieses Phänomen spricht dafür, die Darstellungen des römischen Gründungsmythos in der provinzialrömischen Grabkunst stärker unter dem Aspekt wechselnder Identitäten im Spannungsfeld des Romanisierungsprozesses zu betrachten.⁷²⁷

Zusammenfassend läßt sich also die vorläufige These formulieren, daß in den Provinzen die Darstellungen des römischen Gründungsmythos ihren kollektiv-identitätsstiftenden Charakter viel mehr bewahrt haben als im Zentrum des Imperium Romanum. Allerdings stellt die auf den provinzialrömischen Grabdenkmälern mit dem Gründungsmythos zum Ausdruck gebrachte, spezifisch "römische" Identität nur eine von multiplen Identitätsvorstellungen dar. Sie ist hier am Rande des Imperiums offenbar eingebunden in den schwierigen Prozeß der balancierenden Identitätsbildung, die sowohl der eigenen, indigenen Tradition als auch der neuen, römischen Kultur Rechnung tragen⁷²⁸. Als Ausblick sei dabei auf den spannenden Formierungsprozeß einer neuen Kultur in diesen Gebieten am Ende der Spätantike und am Beginn des frühen Mittelalters hingewiesen, der durch die Zuwanderung vor allem germanischer Völker bedingt war. Im Spannungsfeld zwischen den Neuzuwanderern und den ansässigen Romanen lassen sich durchaus vergleichbare Phänomene beobachten. Die integrative Kraft, die dabei immer noch von den Darstellungen des römischen Gründungsmythos ausgehen konnte, belegt ein aus Walknochen geschnitztes Kästchen von Auzon, daß mit Darstellungen der Schätze Salomons, der Wielandsage und der Lupa Romana nun christliche, antike und germanische Tradition in Einklang bringt⁷²⁹.

Zur Bedeutung der Kleidung als Zeugnis für das provinziale Selbstverständnis: Freigang 1997; Y. Freigang, in: Akten IV, 107 ff.

⁷²⁷ Zu diesem Ansatz vgl. auch die Forschungen von Freigang 1997; vgl. auch die Arbeit von Dagmar Dexheimer zu den Oberitalischen Grabmonumenten: D. Dexheimer, in: J. Pearce – M. Millett – M. Struck (Hrsg.), *Burial, Society and Context in the Roman World* (2000) 78–ff.

⁷²⁸ Zum Romanisierungsprozeß allgemein: S. Clarke, in: J. Webster – N. J. Cooper (Hrsg.), *Roman Imperialism: Post-Colonial Perspectives* (1996) 71 ff. (zur Britannia); R. Hingley, in: ebenda, 35 ff.; R. B. Hichner, *TransactAmPhilAss* 129, 1999, 375 ff.; R. Rippengal, *Romanisation, society and material culture: an archaeological study of the significance of Romanisation in the context of Roman Britain* (1996); G. Woolf, *Becoming Roman. The origins of provincial civilization in Gaul* (1998).

Eine genauere Untersuchung dieses spannenden Prozesses kann an dieser Stelle leider nicht erfolgen, da dies den Rahmen der Arbeit gesprengt hätte. Zweifellos würde sich eine intensivere Betrachtung dieses Forschungsfeldes als äußerst lohnend erweisen. Zur modernen Identitätsdiskursen in multi-ethnischen Gesellschaften: G. Baumann, in: A. Assmann – H. Friese (Hrsgg.), *Identitäten* (1998) 228 ff., s. auch S. Shimada, ebenda, 138 ff.

Leider ist auch eine genauere Datierung der besprochenen Denkmäler, die eine bessere Einbindung des Phänomens in die Historischen Rahmenbedingungen ermöglichen würde, aus den oben geschilderten Gründen bislang nicht möglich. Grundsätzlich böten sich auch spätere Entwicklungen in den entsprechenden Provinzen als vergleichbare Prozesse an, da mit dem Eindringen der Germanen und anderer Völker in das Gebiet des römischen Reiches ebenfalls neue Identitäten formuliert werden mußten.

⁷²⁹ R. Caprini, in: *Roma 240* mit Abb., s. zu diesen Prozessen auch Kap. I.1.

VI. KATALOG

Im Katalog werden folgende Abkürzungen verwendet:

D.	Deckel	Rs.	Rückseite	L	Länge
K.	Kasten	Vs.	Vorderseite	H	Höhe
Ls(s).	Langseite(n)	Sk.	Sarkophag	B	Breite
Ns(s).	Nebenseite(n)	W.	Wanne		
r.	rechts	l.	links		
u.	unten	o.	oben		

VI.1 STADTRÖMISCHE GRABDENKMÄLER

Wandmalerei

W1. Wandfresken vom Esquilin

Rom, Mus. Naz. Rom. (ex Palazzo Massimo alle Terme) Inv. 1286–1288

FO: Wanddekoration eines Columbariums, das 1875 in Rom bei der Porta Maggiore entdeckt wurde. Der zweistöckige Grabraum erstreckte sich über eine Fläche von 2,90 x 1,95 m. Die Höhe des Raumes betrug 4,20 m. Er war in sorgfältig gearbeitetem *opus reticulatum* errichtet. Der Fries verlief an allen vier Wänden oberhalb der obersten Nischenreihe, die zur Aufnahme der Aschenurnen vorgesehen war. In einer späteren Ausstattungsphase wurden die *loculi* für Körperbestattungen umgebaut⁷³⁰.

Westwand: L 1,10 – H 0,38; Südwand: L 1,50 – H 0,38; Ostwand: L 0,65 – H 0,38; Nordwand: L 0,50 – H 0,38 m.

Allein die Fresken der Süd- und Ostwand sind zur Gänze erhalten. Die Ostwand ist aufgrund der Eingangssituation deutlich kürzer als die Südwand. Die deutlichen, nahezu regelmäßigen Pickungen auf der kompletten Ostwand, der l. Szene der Südwand und der r. der Nordwand stehen möglicherweise mit einer Erneuerung des Columbariums im 3.Jh.n.Chr. in Zusammenhang, bei der die Decke neu ausgemalt wurde und vermutlich auch die Wandbemalung verändert werden sollte. Der Auftrag einer neuen Stuckschicht auf die Wandmalerei unterblieb aus unbekanntem Gründen.

⁷³⁰ Feraudi-Gruénais 2001, 81 Anm. 509.

Westwand: In der l. Szene (I) sind Kämpfe vor den Mauern einer Stadt dargestellt, deren Aufbau in der zweiten Szene gezeigt wird (II). Vor der Mauerecke steht eine weibliche Gestalt, die ihren blauen Mantel über den Kopf gezogen hat und am Kinn mit ihrer Rechten zusammenhält. Eduardo Brizio hat vorgeschlagen, in der Szene Kämpfe der Trojaner mit den Rutulern zu sehen. Entsprechend könnte die Stadt als Lavinium und die Frau mit Lavinia, der Gemahlin des Aeneas und eponymen Heroine identifiziert werden.

Südwand: Schlacht am Numicus (I–III). R. bekränzt eine heraneilende Victoria den auf sie zuschreitenden Aeneas im römischen Brustpanzer (I). Die Szene wurde als Apotheose des Aeneas am Numicus gedeutet⁷³¹. Nach l. schließen sich verschiedene Kampfszenen an (II), an deren Ende zwei mit großen Schilden bewaffnete Männer einander gegenüberstehen (III). Der L. hat seine R. ausgestreckt und bietet sie seinem Gegenüber zum Handschlag an. Vermutlich ist in dieser Szene der Friedensschluß zwischen Ascanius und Mezenzius ins Bild gesetzt. Eine neuerliche Stadtgründungsszene (IV) wurde auf die Gründung von Alba Longa durch Ascanius gedeutet. Vor den Mauern sitzt, in einen roten Mantel eingehüllt, die Stadtgöttin mit Krone. In der durch die Pickung stark zerstörten Abschlußszene (V) steht am l. Bildrand ein junger Mann, der seinen Kopf von der Gruppe Frauen vor ihm abgewendet hat. Auf einem Felsen sitzt eine halbnackte Frau, die dem Betrachter den Rücken zugewandt hat, ihr gegenüber hockt eine zweite halbnackte Frau auf einem Felsen, während im Hintergrund zwei bekleidete Frauen ins Gespräch vertieft zu sein scheinen⁷³².

Ostwand: Geschichte der Rea Silvia in drei Szenen: In der l. Szene (I) eine Gruppe von jungen Frauen, die sich um eine auf einem Stuhl sitzende junge Frau versammelt hat. L. sitzt auf einem Thron mit Fußschemel eine männliche Gestalt mit Szepter, in dem der König Amulius erkannt wurde, der seiner Nichte Rea Silvia den Beschluß verkündet, sie habe Vestalin zu werden. Im Zentrum der Darstellung (II) überrascht der nach r. eilende Mars mit flutternder roter Chlamys die kaum mehr erkennbare Rea Silvia. Eine Victoria schwebt auf die Szene zu, während zwei Hirten erschreckt nach r. flüchten. Der am Boden gelagerte Flußgott, hinter dem eine weibliche Gestalt erkennbar ist⁷³³, beobachtet die Szene. Am l. Bildrand (III) wieder ein thronender Mann, von dem abgewandt eine Frau im roten Gewand sitzt. Die Darstellung ist auf die Urteilsverkündung des Amulius bezogen worden⁷³⁴.

Nordwand: Die r. Szene (I) ist kaum mehr erhalten: In einer Felsenlandschaft hockt ein bärtiger Mann, vermutlich eine Ortspersonifikation. Ob hier die Bestrafung der

⁷³¹ So auch B. Andreae, in: Helbig III⁴ (1969) 461.

⁷³² B. Andreae, in: Helbig III⁴ (1969) 461 identifiziert die halbnackte Frau in Rückenansicht als Ortsnymphe und deutet die Szene wegen der Kopfhaltung des jungen Mannes auf das Zerwürfnis des Ascanius mit seiner Stiefmutter Lavinia.

⁷³³ B. Andreae, in: Helbig III⁴ (1969) 463: Fortuna, jedoch Attribut nicht mehr erkennbar.

⁷³⁴ B. Andreae, in: Helbig III⁴ (1969) 463.

Rea Silvia gezeigt wurde, wie dies von Bernhard Andreae⁷³⁵ vorgeschlagen worden ist, kann aufgrund des fragmentarischen Zustandes der Szene nicht bestätigt werden. Im Zentrum des erhaltenen Friesstückes (II) ist deutlich die Aussetzung der Zwillinge Romulus und Remus zu erkennen. Am Ufer eines Flusses stehen zwei junge Männer, die eine wannenförmige Kiste halten, in der die Zwillinge zu sehen sind. Am gegenüberliegenden Ufer lagert der Flußgott Tiber, der die R. einladend ausgestreckt hat. In seinem Rücken, durch einen Pfeiler von der Darstellung getrennt, schließt sich eine nicht mehr ganz erhaltene ländliche Szenerie (III) mit Hirten und ihren Schafen in einer von Felsen begrenzten Landschaft an. Hier schloß möglicherweise eine Szene mit der Auffindung der von der Wölfin gesäugten Zwillinge durch den Hirten Faustulus an.

Datierungsvorschlag: Frühaugusteisch⁷³⁶.

E. Brizio, *Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino nell'anno 1875* (1876) 8ff. – C. Robert, *AI* 1878, 234 ff. – Ch. M. Dawson, *Mythological Landscape Painting* (1944) 169 ff. – M. Borda, *La pittura romana* (1958) 172 ff. – M. Borda, *Capitolium* 34, 1959, 3 ff. – E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome II* (1962) 359–370 Abb. 1139–1148. – Helbig III⁴ (1969) 461–464 Nr. 2489 (B.Andreae). – F. Castagnoli, *Lavinium I* (1972) 79 Nr. 179 Abb. 79. – Dulière I 92 ff. – N. Himmelmann, *Über das Hirtenggenre in der antiken Kunst* (1980) 109 f. – Aichholzer 1983, Nr. 118. – D. Manciola – R.Sanzi di Mino (Hrsg.), *L'Archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo. Roma Capitale 1870–1911* (1984) 156 ff. mit Abb. (D. Manciola). – LIMC II (1984) 549 Nr. 390 s. v. Ares/Mars (E. Simon). – A. Bijker, *Caeculus* 1, 1992, 118. – LIMC VII (1994) 616ff. Nr. 1. 2. 28 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost). – Krumme, *Sagen* 122. – D. Bonanome in: A. Pasqualini (Hrsg.), *Alba Longa, mito storia archeologia, Atti dell'incontro di studio. Roma – Albano Laziale 1994* (1996) 151 ff. – A. La Regina (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme* (1998) 51ff. (R. Capelli). – A. Carandini – R. Cappelli (Hrsg.), *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città* (2000) 216 f. mit Farbabb. – Feraudi-Gruénais 2001, 81ff. Abb. 71–75.

⁷³⁵ B. Andreae, in: Helbig III⁴ (1969) 463.

⁷³⁶ Die Grabkammer ist vermutlich Ende 1. Jh. v. Chr. / Anf. 1. Jh. n. Chr. errichtet worden, während die zweite Phase des Umbaus ans Ende des 2. Jh. n. Chr. / Anfang des 3. Jh. n. Chr. gehört, s. F.Feraudi–Gruenais a.o. 83.

*Graburnen*⁷³⁷

U1. Urne des Ti. Claudius Chryseros

Rom, Mus. Naz. Rom. Inv. 297191

FO: 1852 in Rom an der Via Appia, Vigna Codini gefunden. Die Urne stammt aus dem Columbarium III, wo sie mit verschiedenen anderen Urnen gefunden wurde. Das Hypogäum mit U-förmigen Grundriß wurde vermutlich in tiberischer Zeit errichtet und war bis in antoninische Zeit belegt⁷³⁸.

Weißer Marmor. B 0,315 – H 0,30 – T 0,35 m.

Inscription: *DIS MANIB(us) / TI(berii) CLAVDI AVG(usti) L(iberti) / CHRYSEROTIS / ET IVLIAE THEO/NOES ET CLAVDIAE / DORCADIS*

K.: Inschriftenfeld von einer mehrfach profilierten Leiste gerahmt. An den Ecken o. Ammonsköpfe mit Fruchtgirlande an den Widderhörnern u. Adler, die Hasen schlagen. Im Lünettenbogen befindet sich die Lupa Romana mit den Zwillingen nach r. Die Wölfin hat den Kopf zu ihren Schützlingen zurückgewendet. Der l. Zwilling ist in Rückansicht gegeben, hat aber den Kopf um 180° gewendet und schaut den Betrachter an. Der r. Zwilling saugt in leicht kauender Haltung an einer Sitze. Unter der Girlande zerren zwei Vögel an einer Schlange.

D.: Dachförmig gestaltet mit als Akroteren gestalteten Pulvini. Im Giebelfeld: Zwei Vögel an einem mit Früchten gefüllten Korb.

Datierungsvorschlag: Frühflavisch.

CIL VI 5318. – Altmann 1905, 99 Nr. 80. – Schauenburg 1966, 266 Anm. 20. – Dulière II 25 Nr.50 Abb.251.252 (Ende 1. Jh. n. Chr.). – Sichtermann – Koch 1982, 50 Abb. 36. – Sinn 1987, 143 Nr. 204 Taf. 40c, 41a. – Via Appia. Sulle ruine della magnificenza antica (1997) 50 mit Abb. (S. Bruni).

U2. Urne des C. Iulius Alexander

Salerno, Museo Provinciale

FO: Unbekannt.

K.: H 0,46 – B 0,39 – T 0,28 m.

Zwei Löcher auf der Vorderseite weisen darauf hin, daß die Urne als Wasserbehälter genutzt wurde.

⁷³⁷ Dulière II 33 Katnr. 73 erwähnt noch eine weitere Graburne des M. Atinius Valens, die sich ehemals in der Sammlung Torlonia–Albani befunden haben soll, jetzt aber als verschollen gilt. Leider stimmen die von Dulière gemachten Angaben zum von Visconti publizierten Katalog [C. L. Visconti, I monumenti del Museo Torlonia. Riprodotti con la fototipia (1885) 185 Nr. 372] nicht mit dem Stück überein. Da die Angaben zu diesem Stück nicht überprüft werden konnten, wurde das Stück nicht in den Katalog mit aufgenommen.

⁷³⁸ Sinn 1987, 19; E. Nash, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom (1962) 333; F.Coarelli, Rom. Ein archäologischer Führer (2000) 362 f., S. Bruni in: Via Appia. Sulle ruine della magnificenza antica (1997) 50.

Inschrift: *D(is) M(anibus) / C(aio) IVLIO ALEXANDRO / MILIT(i) C(o)H(o)R(tis) XI VRB(anae)/ QVI VIXIT A(n)NIS XXV / L(ucius) LVCRETIVS ALEXAN/DER FRATRI DULCIS/SIMO BENEMEREN/TI FECIT / XXII C*

Vs.: An den Ecken vielgliedrige Kandelaber, unter der Tabula ansata befindet sich die Lupa nach l. mit den Zwillingen. Lupa hat den Kopf zurückgewendet. Die Zwillinge sitzen hintereinander nach r. unter ihr.

Nss.: Halbpalmette.

Datierungsvorschlag: Spätes 1. Jh. n. Chr. / Anf. 2. Jh. n. Chr.

V. Bracco, *Inscriptiones Italiae I* 1,1. Salernum (1981) 17 f. Nr. 15 mit Abb. – D. Manacorda in: *APARXAI. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Enrico Arias* (1982) 741. – Sinn 1987, Nr.460.

U3. Urne des C. Fonteius Felix

Ostia, Antiquario Nr.924

FO: 1939 auf den Grabungen einer Villa bei Foce entdeckt.

Marmor. H 0,295 – B 0,323 – T 0,33.

Inschrift: *DIS MANIBVS / C(ai) FONTEI FELICIS / FECIT / FONTEIA FELICIA / PATRONO B(ene) M(erito) ET SIBI*

Vs.: In den Ecken o. Widderköpfe, an deren Hörnern eine Fruchtgirlande befestigt ist, u. Vögel. In der Lünette die Römische Wölfin mit den Zwillingen.

Nss.: Unverziert.

Datierungsvorschlag: Anfang 2.Jh.n.Chr.

Schauenburg 1966, Nr.20 Abb.8. – Dulière II Nr. 49 Abb. 254. – Sinn 1987, Nr. 471.

U4. Graburne des Euphrosynus

Rom, Mus.Naz.Rom, Museo Nuovo Inv.156

FO: 1880 in Rom, bei der Porta Maggiore, auf der Vigna Belardi gefunden. (Viale Principe Eugenio, in oder bei Grab FF).

Lunensischer Marmor. H 0,27 – B 0,30 – T 0,25 m.

D. nicht zur Urne gehörig.

Inschrift: *D(is) M(anibus) / EVPHROSYNO / CAES(aris) N(ostri) SER(vo) / FL(avia) GLYCERA CON(iu)G(o) S(ua) F(ecit)*

Vs.: An den Ecken Sphingenprotome auf Löwenfüßen. Eine Fruchtgirlande ist an ihren Flügeln befestigt. In der Lünette Inschriftenfeld, darunter ein fliegender Schwan, an dem sich ein Eros festhält. In den Zwickeln unter der Girlande: Vögel.

Nss.: Auf einer Geländeangabe vor einem Baum die Wölfin mit zu den Zwillingen zurückgewendetem Kopf. Die Zwillinge sitzen auf den Nss. jeweils unterschiedlich.

r.Ns.: Zwillinge hintereinander nach r. sitzend, l.Ns.: r. Zwilling in Rückansicht, während der l. Zwilling seitlich zum Kopf der Wölfin hin plaziert ist.

Datierungsvorschlag: Anfang 2.Jh.

CIL VI 33129. – R. Lanciani, BCom 8, 1880, 76 Nr. 321; 290 Nr. 2. – Stuart Jones, A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The sculptures of the Museo Capitolino (1912) 56 Nr. 13 Taf. 11. – D. Mustilli, Il Museo Mussolini (1939) Taf. 97, 368 Nr. 29. – K. Schauenburg, AA 1969, 108 ff. Abb. 1–3. – Dulière II Nr. 54 Abb. 264. – Sinn 1987, Nr. 483. – Lupa Capitolina, 38 Katnr. 12 mit Abb.

Unsichere Zuweisung

U5. Deckel einer Graburne

Rom, Villa Celimontana

FO: Unbekannt.

Marmor. L 0,35 m.

Im Giebelfeld ein sitzender Canide (Lupa?) nach r., nur ein Kind säugend.

Datierungsvorschlag: L. V. 1. Jh. n. Chr.

Matz–Duhn Nr. 3987. – Schauenburg 1966, 296 Abb.35. – Dulière II Nr. 63 Abb. 260.

U6. Eckige Graburne mit Deckel

Florenz, Museo Archeologico, Mag.

FO: Unbekannt.

K.: H 0,26 – B 0,28 – T 0,275. – D.: H 0,06 – B 0,29 – T 0,29 m.

K. Vs.: in den Ecken o. Ammonköpfe mit Lorbeergirlande an den Widderhörnern, u. Schwäne. In der Lünette Tabula ansata, darunter ein Tier (Canide ?) nach r., das ein Kind säugt.

Datierungsvorschlag: Flavisch.

J. Bachofen, AdI 40, 1868, 27 Taf. opf. 2. – Dütschke III 207 Nr. 450. – Altmann 1905, 100 Nr.82. – Schauenburg 1966, 291 Anm. 101; 292 Abb. 32. – Dulière II Nr. 58 Abb. 253 – Sinn 1987, Nr. 235 Taf. 44,b.

U7. Graburne des Euporus

Rom, Vatikan, Gall. Lapid. Inv. 9221 (D.) 9222 (K)

FO: Unbekannt.

K.: H 0,21 – B 0,30 – T 0,284. – D.: H 0,108 – B 0,32 – T 0,28 m.

Inscription: *D(is) M(anbius) / EUPORO CAES(aris) N(ostri) / DISP(ensatori) ACHILLES / AVG(usti) LIB(ibertus) / FRATER*

K.: Vs: Tabula Ansata von kannelierten Pilaster mit Basen und korinthischen Kapitellen gerahmt. Über der Inschriftentafel ein Wellenband.

Nss.: Geritztes Quadermauerwerk.

D.: Dachförmig, mit Schuppen belegt. Hinten zwei Akrotere, vorne Dionysosköpfe. Im Tympanon ein einzelnes Kind, daß von einem Tier gesäugt wird. Wegen der Pfoten, des langen Schwanzes und der in den Hinterbeinen eingeknickt sitzenden Haltung wird dieses Tier wohl am ehesten als Canide anzusprechen sein.

Datierungsvorschlag: Hadrianisch – frühantoninisch.

Amelung, VatKat II 254 Nr. 91 f. Taf. 23. – Schauenburg 1966, 292 Abb. 33. – Dulière II Nr. 62 Abb. 257. – D. Mancorda in: *Miscellanea archeologica in onore di Guglielmo Maetzke* (1984) 547. – Sinn 1987, Nr. 543. – Lupa Capitolina, 37 Katnr.8 mit Abb.

U8. Doppelurne des Ti. Claudius Chariton und der Claudia Chelidon

Venedig, Museo Archeologico Nr.67 bis.

FO: Unbekannt, ehem. Slg. Grimani. Seit 1586 Venedig.

K.: H 0,25 – B 0,47 – T 0,27 m.

Inscription auf l. Tabula: *D M / TI CL / CHARITONI*

Inscription auf r. Tabula: *D M / CLAUDIAE / CHELIDONI*

K.: Tabula. An den Ecken Widderköpfe; in der Mitte zwischen den Tabulae Amon, in den Lünetten der Lorbeerblattgirlanden Adler mit ausgebreiteten Schwingen. Auf den unteren Ecken: Sphingen. In der Mitte säugt ein Tier ein einzelnes Kind. Die

Haltung des Tieres erinnert an das auf der Urne des Euporo (U7) und ist wohl wie dieses am ehesten als Canide anzusprechen⁷³⁹.

Datierungsvorschlag: Flavisch.

Dütschke V 120 Nr. 304. – C. Anti, Il Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia (1930) 123 Nr. 33. – Schauenburg 1966, 294 Anm. 114; 296 Abb. 37. – M. C. Budischovsky, EPRO 62, 1977, 106 XIII, 4 Taf. 57. – Dulière II Nr. 59 Abb. 255. – Sinn 1987, Nr. 229 Taf. 43d.

Grabaltäre

A1. Grabaltar des L. Volusius Urbanus

Rom, Vatikan, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense Inv.817

FO: unbekannt. Im 15. Jh. Rom, S. Maria d'Aracoeli, dann in der Slg. Mattei. Seit 1770 im Vatikan, zunächst im Museo Pio Clementino, ab 1834 im Gabinetto delle maschere und bis 1963 im Lateranischen Museum. Vermutlich aber dem Columbarium der Sklaven und Freigelassenen der Volusii Saturnini auf der Via Appia zuzuweisen.

Marmor. H 0,855 – B 0,59 – T 0,36 m. Aschenbehälter: H 0,24 m.

Inscription auf Tabula: *L(ucio) VOLVSIO / VRBANO / NOMENCLATORI / CENSORIO*

Vs: In den Ecken o. Widderköpfe, an deren Hörnern eine Frucht-Blumengirlande befestigt ist. In der Lünette die Inschriftentafel, unter der sich ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen befindet. U. die Lupa Romana nach l. Auffällig ist, daß der Kopf nicht zu den unter ihr in Rückansicht sitzenden Zwillingen zurückgewendet ist. In den Ecken u. Sphingen.

r.Ns: in der Lünette Opferkanne, unterhalb des Bogens ein Vogel.

l.Ns: wie r.Ns, nur mit Opferschale statt Kanne in der Lünette.

Datierungsvorschlag: claudisch

CIL VI 1968 = ILS 1953. – Altmann 1905, 50 Nr. 1 Abb. 40. – Amelung, VatKat II 714 Nr. 41a Taf. 77. – L. Curtius, RM 48, 1933, 198. – Schauenburg 1966, 266 Anm. 20; 307 Anm. 168. – Dulière II Nr. 45 Abb. 242 (letztes Drittel 1. Jh. n. Chr.). – M. Buonocore in: M. Taliaferro Boatwright u.a., I Volusii Saturnini. Una famigliar omana della prima età imperiale. Archeologia. Materiali e problemi 6 (1982) 30. – D. Manacorda, BollMC 25/26, 1978–1980, 70 Anm. 23 (tiberisch–claudisch). –

⁷³⁹ Dulière II Katnr. 59: Wölfin. – Sinn 1987, 149: Telephos (?) – Schauenburg 1966, 294 Anm. 114: keine Wölfin.

Buonocore 1984, 65 Nr. 7 Taf. 1, 1. 2. – G. Tedeschi Grisanti, BdA 18, 1983, 100. – H. Wrede – R. Harpath, Der Codex Coburgensis (1986) 115 Nr. 129 (um 50 n. Chr.). – Boschung 1987, Nr. 652 Taf. 17 (spätneronisch–frühflavisch). – Sinn 1991, Nr. 46 Abb. 133.134 (claudisch). – Lupa Capitolina, 36 Katnr.6 mit Abb.

A2. Grabara

Vatikan, Galleria Lapidaria Inv. 9305

FO: Provenienz unbekannt. Früher in den Gärten Giustiniani, dann im Museum Chiaramonti.

Carrara Marmor. H 1,13 – L 0,77 – T 0,51 m.

Inschrift: *DIS / MANIBVS / SACRVM*

Vs: Girlanden an Widderköpfen, darunter Sphingen. Im Girlandenbogen: Inschriftenfeld, darunter eine von Schwänen gerahmte Gorgo. Unter Girlandenbogen: Nereide begleitet von zwei Eroten auf Hippokampen, Delphin.

r.Ns: Im Girlandenbogen: Patera, Vögel ihre Jungen im Nest fütternd. U. Lupa Romana n. l.

l. Ns: Im Girlandenbogen wie r. Ns., u. Hindin mit Telephos.

Rs: 2 Reiher, Lorbeerbaum mit Vögeln.

Datierungsvorschlag: Mitte des 1. Jh. n. Chr.

J. J. Bachofen, AdI 40, 1868, 247 Nr. 8 Taf. 3, 3a–b. – Gall. Giustininiani II 139. – CIL VI 29858. – Altmann 1905, Nr. 43 Abb. 68. – Amelung, VatKat I 204 Nr. 11. – Salomonson, Oudh.Meded.Leiden 38, 1957, Taf. 4, a–b. – Furuhausen, MedelhavsMusB 5, 1969, 49ff. Abb. 5 ,a.b. – LIMC VII (1994) 80 Nr. 20 s. v. Telephos (G. Bauchhenss). – Dulière II Nr. 55 Abb. 263. – Boschung 1987, Nr. 704 Taf. 26. – Lupa Capitolina, 37 Katnr. 7 mit Abb.

A3. Grabaltar des P. Annius Eros und der Ofillia Romana

New York, Metropolitan Museum of Art, Invnr. L 1984 119.1

FO: unbekannt. Aus der Shelby White und Leon Levy Coll.

H 1,125 – B 0,762 – T 0,584 m. Die R. weist starke Beschädigungen und Abreibungen auf.

Inschrift: *DIS MANIBS SACR(um) / P(ublii) ANNI EROTIS ET / OFILLIAE ROMANAE / VXORI ET / P P(ublitorum) TROPHIMI ET STEPHANI LIB(ertorum)*

Auf allen vier Seiten des Altares ist die an Widderköpfen hängende Fruchtgirlande gezeigt. In den Ecken unter den Widderköpfen brennende Kandelaber.

Vs: Im Girlandenbogen: Inschrift, darunter Adler mit ausgebreiteten Schwingen; u. Lupa nach l. mit zurückgewandtem Kopf und angehobener r. Vorderpfote säugt die Zwillinge, die im Profil einander gegenüber sitzen.

l.Ns: Im Bogen Kanne, u. Ziege säugt ein Kind⁷⁴⁰.

r.Ns: Im Bogen Patera, u. Hindin säugt Kind / Telephos

Rs.: Im Girlandenbogen: Adler mit ausgebreiteten Schwingen, und traubennaschendes Häschen.

Datierungsvorschlag: spätclaudisch – neronisch

Zanker 1987, 278 Abb. 221 a.b. – Zanker 1988, 8 ff. Taf. 4 ff. – D. v. Bothmer (Hrsg.), *Glories of the Past*. Ausstellung New York (1990) 230 Nr. 168 Abb. – LIMC VI (1992) 294 Nr. 13 (= Atlas 48*) s. v. Lupa Romana (R.Weigel). – Lupa Capitolina 36 Katnr.5 mit Abb.

A4. Grabara Ludovisi

Rom, Mus.Naz.Rom (Thermenmuseum) Inv.8587ter

FO: unbekannt. Aus der Slg. Ludovisi.

Marmor. H 1,09 – B 0,75 – T 0,51 m. Inschrift modern.

Inschrift: *OCCUSARE CAPRO CORNV FERIT ILLE CA(ve)TO* (Verg. Egl. 9, 25; Inschrift modern)

Auf allen drei skulptierten Seiten: Girlande an Widderköpfen hängend; auf den Ecken Sphingen.

Vs: Über Girlandenbogen: Inschriftentafel, darunter Gorgo von Schwänen gerahmt. u.: Nereide mit zwei Eroten auf Hippokamp.

r.Ns: im Girlandenbogen: Kanne und Vögel mit Nest, u: Hindin mit Telephos.

l.Ns: im Girlandenbogen wie r.Ns., u.: Lupa mit Zwillingen

Datierungsvorschlag: neronisch.

Altmann 1905, Nr. 44 Abb. 69. – S. Aurigemma, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano* Nr. 243. – R. Paribeni, *Le Terme di Diocletiano e il Museo Nazionale Romano* (1932) 125 Nr. 201. – B. Candida, *Altari e cippi nel Museo Nazionale Romano* (*Archaeologica* 10, 1979) 14 ff. Nr. 3 Taf. 3. 11. (Lupa mit nur einem Zwillings) – Dulière II Nr. 56 Abb. 265. – A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture* I, 5 (1983) 1 ff. Nr. 1 (L. De Lachenal) – Boschung 1987, Nr. 705 Taf. 26. – LIMC VII (1994) Nr. 14 * s. v. Telephos (M. Strauss)

A5. Grabara des C. Iulius Phoebus Rufionius

Florenz, Uffizien Inv. 956

FO: Wahrscheinlich in Rom gefunden; dann nach Florenz verbracht.

Marmor. H 0,81 – B 0,59 – T 0,40 m.

⁷⁴⁰ C. Parisi Presicce, in: *Lupa Capitolina*, 36 bezeichnet das dargestellte Tier als Hindin. Die Hörner sprechen gleichermaßen wie die lange Beinbehaarung an den Hinterläufen aber eindeutig für die Darstellung einer Ziege.

Inschrift: *C(aii) IVLIO AUG(usti) L(iberto) PHOEBO RUFIONINO / CESTVS DE SVO FECIT.*

ΤΟΥΣ ΑΓΑΘΟΥΣ ΚΑΙ ΘΑΝΟΤΑΣ ΕΥΕΡΛΕΤΕΙΝΡ ΔΕΙ

Vs.: An Widderhörnern hängende Fruchtgirlande. Im Lünettenbogen unter der gerahmten Inschrift ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen. U. Lupa nach l. auf einer Standlinie stehend, den Kopf zu den unter ihr einander gegenüberstehenden Zwillingen zurückgewendet. In den Ecken Greifen.

r. Ns.: im Girlandenbogen: Patera

l. Ns.: im Girlandenbogen: Urceus

Datierungsvorschlag: spätneronisch–frühflavisch

IGURomae Nr.618. – IG XIV 1694. – CIL VI 20201. – Duetschke III 204. – Roscher, ML s. v. Romulus Nr. 8. – G. Mansuelli, Galleria delgi Uffizi, La Sculture 1 (1958) Nr. 226 Abb. 224,a–c. – Dulière II Nr. 47 Abb. 246. – Boschung 1987, Nr. 651*. – LIMC VI (1992) 293 Nr. 12 (= Atlas 48*) s. v. Lupa Romana (R. Weigel).

A6. Grabara des Ti. Iulius Parthenio

Florenz, Uffizien o. Invnr.

FO: unbekannt. Ursprünglich in Rom, in der Gärten der Villa Giulia. Bekannt aus dem Pigh. Berol.

Marmor. Inschrift heute verloren.

Inschrift: *TI(berius) IVLIVS / PARTHENIO / VIX(it) A(nnos) XXXV*

Girlande an Widderköpfen hängend. Als Eckfiguren: Sphinghen.

Vs: Im Girlandenbogen: Inschriftentafel, darunter Adler mit ausgebreiteten Schwingen. u.: Lupa Romana nach l.

Datierungsvorschlag: neronisch – frühflavisch

CIL VI 290175. – Altmann 1905, Nr. 48. – L. Milani, Il reale museo archeologico di Firenze (1912) 312 Nr. 36 Taf. CLI. – Dulière II Nr. 48 Abb. 247. 248. 266. – G. Tedeschi Grisanti, BdA 18, 1983, 93. – Boschung 1987, Nr. 720.

A7. Grabara des L. Camurtius Punicus

Rom, Palazzo Corsini

FO: unbekannt.

Inschrift: *DIS MANIBVS / SACRVM / L(ucio) CAMVRTIO / PVNICO*

Vs: An den Ecken o. Amonsköpfen mit Fruchtgirlande, in deren Lünettenbogen sich die Inschriftentafel befindet, darunter das Haupt der Gorgo von zwei Schwänen gerahmt. U. die Lupa nach r., den Kopf zu den unter ihr Rücken an Rücken sitzenden Zwillingen zurückgewandt. In den Ecken u. Adler.

r Ns: an den rückwärtigen Ecken o. Widderköpfe, u. Sphingen. Im Girlanden-Bogen Urceus, u. zwei Vögel picken nach Schmetterling.

l Ns: wie r. Ns, nur im Girlandenbogen eine Patera, u. zwei Vögel, die nach der Girlande picken.

Datierungsvorschlag: neronisch – frühflavisch

Matz-Duhn Nr. 3933. – CIL VI 14316. – Altmann 1905, Nr. 65 Abb. 77. – G. De Luca, I monumenti antichi di Palazzo Corsini in Roma (1976) 117 f. Nr. 62 Taf. 98f. – Dulière II 24 Nr. 46 Abb. 245. – Boschung 1987, Nr. 672

A8. Grabara des Mystes

Verschollen

FO: unbekannt. Möglicherweise aus dem Columbarium an der Via Appia für die Sklaven und Freigelassenen der *gens Volusia*. Seit dem 15. / 16. Jh. bekannt.

Marmor. Nur in Zeichnung erhalten.

Inschrift: *DIIS MA(nibus) / MYSTI L(uci) VOLVSI / SATVRNINI SERV(o) / VOLVSIA IRENE ET DORIO FILIO / VIXIT AN(nis) XVM(ensibus) VI / PERMISSO Q(uinti) N(ostri)*

Girlanden an Widderköpfen hängend. Eckfiguren: Sphingen.

Vs.: Im Girlandenbogen: Inschriftentafel, darunter Adler mit ausgebreiteten Schwingen. u. Lupa Romana nach l.

l.Ns.: Im Bogen: Kanne; darunter: Adler mit ausgebreiteten Schwingen.

Datierungsvorschlag: neronisch – frühflavisch

CIL VI 22811. – B. de Montfaucon, L'Antiquité expliquée et représentée en figures V (1722) Taf. 80, 2. – Altmann 1905, Nr. 3. – C. C. Vermeule, The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum (1960) 26 Nr. 348. – Dulière II Nr. 51. – H. Solin, Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch (1982) 422, 573, 1020. – Buonocore 1984, 94 Nr. 46 Taf. 3, 7. – Boschung 1987, Nr. 653 Taf. 17.

A9. Grabaltar der Volusia Prima, Volusia Olympias und Epaphroditus

Rom, Villa Albani

FO: aus Columbarium an der Via Appia für die Sklaven und Freigelassenen der *gens Volusia*.

Marmor

Inscription auf Vs: *VOLVSIAE PRIMAE / CONIVGI KARISSIMAE / EPAPHRODITUS
Q(uinti) N(ostri) DISP(sensator) / ET VOLVSIAE OLYMPIADI / CONIVGI
SANCTISSIMAE / ET EPAPHRODITVS FILIVS / EPAPHRODITO*
neben Wölfin: *Q(uinti) N(ostri) DIS(pensatori)*

auf Basis: *LOCVS D(atus) A QVINTO N(ostro)*

Inscription auf r Ns: *OLYMPIA V(ixit) ANN(is) XXV M(ensibus) / X D(iebus) V /*

r u.: *VIX(it) AN(nis) XLI OB(it) IMP(eratore) NERVA III CO(n)S(ule)*

Inscription auf l Ns: *PRIMA VIX(it) ANN(is) XX M(ensibus) / IX D(iebus) XXIV /
POSIT XII K(alendas) / NOVEMB(res) / FULVO ET ATRATTINO CO(n)S(ulibus)*

Vs: Zwei Erosen halten auf den Ecken eine Fruchtgirlande, in deren Lünette sich das mehrfach profilierte Inschriftenfeld und darunter die Darstellung der Römischen Wölfin nach r. befindet. Diese hat den Kopf zu den unter ihr sitzenden Zwillingen zurückgewendet – der r. Zwilling im Profil, während der l. in Rückansicht gegeben ist. An den Ecken u. befinden sich Adler.

Nss: Lorbeergirlanden mit Patera und Prefericulum mit Vögeln in den Lünetten und Greifen darunter. An den rückwärtigen Ecken Widderköpfe.

Rs: Lorbeerbaum, daneben Schlangen jagende Reiher.

Datierungsvorschlag: Der Altar ist wegen der Inschriften am Ende des 1. Jh. n. Chr. zu datieren. Die Inschrift der wohl zuerst verstorbenen Volusia Prima auf der l. Ns. nennt als *terminus ante quem* das Konsulat des Fulvius und des Atrattinus im Jahr 89 n. Chr. Die Inschrift der zweiten Ehefrau hingegen gibt als Datierung das 3. Konsulat des Nerva (= 97 n. Chr.) an.

CIL VI 9326 = ILS 7864. – Altmann 1905, 57 Nr. 15. – H. P. von Blanckenhagen, Flavische Architektur und ihre Dekoration (1940) 80. – F. Matz, Ein römisches Meisterwerk (1958) Taf. 13a. – M. Honroth, Stadtrömische Girlanden (1971) 31 f. Nr. 55. 79 Nr. 54. – B. Candida, Altare e cippi nel Museo Nazionale Romano (1979) 33. – Dulière II Nr. 44 Abb. 249. – Buonocore 1984, 135 ff. Nr. 106 Taf. II Abb. 5. – Boschung 1987, 97 Nr. 655. – P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke V (1998) 281 ff. Nr. 756 Taf. 120 (G.Lahusen).

A10. Relieffrgt. eines Grabaltars

Woburn Abbey

FO: unbekannt. Das Stück wurde in Rom von Lord William Russel zwischen 1822 und 1823 von Ignazio Vescovali erworben.

Marmor. H 0,556 – B 0,305 m. Nicht vollständig erhalten.

Im erhalten Teil der Vs.: Reste einer Lorbeergirlande, im Bogen: Silen auf Esel liegend, u. Lupa Romana mit Zwillingen nach r., Zwillinge Rücken an Rücken sitzend.

Datierungsvorschlag: neronisch – flavisch

A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (1882) 723 Nr. 56. – A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture at Woburn Abbey* (1900) 39 f. Nr. 68. – F. Matz, *ASR IV,1* (1968) 70 Anm. 281. – Dulière II Nr. 74. – H.-G. Oehler, *Foto und Skulptur* (1980) 86 Nr. 95 Taf. 95. – Wrede 1981, 119 Anm. 527. – Boschung 1987, Nr. 734. – E. Angelicoussis, *The Woburn Abbey Collection of classical Antiquities*, CSIR Great Britain Vol III Fasc.3 (1992) 99 f. Nr. 77 Abb. 351.

A11. Grabaltar des M. Caecilius Rufus

Verschollen.

FO: Provenienz unbekannt.

Inschrift: *DIIS MANIBUS / M(arco) CAECILIO SP(urii) F(ilio) SUC / RUFO SOLATARIO AB LUCO / SEMELES EX TESTAMENTO / EIVS CALVISIA ZOSIME ET M(arcus) CAECILIVS CALLIPVS / HEREDES / FECERVNT*

Giebel: Lupa mit Zwillingen.

Vs: Unter Girlandenbogen: liegende Figur mit nacktem Oberkörper, 2 Eroten und Vogel.

Nss: Lorbeerbaum mit Vögeln.

CIL VI 9897. – R. Venuti – G. C. Amaduzzi, *Monumenta Mattheiana III* (1779) Taf. 63, 1. – Altmann 1905, Nr. 32. – Dulière II Nr. 52. – Boschung 1987, Nr. 728.

Unsichere Zuweisung

A12. Deckel einer Grabara

Wien, Kunsthist. Mus. L 1116

FO: unbekannt.

Marmor. L 0,47 – H 0,13 m.

Im Segmentgiebel eine Lupa nach r. unter ihr nur ein Kind sitzend. Rechts neben der Wölfin ein weiteres Tier (Adler? Baumstumpf?).

Duetschke V 591. – Schauenburg 1966, 266 Nr. 20 Abb. 10. – Dulière II Nr. 53 Abb. 259.

Sarkophage

AENEAS

S1. Sarkophag mit Deckel

Rom, Mus. Naz. Rom. 168.186⁷⁴¹

FO: 5.2.1967 in Rom, Località Tomba di Nerone, an der Via Cassia, Abzweigung Via Grottarossa. Der Sarkophag wurde bei Bauarbeiten in einem Graben unterhalb eines rechteckigen Fundamentes, auf dem sich vermutlich ein Grabbau erhoben hat, geborgen. Sarkophag wie Mumie waren schon auf einen Laster zum Abtransport auf die Mülldeponie verladen worden, als der Fahrer beschloß, die zuständige Soprintendenza zu benachrichtigen⁷⁴².

Lunensischer Marmor. K. L 1,70 (1,74) – H 0,385 – T 0,525 m – D.: H 0,19 m.

Der Sarkophag ist aus 7 Fragmenten zusammengesetzt. Kleine Höhlungen auf der Rs. des K.s und an der l. Seite; einige Absplitterungen auf der l. Seite; Inkrustationen auf dem K.

Der Sarkophag enthielt die mumifizierte Leiche eines etwa sieben bis achtjährigen Mädchens, welches einbalsamiert und mumifiziert worden war. Das Mädchen erlag einer bilateralen fibrinösen Rippenfellentzündung, deren Ursache unklar war. In jüngerer Zeit sind zahlreiche medizinische und palynologische Untersuchungen an der Mumie vorgenommen worden, die – entgegen früherer Annahmen⁷⁴³ – mit einiger Sicherheit belegen, daß das Mädchen vermutlich aus dem Norditalischen Raum stammte und in Rom mumifiziert wurde. Die Mumifikation unterscheidet sich von der überlieferten altägyptischen Methode dadurch, daß sämtliche innere Organe, einschließlich des Gehirns, an ihrem Platz verblieben. Daher konnte die Mumie sowohl röntgenologisch als auch histologisch untersucht werden. Das Vorhandensein von so genannten Harris-Ringen deutet darauf hin, daß das Mädchen offenbar unterernährt gewesen sein muß. Da aber die Bestattung in einem derartig aufwendigen Sarkophag sowie die Beigaben nahelegen, daß das Mädchen aus einer wohlhabenden Familie stammte, ist wohl eher davon auszugehen, daß diese Unterernährung sekundär auf eine Schwächung durch Infektion oder Krankheit (möglicherweise Diabetes) zurückzuführen ist.

Beigaben: eine Goldkette mit Saphirperlen, ein Goldring mit Gravierung einer geflügelten Viktoria, Goldohrringe, eine 16,5 cm große Elfenbeinpuppe mit beweglichen Gliedern. Mehrere Minaturgefäße aus Bernstein: ein kleines Döschen in Muschelform, das vermutlich als Schminkpalette genutzt werden konnte; eine Miniatur-Trulla, mit polychromem Deckel; eine ovoide Vase von nur 2,5 cm Höhe; zwei kleine rechteckige Bernsteinobjekte mit eingeritzten Mustern⁷⁴⁴.

⁷⁴¹ Der Körper der im Sarkophag gefundenen Mumie befindet sich heute im Istituto di Medicina Legale, s. Bordenache Battaglia 1983, 101.

⁷⁴² Ascensi u. a 1996, 205.

⁷⁴³ s.o. Kap. III.1

⁷⁴⁴ Ausführlich zu den Grabbeigaben Bordenache Battaglia 1983, 111 ff.; vgl. auch B. Pfeiler, *Römischer Goldschmuck* (1970) 75 f. Anm. 120. Die Grabbeigaben liegen offenbar im Rahmen dessen, was Kindern üblicherweise mitgegeben wurde. Leider fehlen zusammenfassende Darstellungen über das Beigabenwesen in römischen Bestattungen. Insbesondere für die Stadt Rom sind in der Regel die Beifunde, anders als für Nekropolen in der Provinz, nicht publiziert worden, so daß ein Vergleich schwierig bleibt. Zu den Beigaben in Gräbern s. neuerdings: H. v. Hesberg, in: P. Fasold (Hrsg.), *Bestattungssitte und kulturelle Identität. Grabanlagen und Grabbeigaben der frühen römischen Kaiserzeit in Italien und den Nordwest-Provinzen* (1998) 13 ff. In Sarkophagen und Skelettgräbern finden sich häufiger Schmuckteile, Schminkutensilien und kleine Kostbarkeiten, vgl. auch das Grab eines jungen Mädchens aus der Via Protuense: G. Lugli, *Not.Scavi Ant.* 1919, 329 Abb. 23; Bordenache Battaglia 1983, 92 ff. – vgl. ähnliche bescheidene Funde andernorts: Th. Ashby, *BSR* 5, 1910, 470 (Pomponius Hylas, Grab einer Frau wohl schon aus dem 2. Jh. n. Chr.); G. Mancini, *NSc* 1913, 349 (Ziegelplattengrab an der Nomentana mit Goldring) weitere Beispiele bei Hesberg a. O.

K.: Die Vs des Sarkophagkastens ist dreiszenig aufgebaut.

In der l. Szene sind Dido im Jagdgewand der Diana und der bärtige Aeneas im Brustpanzer und Paludamentum zu sehen, der sie über die Schulter hinweg anblickt. Zwischen den beiden steht ein kleiner Eros, der sich auf eine gesenkte Fackel stützt. Nach l. rahmt ein junger Mann in phrygischer Tracht die Szene. Nach r. schließt ein Pferd die Szene ab, welches von einem Jagdbegleiter, der einen Speer in seiner L. hält, gehalten wird. Hinter dem Pferd ist der Oberkörper eines weiteren Treibers in flachem Relief zu sehen, der ein Jagdnetz geschultert trägt und somit eine Verbindung zum Jagdgeschehen der r. Sarkophagseite herstellt.

Die Mittelszene wird dominiert vom jungen Ascanius, der in phrygischer Tracht zu Pferd sitzt. Ihm folgt ein weiterer Treiber mit geschultertem Netz. Nach r. schließt sich eine Treibjagd auf einen Hirsch an: Ein Jäger mit geschultertem Netz wendet sich zu einem Hundeführer zurück, der einen Hund an einer Leine hält. Der Hund läuft nach r. auf den von Speeren bedrängten Hirsch zu. Oberhalb des Hundes sitzt eine männliche Berggottheit auf einem Felsen. Am r. Bildrand ist über dem Hirsch ein Heiligtum sichtbar, welches einen inhaltlichen Bezug zu der dargestellten Berggottheit haben könnte.

R. Ns: Ein jugendlicher Knabe zu Pferd jagt mit seinem Speer einen Eber, der aus einer Höhle herausstürzt, über der ein sprungbereiter Hund sitzt.

Sapelli⁷⁴⁵ und Andreae⁷⁴⁶ deuten den Jäger als Julius Ascanius. Dagegen spricht m. E. vor allem die Ikonographie des Ascanius, der nie ohne seine phrygische Mütze und Tracht dargestellt wird⁷⁴⁷.

L. Ns: Zwei auf Felsen thronende Gottheiten. L. eine weibliche Personifikation mit Elephantenexuvie und einem Stoßzahn im l. Arm, neben ihr hockt ein Löwe. An ihren Felsensitz gelehnt steht mit lässig übergeschlagenen Beinen und in die Hüfte gestütztem r. Arm eine weibliche Person, die sie anblickt. Auf der r. Seite als Pendant der weiblichen Sitzenden eine auf einem Felsen sitzende männliche Gottheit mit wildem Bart und langen Haaren, die lediglich mit einem über die Beine gelegten Himation bekleidet ist. Als Attribut hält sie einen Baumstamm im r. Arm.

Anm. 35; S. auch S. Martin-Kilcher, in: J. Pearce u.a. (Hrsg.), *Burial, Society and Context in the Roman World* (2000) 63 ff.

⁷⁴⁵ M. Sapelli in: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano I 1* (1979) 321.

⁷⁴⁶ B. Andreae in: Helbig III⁴ 68 Nr. 2162 deutet diese Stelle in starkem Bezug auf Vergil An. 4, 156–159: *at puer Ascanius mediis in vallibus acri / gaudet equo iamque hos cursu, iam praeterit illos, / spumantemque dari pecora inter inertia votis / optat aprum aut fulvom descendere monte leonem*. Andreae nimmt an, daß der Künstler hier sozusagen dem Wunsch des Ascanius entsprochen habe, indem er ihn bei der Eberjagd darstellte.

⁷⁴⁷ Mir ist keine Darstellung bekannt, in der Ascanius nicht zumindest mit seiner phrygischen Mütze bekleidet ist; dies gilt sowohl für Darstellungen der Flucht des Aeneas sowie für anderen Szenen, wo Ascanius anwesend ist. Auch die Darstellung auf einem Mosaik in Taunton, die ebenfalls die Jagdepisode mit Dido, Aeneas und Ascanius zeigt, ist Ascanius durch seine phrygische Mütze gekennzeichnet. Das Mosaik ist jedoch erheblich später zu datieren als der Sarkophag: s. LIMC I (1981) 391 Nr. 159 s. v. Aineias (F. Canciani) = LIMC II (1984) 861 Nr. 10 s. v. Askanios (E. Paribeni).

Die sitzende weibliche Personifikation kann aufgrund ihrer Attribute, Elefantenexuvie, Stoßzahn und Löwe als Africa identifiziert werden⁷⁴⁸. Die Deutung der hinter ihr stehenden Gestalt ist jedoch unklar. Von M. Sapelli wurde eine Auslegung als Venus vorgeschlagen⁷⁴⁹. Diese Deutung unterstützt auch Dagmar Grassinger, die auf das von der Schulter herabfallende Gewand als Motiv der Venus verweist⁷⁵⁰. B. Andreae interpretiert die Person in starker Anlehnung an den Vergilttext als Fama, die die heimliche Vereinigung von Dido und Aeneas in der Grotte verkündet⁷⁵¹. Das Haltungsmotiv der Gestalt erscheint in Variation bei Randfiguren auf Sarkophagen relativ häufig⁷⁵². Es ist wenig spezifisch und findet vor allem bei Nymphen, Musen, aber auch verschiedenen Göttinnen Anwendung. Diese Figuren haben für die inhaltliche Aussage in der Regel nur geringfügige Bedeutung⁷⁵³. Mit der Darstellung der Afrika wird der Ort des Geschehens der Vs charakterisiert. Die hinter ihr stehende Gestalt sollte möglicherweise den Ort näher präzisiert werden. So könnte die weibliche Figur auch als Personifikation des Ortes, beispielsweise als Nymphe, erklärt werden⁷⁵⁴, wobei eine nähere Bestimmung jedoch nicht möglich erscheint. Trotz allem sind die vorgeschlagenen Deutungen als Venus oder Fama nicht gänzlich auszuschließen. Gerade die Ikonographie der Fama ist generell noch ungeklärt.

D.: zeigt verschiedene Jagdszenen, in denen u. a. die verschiedenen Situationen des Raubes von Jungtieren dargestellt werde. Diese Situationen erinnern an die bei Plinius⁷⁵⁵ beschriebene Jagd von jungen Tigern, wobei es sich in dieser Darstellung um Löwen handelt.

Datierungsvorschlag: 130–150 n.Chr.

Archaeologia 2, 16, 1964, 87 – O. Castellani, La mumie di Grottarossa (Rom), *Revue arch. du Centre* 3,1, 1964, 138 ff. [zur Mumie]. – P. Hoffmann, *Capitolium* 39, 1964, 452 f. – A. Pazzini, A proposito della mummia di Grottarossa. Appunti storici sul trattamento e conservazione dei cadavri nell'antichità (1964) [zur Mumie]. – U. Scamuzzi, *Studio sulla Mummia di Bambina*, *Rivista di Studi Classici* 12, 1964, 264 ff. Abb. 1 [zur Mumie]. – U. Scamuzzi, *Aegyptus* 45, 1965, 74 ff. – Helbig III⁴ 66 ff. Nr. 2162 (B. Andreae). – W. v. Sydow, *AA* 1973, 616 f. 641 Nr. 7. – Heinsius 1978, 41 Nr. 7

⁷⁴⁸ Zur Ikonographie s. LIMC I (1981) 250 ff. s. v. Afrika (M. LeGlay).

⁷⁴⁹ M. Sapelli, in: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I*, 2 (1981) 302.

⁷⁵⁰ D. Grassinger, *ASR* XII 1 (1999) 93.

⁷⁵¹ Verg. *Aen.* 4, 173; B. Andreae, in: Helbig III⁴ 68.

⁷⁵² B. Hübner, *Ikonographische Untersuchung zum Motivschatz der stadtrömischen mythologischen Sarkophage des 2. Jh. n. Chr.*, *Boreas Beih.* 5 (1990) 103 ff.

⁷⁵³ B. Hübner, *Ikonographische Untersuchung zum Motivschatz der stadtrömischen mythologischen Sarkophage des 2. Jh. n. Chr.*, *Boreas Beih.* 5 (1990) 113.

⁷⁵⁴ vgl. LIMC I (1981) 254 Nr. 17• s. v. Afrika (M. LeGlay), wo Afrika eine inschriftlich gesicherte Mauretania als weitere Personifikation zur Seite gestellt wird, vgl. auch LIMC I (1981) 254 Nr. 47• s. v. Afrika (M. LeGlay). Beide Beispiele belegen, daß die Figur der Afrika mit weiteren spezifischen Ortspersonifikationen kombiniert werden kann, so daß möglicherweise auch bei dieser Nebenseite – trotz der allgemein gehaltenen Ikonographie – eine solche spezifischere Personifikation, wenn auch nicht namentlich benennbar, gemeint sein könnte.

⁷⁵⁵ Plin. *hist. nat.* 8, 66. – vgl. J. M. C. Toynbee, *Tierwelt in der Antike* (1983) 67.

Abb. 7a–e. – A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 2 (1981) 318ff. mit Abb. (M. Sapelli). – LIMC I (1981) 391 Nr. 161* s. v. Aineias (F. Canciani). – Bordenache Battaglia 1983, 100 ff. Nr. 12 [mit Abb. auch der Beigaben]. – Sichtermann – Koch 1982, 134 u. Anm. 2 mit Lit. – Aichholzer 1983, Katnr. 83. – Geyer 1987, 192 Taf. 23,2. – LIMC II (1984) 861 Nr. 11 s. v. Askanios (E. Paribeni). – A. Giuliano u.a., Villa Hadriana (1988) 27 f. Abb. auf S. 51 o.. – R. Cappelli in: *Viae Publicae Romanae X* (1991) 64 f. [vor allem Funde]. – A. La Regina (Hrsg.), 1000 anni di civiltà (1992) 130 f. Nr. 185 (M. Sapelli); 131 Nr. 186 (M. R. Barbera). – A. Bendini in: *Mistero di una Fanciulla* (1995) 77 ff. [v.a. Funde]. – J. Huskinson, *Roman Children's Sarcophagi* (1996) 27 Nr. 2.4. – LIMC VIII (1997) 560 Nr. 4 s. v. Dido (E. Simon). – A. Bendini, P. Catalano, I. A. Rapinesi, in: *Palazzo massimo alle Terme* (1998) 282 ff. [Mumie und Funde]. – L. Chioffi, *Opulenscula Epigraphica* 8, 1998, 47f f. Nr. I.2–10 Taf. 1, 10; 4, 10; 9, 24; 11, 29,30. – L. Ciuffarella, *Review of Palaeobotany and Palynology* 103, 1998, 201 ff. [Palynologische Untersuchungen]. – Ascenzi u. a 1996 [Zur Mumie]. – Ascenzi u. a. 1998 [Zur Mumie]. – Dimas 1998, 130 ff. Katnr. 352 Taf. 6, 1. – D. Grassinger, *ASR XII*, 1 (1999) 91 ff. Kat. 68 Taf. 64–69.

S2. Sarkophag

Rom, Palazzo Borghese

FO: an der Via Labicana

Parischer Marmor. K.: L 2,42 – T 1,07 – H 0,29 (0,52) m – D.frgt.: H 0,37 m.

Der Sarkophag, von dem nur das untere Drittel erhalten ist, konnte aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt werden. Zudem konnten zwei Handfragmente – eins zeigt zwei Hände in *dextrarum iunctio*, ein anderes eine Hand, die den Rest eines Stabes hält – dem Relief zwar zugewiesen, aber nicht angepaßt werden. Weiterhin wurde ein D.frgt. dem Sarkophag mit einiger Wahrscheinlichkeit zugewiesen. Zusammen mit dem Sarkophag wurden drei weitere, deutlich besser erhaltene Sarkophage anderer Themenbereiche (Eleusinische Mysterien, Endymion und Selene, Dionysus und Ariadne) gefunden.

K.: Die Darstellung ist in zwei Szenen aufgebaut.

Am l. Rand des Sarkophags wird die Szene durch eine auf einem Felsen nach r. sitzende Gestalt mit über den Oberschenkel gelegtem Mantel und Fellstiefeln begrenzt, an den Felsen angelehnt steht ein Schild mit Kampfszenen⁷⁵⁶. Über dem r. Fuß erscheint der von einer Hose umhüllte Unterschenkel einer kleineren Person,

⁷⁵⁶ Für die Kampfszenen sind zwei verschiedene Deutungen vorgeschlagen worden: Zum einen sah G. Rizzo, *RM* 21, 1906, 303 f. in den Reitern Römer, die mit Barbaren, entweder Galliern oder Dakern, kämpfen. So auch J. Sieveking, *RM* 32, 1917, 170. In diesem Fall wäre die Darstellung wie möglicherweise die gleichzeitigen Schlachtersarkophage durch aktuelle Geschehnisse motiviert. – Anders C. Robert, *ASR III*, 3 (1919) 565f., der in der zentralen Kämpferfigur Aeneas sah, obwohl, wie er selbst anführt, dieser bei Vergil niemals beritten in der Schlacht geschildert worden sei. Es fällt auch aufgrund des Erhaltungszustandes des Schildes schwer, zu entscheiden, ob hier ein aktuelles oder ein mythisches Geschehnis dargestellt werden sollte. Es sind keine eindeutigen Helmformen zu erkennen, was eine Einordnung der Szene erleichtern würde. Aber auch eine Identifizierung der Helmformen als nicht zeitgenössisch für den Zeitpunkt der Herstellung des Sarkophages würde nicht unbedingt zur Klärung der Frage beitragen, da auch auf Schlachtersarkophagen, die sich auf ein aktuelles Geschehen zu beziehen scheinen, verschiedene Helmformen gezeigt werden. Unabhängig von der Entscheidung mythisch oder nicht-mythisch verweisen die Kampfdarstellungen auf die Zukunft und Größe Roms hinweisen, womit sie mit der übergreifenden Thematik des Sarkophages verbunden wären. Abgesehen von der genauen Benennung des Kampfes dient dieser als *exemplum virtutis*.

vermutlich eines Kindes. Von der folgenden Gestalt sind nur noch die in Schrittstellung nach r. gewandten Füße erhalten. Sie schreitet auf einen Altar zu, auf dem sich Früchte befinden. Vor dem Altar steht eine Sau mit vier Frischlingen, die von einem nur noch teilweise in Beinen und Armen erhaltenen Opferdiener gehalten wird, der dem Betrachter den Rücken zugewandt hat. Oberhalb des Schweinehalses ist noch der Ansatz eines Beines einer weiteren Person, möglicherweise eines zweiten Opferdieners, erkennbar.

Die anschließende Szene wird wiederum durch eine auf einem Felsen sitzenden Gestalt eingeleitet. Ihre Bekleidung besteht hier aus einem langem über die Beine gelegtem Mantel und Fellstiefel. An ihrem Felsen lehnt ein Schild, auf dem Lupa mit den Zwillingen und dem *ficus ruminalis* dargestellt sind. Neben der Gestalt erscheint, als einzige vollständige Figur, ein kleiner Junge in Ärmeltunika mit einem auf der l. Schulter befestigten Mantel und phrygischer Mütze, der als Ascanius angesprochen werden kann. Beide wenden sich einer Szene zu, die nur noch indirekt zu erschließen ist. Erhalten sind die Beine der Beteiligten sowie der kopflose Körper eines kleinen Amor, der zwischen den dargestellten Personen steht. Offensichtlich ein Mann mit Feldherrentiefeln wendet sich in Schrittstellung nach r. zu einer am r. Bildrand stehenden Frau; die beiden waren vermutlich wie in ähnlichen Szenen auf "Feldherren-Hochzeitssarkophagen"⁷⁵⁷ durch die *dextrarum iunctio* miteinander verbunden.

R. Ns: Nichts mehr erhalten.

L. Ns: Ein Junge in einer einfachen Tunica folgt einem schreitenden Krieger⁷⁵⁸. Es handelt sich dabei möglicherweise um eine Darstellung der Flucht des Aeneas.

D.: Am r. Ende eine Eckmaske, die den Kopf eines bärtigen Mannes mit phrygischer Mütze zeigt. Im einfach gerahmten Bildfeld der Vs sind im erhalten r. oberen Eck ein Reiter zu Pferd zu sehen und ein vom Pferd gestürzter Reiter. Vermutlich waren auf dem ganzen Fries Reiterkämpfe dargestellt.

Datierungsvorschlag: 160 / 80 n.Chr.

G. E. Rizzo, NSc 1905, 408 ff. spez. 423 f. [antoninisch]. – G. E. Rizzo, RM 21, 1906, 289 ff. – P. Bienkowski, Eos 13, 1907, 198–203. – H. Sieveking, RM 32, 1917, 198 ff. – C. Robert, ASR III, 3 (1919) 564 ff. – G. Marchetti-Longhi, Capitolium 9, 1933, 367 mit Abb. – G. Q. Giglioli, BullCom 69, 1943, 14. – C. C. Vermeule, The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire (1959) 103, 19. – K. Schefold, RA 1961, 2, 193. – Schauenburg 1966, 268 Nr. 6. – K. Fittschen, RM 76, 1969, 332 f. Taf. 106, 2. – L. Quilici, Forma Italia I 10 (1974) 643 ff. spez. 647 Fig. 1411. – Dulière II Katnr. 124 Abb. 100. – LIMC I (1981) 391 Nr. 167 (= Nr. 180) s. v. Aineias (F. Canciani). – Aichholzer 1983,

⁷⁵⁷ vgl. etwa die mit dem Sarkophag gleichzeitigen Sarkophage in Mantua, Frascati, Florenz, Los Angeles, Poggio a Caiano zusammengestellt bei Sichtermann – Koch–1982, 99 Anm. 21 Abb. 93. 94.

⁷⁵⁸ Die Angaben zu den Nss erfolgten nach G. E. Rizzo, NSc 1905, 302, der angibt, daß wegen der Lichtverhältnisse kein Photo von diesen möglich sei. Die Nss werden in der späteren Literatur nicht mehr erwähnt oder abgebildet.

Katnr. 94 / 129 [1. H. 2. Jh. n. Chr.]. – Sichtermann – Koch 1982, 134 u. Anm. 5. – LIMC II (1984) 861 Nr.17 s. v. Askanios (E. Paribeni). – LIMC VI (1992) 228 Nr. 7 s. v. Latinus (F. Gury). – LIMC VI (1992) 229 Nr. 2 s. v. Lavinia (F. Gury). – LIMC VIII (1997) 1059 Nr. 164* s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi). – Spannagel 1999, 373 Katnr. A 23. – D. Grassinger, ASR XII, 1 (1999) 98 ff. Kat. 70 Taf. 70, 1; 71, 13.

S3. Sarkophag-Fragment

Cantalupe in Sabina, Palazzo Camuccini

FO: unbekannt

Erhaltene H 0,72 – L 0,65 m

Das Fragmente bildete den l. Abschluß eines Sarkophages. Es ist offenbar stark überarbeitet worden. Nur eine Person ist vollständig erhalten, die übrigen sind in Hals-Höhe abgebrochen.

Erhalten ist nur das Fragment einer Szene, die l. begrenzt wird von einer auf einem Felsen sitzenden weiblichen Gestalt in hochgegürtetem Chiton mit über die Oberschenkel gelegtem Mantel. Sie trägt Fellstiefel und hat einen Schild mit einem Gorgoneion an ihren Felsensitz gelehnt. Neben ihr steht vollständig erhalten ein kleiner Junge in Ärmelchiton und Mantel mit phrygischer Mütze, sicherlich Ascanius. Hinter ihm sind drei weitere männliche Gestalten zu erkennen; Während der R. Panzer und Paludamentum trägt und in seiner r. Hand eine Kanne hält, sind die beiden anderen mit einem gegürteten Chiton und Chlamys bekleidet. Ihre Köpfe sind verloren. Nach r. schließt sich ein zur Hälfte erhaltener, in Schrittstellung nach r. gewandter Feldherr an. Sein Panzer ist mit Reliefs geschmückt, deren Darstellungen jedoch nicht mehr genau erkennbar sind.

Die Szene weist starke Übereinstimmungen mit dem Sarkophag aus dem Palazzo Borghese (S2) auf, weshalb der Feldherr hier wohl ebenfalls als opfernder Aeneas anzusprechen ist. Die Anwesenheit des Ascanius bestätigt die für diesen Sarkophag vorgeschlagene Interpretation. Wie auf dem Sarkophag S2 ist sicherlich die lavinische Sau zu ergänzen. Für die verschollene r. Sarkophaghälfte darf auch hier eine Darstellung der Hochzeit von Aeneas und Lavinia angenommen werden.

Datierungsvorschlag: gegen 170 / 80 n.Chr.

Matz-Duhn II 2244. – P. Bienkowski, Eos 13, 1907, 198 ff. Taf. 1b. – G. Q. Giglioli, BullCom 67, 1939, 109–116 Abb. 5. – C. C. Vermeule, The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire (1959) 103, 20. – K. Fittschen, RM 76, 1969, 332 Anm. 14. – Galinsky 1969, 25 f. Abb. 20. – LIMC I (1981) 391 Nr. 166 s. v. Aineias (F. Canciani). – Aichholzer 1983, Katnr. 93 [frühes 2. Jh. n. Chr.]. – Sichtermann – Koch 1982, 134 Anm. 6. – LIMC II (1984) 861 Nr. 16* s. v. Askanios (E. Paribeni). – LIMC VIII (1997) 1050 Nr. 164* s. v. Roma (E. di Filippo Balestrazzi). – D. Grassinger, ASR XII, 2 (1999) 98 ff. Kat. 69 Taf. 70, 5. 6.

S4. Renaissance-Teilkopie einer Sarkophagplatte

Florenz, Uffizien

L 1,24 – H 0,60 m

Das Stück galt lange als Originalwerk der Antike, bis sich zu Beginn dieses Jahrhunderts die Auffassung durchsetzte, daß es sich um ein Werk der Renaissance handelt, welches etwa zwischen 1460 und 1480 entstanden ist. Durch den Vergleich mit den Sarkophagen S2 und S3 erweist es sich als eine mehr oder weniger getreue Kopie eines antiken Sarkophagreliefs⁷⁵⁹. Da aber der Sarkophag aus dem Palazzo Borghese (S2) zum Herstellungszeitpunkt der Kopie noch nicht entdeckt war und diese auch die zweite sitzende Person wiedergibt, welche wiederum auf dem Sarkophag aus Cantalupe (S3) nicht erhalten ist, muß m.E. von einem dritten heute verschollenen Sarkophag ausgegangen werden, der als Vorbild für den Renaissancekünstler diente. Es sei denn, S3 war in der Renaissance noch vollständig erhalten.

Darstellung ähnlich Sarkophag S2 und S3. Allerdings zeigt die Kopie nur die Szene mit der Opferung der Lavinischen Sau, bei der Aeneas im Feldherrengewand vor einem brennenden Altar steht. Die Szene ist wie schon das Fragment aus Cantalupe (S3) gegenüber der Überlieferung auf dem Sarkophag aus dem Palazzo Borghese (S2) durch mehrere Figuren erweitert. Am l. Rand schließt auch hier eine auf einem Felsen sitzende weibliche Gestalt die Szene ab. Sie ist mit einem kurzen Gewand bekleidet, welches ihre r. Schulter und Brust freiläßt, und kann vermutlich in Analogie zu S2 und S3 als Virtus angesprochen werden. Der an den Felsensitz angelehnte Schild trägt ähnlich wie auf dem Fragment S3 die Darstellung einer Gorgo, l. neben der Sitzenden steht der kleine Ascanius. Im Hintergrund sind drei weitere Männer nach r. dem Opfer zugewandt, von denen jeder ein anderes Gewand trägt: der L. eine Toga, der Mittlere Panzer und Paludamentum, der R. hingegen einen kurzärmeligen Chiton und Chlamys. Dieser Gruppe entsprechen vier weitere, von r. auf den Altar zukommende Männer, die auf den Parallelstücken nicht überliefert sind. Von den beiden dem Altar am nächsten Stehenden greift der L. in ein Kästchen, welches sein Nachbar in beiden Händen hält. Eine thronende weibliche Gestalt schließt r. die Szene ab. Sie ist mit einem kurzen Chiton bekleidet und hat einen Mantel über die Oberschenkel gelegt, der bis zu ihren Fußknöcheln herabreicht. In ihrer L. hält sie einen langen Stab. Die wohl als Roma zu interpretierende Sitzende ist im Vergleich zur entsprechenden Figur auf dem Borghesischem Sarkophag (S2) in Sitzhaltung und Kopfwendung verändert. Während die Roma des Sarkophags Borghese deutlich nach r. gewendet ist, um dort die folgende Szene einzuleiten, erscheint die Sitzende des Florentiner Sarkophages fast frontal auf den Betrachter ausgerichtet und hat ihren Kopf dem Opfergeschehen zugewandt. Die Funktion der Figur wurde vom Renaissancekünstler offenbar

⁷⁵⁹ J. Sieveking, RM 32, 1917, 169 nimmt dagegen an, daß ein historisches Relief das Vorbild für diese Platte gewesen sei. Die ikonographischen Ähnlichkeiten mit den Sarkophagen S2 und S3 machen es m. E. wahrscheinlich, daß in diesem Fall eher ein heute verschollener Sarkophag als Vorbild dieser Kopie anzunehmen ist. Ob jene Sarkophaggruppe ihrerseits wiederum ein historisches Relief zum Vorbild hatte, ist fraglich, da verschiedene Motive auch auf anderen Sarkophagen erscheinen, so daß eher von allgemein bekannten Motiven auszugehen ist, die bei diesem Sarkophag lediglich neuartig kombiniert und mit zusätzlichen Figuren versehen wurden. Allgemein zur Vorlage von Sarkophagen zuletzt: H. Froning, JdI 95, 1980, 322–341.

verändert: Dient die Roma auf dem Sarkophag Borghese und vermutlich auch auf der als verschollen anzunehmenden Vorlage zur deutlichen Trennung der beiden dargestellten Szenen, so wurde sie hier als rahmender r. Abschluß und Pendant zur am l. Rand sitzenden Virtus konzipiert. Es ist hier anzunehmen, daß der Renaissancekünstler die Originalvorlage zugunsten einer abgeschlossenen, beinahe symmetrischen Komposition verändert hat.

EA Nr. 236. – Dütschke III 231 f. Nr. 526. – G. E. Rizzo, RM 21, 1906, 398 ff. mit Abb. – Reinach, RR III 41. – P. Bienkowski, Eos 13, 1907, 198 ff. Abb. 1c. – A. L. Frothingham, AJA 13, 1909, 39 ff. Abb. 1. – F. Studniczka, Zur Ara Pacis (1909) 24 Taf. 5, 9. – J. Sieveking, RM 32, 1917, 168 ff. – C. Robert, ASR III, 3 (1919) 566. – C. Q. Giglioli, BullCom 67, 1939, 110 Abb. 1. – Galinsky 1969, 25 f. Abb. 21. – Dulière II Abb. 101 [kurze Erwähnung in Katnr. 124 = hier S2]. – Sichtermann – Koch 1982, 134. – Aichholzer 1983, 52 f. 58 f. zu Nr. 93. – LIMC II (1984) 862 Nr. 18 s. v. Askanios (E. Paribeni). – E. Paul, in: S. Settis (Hrsg.), Biblioteca di storia dell'arte, N.S. 2, Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. 2, I generi temi ritrovati (1985) 415 ff. Abb. 426.

Exkurs: Bewertung der Renaissancekopie

Lange galt das Relief als Originalwerk der Antike, bis sich zu Beginn unseres Jahrhunderts die Auffassung durchsetzte, daß es sich keineswegs um ein solches, sondern um eine Renaissance-Kopie nach einem antiken Vorbild handelt⁷⁶⁰. Johannes Sieveking nahm an, daß ein historisches Relief Vorlage für die Renaissancekopie gewesen sei⁷⁶¹. Beim direkten Vergleich mit den beiden überlieferten antiken Sarkophage (S2, S3) fällt jedoch auf, mit welcher Detailtreue das Florentiner Relief diese nachahmt: Auch hier findet sich, wie auf dem Sarkophag von Cantalupe (S3), die Sitzende mit dem Gorgonenhaupt auf dem Schild und der daneben stehende Ascanius. Ebenfalls sind in gleicher Weise wie auf dem besagten Sarkophag drei weitere Personen hinter dem opfernden Aeneas eingefügt. Identisch mit dem Borgheser Stück (S2) ist die Wiedergabe der lavinischen Sau, die von einem in Rückansicht gegebenen Opferdiener gehalten wird. Desgleichen wird der Altar wiedergegeben, auf dem beim Borgheser Sarkophag Früchte liegen, während beim Florentiner Relief ein Feuer auf ihm brennt. Die r. Sitzende erscheint ebenfalls auf dem Renaissancerelief und trägt gleichfalls das lange, über die Beine geschlagene Himation, welches sie von der l. Sitzenden unterscheidet. Dennoch ergeben sich abgesehen vom Stil, der zwar die antiken Vorbilder rezipiert, aber letztlich seinem Zeitgeschmack verpflichtet ist, gegenüber den bekannten Stücken des 2. Jh. n. Chr. einige Abweichungen in der Darstellung. Vor allem die Köpfe mit ihren in ihrer Rundheit eher Reifen ähnelnden Lorbeerkränzen sind schon Johannes Sieveking als augenscheinlich moderne Zutat aufgefallen. Auch der beiderseitige Abschluß des Reliefs durch Pilaster mit typischem Dekor des Quattrocento, die die Szene zu einer geschlossenen Komposition zusammenfassen, verraten die nicht-antike Entstehung

⁷⁶⁰ Die Kopie ist in die Zeit zwischen 1460 und 1480 zu datieren, s. dazu v. a. A. L. Frothingham, AJA 1998, 39 ff.; G. C. Giglioli, BullCom 67, 1939, 110 ff.; H. Sieveking, RM 32, 1917, 169 ff.

⁷⁶¹ J. Sieveking, RM 32, 1917, 169.

des Reliefs⁷⁶². Der Dreiergruppe mit Männern, die Opfergerät in der Hand halten, l. des Altares ist auf dem Relief aus den Uffizien eine Gruppe von vier Männern auf der r. Seite entgegengesetzt worden, die auf dem Sarkophag Borghese (S2) fehlt. Eigentümlich erscheint das Gewand des Mannes an der Spitze dieser Gruppe, der mit seiner L. in ein Weihrauchkästchen greift, das der hinter ihm Stehende bereithält: Er trägt eine kurze Tunika, die von der r. Schulter herabgeglitten ist und diese frei läßt – ein Motiv, das von Venusdarstellungen bekannt ist und üblicherweise eher bei Frauendarstellungen zu erwarten gewesen wäre⁷⁶³.

Ob möglicherweise diese zusätzlichen Personen auf dem Sarkophag aus Cantalupe, der zumindest ebenfalls die l. Gruppe zeigt, eine Entsprechung hatten, muß aufgrund des fragmentarischen Zustands des Stückes offen bleiben. Denkbar ist, daß es sich bei dieser Gruppe um Beiwerk des Renaissance-Künstlers handelt, um der Komposition einen symmetrischen Rahmen zu geben, wie auch die veränderte Position der r. Sitzenden gegenüber jener des Sarkophages Borghese (S2), durch eine stärkere Wendung in die Frontale möglicherweise aus Gründen einer Symmetrie vorgenommen worden ist. Diese Abweichungen haben Frothingham und Sieveking dazu veranlaßt, eine Zugehörigkeit der Szene zum römischen Gründungsmythos abzulehnen mit dem Argument, der Renaissancekünstler habe hier unter Zuhilfenahme bekannter Motive in eklektischer Weise ein neues Relief geschaffen, welches ein imperiales Opfer darstelle⁷⁶⁴.

Derartige Veränderungen wie Wiederaufnahme und Neukombination von antiken Motiven finden sich in vielen nach antiken Vorbildern geschaffenen Renaissancewerken wieder, so z. B. auch in den Arbeiten von Jacopo Bellini, der während der Entstehungszeit des Florentiner Reliefs antike Stücke zeichnerisch aufnahm. Bei diesem Künstler konnten drei wesentliche Merkmale der Art und Weise, wie Antiken rezipiert und kopiert wurden, festgestellt werden: 1. die genaue, detailgetreue Rezeption, 2. die kompositionsbedachte Verbindung, bei der er kleinere Veränderungen an den antiken Vorbildern vollzog, um diese den

⁷⁶² Zur eigenartigen Gestaltung der Köpfe: A. L. Frothingham, *AJA* 909, 42; J. Sieveking, *RM* 32, 1917, 169. – Zu den Pilastern: A. L. Frothingham, *AJA* 1909, 42; G. C. Giglioli, *BullCom* 67, 1939, 112

⁷⁶³ Das der Venusikonographie entlehnte Motiv des von der Schulter gerutschten Mantels für eine Frau, die beim Opfer anwesend ist, ist eher selten. In der Regel sind die Frauen, die beim Opfer mit ihrem Mann anwesend sind, dem Anlaß entsprechend züchtig verhüllt. S. dazu und zur problematischen Einordnung des gemeinsamen Opfers von Mann und Frau als *sacrificium nuptiale*: Reinsberg 1984, 229 ff. – Ausnahmen sind der Sarkophag von S. Lorenzo in Rom: Sichtermann – Koch 1982, 101 Anm. 43 Abb. 97, bei dem der dem Opfer beiwohnende Frau, ähnlich wie auf dem Florentiner Relief, das Gewand von der Schulter gerutscht ist. – Der sog. Balbinus-Sarkophag, bei dem der Gattin zudem ein kleiner Eros über ihrer rechten Schulter zugeordnet ist: Sichtermann – Koch 1982, 101 f. Anm. 46 Abb. 100; Reinsberg 1985, 3 ff. Taf. 1. – Und der Annona-Sarkophag: Sichtermann – Koch 1982, Anm. 49 Abb. 102. Diese Sarkophage folgen jedoch alle einem anderen Kompositionschema und haben daher wohl nicht als direkte Vorlage für den Renaissancekünstler gedient, der zudem die anwesenden Frau einer Geschlechtsumdeutung unterzogen hat. Für die spezifische Deutung des Opfers als das berühmte Sauprodigium ist ohnehin die Anwesenheit einer Frau völlig überflüssig. Es erscheint somit durchaus wahrscheinlich, daß es sich bei dieser Gruppe um eine Zutat des Renaissancekünstlers handelt.

⁷⁶⁴ A. L. Frothingham, *AJA* 1909, 44: "In my opinion the Uffizi relief is not a copy, faithful or free, of any one Roman work, but a pot-pourri"; J. Sieveking, *RM* 32, 1917, 170 f.

Vorstellungen und dem Stil seiner Gegenwart anzupassen und 3. die freie phantastische Wiedergabe⁷⁶⁵. Das Florentiner Relief würde demnach wohl der zweiten Kategorie angehören – eine im Großen und Ganzen detailgenaue Kopie mit kleineren, dem Zeitgeschmack verpflichteten Veränderungen. Ähnliche Phänomene lassen sich auch bei anderen in der Renaissance entstandenen Werken nach antiken Vorbildern feststellen, die bekräftigen, daß es sich hierbei um ein Zeitphänomen handelt, wie sich dies am Beispiel des Triumphbogens von Zagorolo exemplifizieren läßt. Im Fries über der Durchfahrt des Bogens wurde ein antiker Sarkophag wiederverwendet, dessen Relief zur Abdeckung der Gesamtlänge nicht ausreichend war, weshalb die Darstellung um weitere Szenen rechts und l. des antiken Originalen erweitert wurden. In diesen Szenen wurden Figuren des antiken Reliefs kopiert, aber zugunsten der Komposition geringfügig verändert, so z.B. die Figur eines sich auf seinen Speer stützenden Feldherren, der auf dem antiken Versatzstück im Profil dargestellt ist, auf der Renaissance-Erweiterung stärker in die Frontale gerückt wurde⁷⁶⁶ – ein Phänomen, welches jenem der r. Sitzenden auf dem Florentiner Relief, die gegenüber dem Original aus dem Palazzo Borghese stärker in die Frontale gerückt wurde, durchaus vergleichbar ist.

Trotz der aufgeführten Abweichungen überwiegen doch beim Relief aus Florenz die Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen mit den antiken Sarkophag-Vorbildern. Es ist daher m. E. davon auszugehen, daß das Renaissancerelief ein antikes Vorbild zitiert. Aufgrund der besonderen Übereinstimmungen mit dem Fragment aus Cantalupe (S3) vermutete E. Q. Giglioli sogar, daß die Renaissancekopie, dieses in einem vollständigeren Zustand wiedergebe⁷⁶⁷. Wenn man aber davon ausgeht, daß der fragmentarische Zustand des Stückes aus Cantalupe originär ist, ist es durchaus auch denkbar, daß das Relief einen weiteren, mittlerweile verschollenen Sarkophag zum Vorbild hatte, da der Sarkophag Borghese (S2) als Vorlage aufgrund seiner späteren Auffindung als solches ausscheidet. Die Sarkophaggruppe könnte möglicherweise größer gewesen sein, als die original aus der Antike überlieferten Stücke vermuten lassen.

Ist es aber methodisch zu rechtfertigen, die Renaissancekopie argumentativ in die Untersuchung dieser Sarkophaggruppe einzubinden? M.E. sprechen einige Punkte für eine derartige Vorgehensweise. Daß während der Entstehungsphase des Florentiner Reliefs durchaus ein großes Interesse an den antiken Hinterlassenschaften herrschte, zeigt nicht nur die in dieser Zeit einsetzende rege Sammlertätigkeit⁷⁶⁸, sondern auch die zahlreichen Zeichnungen. Vor allem die aus dem mittleren 15. Jahrhundert stammenden Codices, wie der Codex Coburgensis

⁷⁶⁵ s. dazu A. Schmitt in: R. Harparth – H. Wrede (Hrsg.), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock* (1989) 1 ff. spez. 12 ff.

Zum Triumphbogen von Zagorolo s. H. Gabelmann, *Der Triumphbogen in Zagorolo. Antiken in einem Bildprogramm des Manierismus* (1992) 17 ff. spez. 30 (zum Reiterfries).

⁷⁶⁷ E. Q. Giglioli, *BCom* 67, 1939, 109 ff., ähnl. D. Grassinger, *ASR* XII, 1 (1999) 223.

⁷⁶⁸ In dieser Zeit setzt die Sammlungstätigkeit u.a. der Medici in Florenz und Kardinal Pietro Barbo in Rom ein. Dazu: M. Eichberg, *RM* 101, 1994, 206 f.; G. Pesce, *RIA* 5, 1935, 50 ff. E. Muents, *Les Art à la Cour des Papes pendant le XV et le XVI siècle II* (1878–1882) 197 ff.

oder auch der etwas später entstandene Codex Pighianus geben Stücke wieder, die z. T. noch heute erhalten sind. So ist eine Gegenüberstellung von Original und Zeichnung möglich, wodurch die Genauigkeit der letzteren überprüft werden kann. Im direkten Vergleich zeigt sich in der Regel, mit welcher Detailtreue und Genauigkeit vor allem Sarkophage, die gemeinsam mit den historischen Reliefs die beliebtesten Studienobjekte jener Zeit bildeten, zeichnerisch aufgenommen wurden⁷⁶⁹. Aus der sammlerischen Tätigkeit und dem neu angeregten Antikenstudium ergab sich auch ein getreues Kopienwesen, wobei die Kopie in der Regel eine intensive künstlerische Beschäftigung mit dem antiken Original voraussetzte⁷⁷⁰. Als besonders prägnantes Beispiel sei hierbei die „Letto di Policletto“ erwähnt, ein hellenistisches Original, das in der Renaissance dem Künstler Polyklet zugeschrieben wurde und sich deshalb zahlreicher sehr genauer Kopien erfreute, so daß heute noch nicht zweifelsfrei entschieden ist, welche Replik in welcher Zeit seit der Antike entstanden ist⁷⁷¹.

Methodisch bleibt dennoch die Frage, wie der Stellenwert einer derartigen Kopie zu bewerten ist. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang die Kontroverse um einen bronzenen Augustuskopf aus der Bibliotheca Vaticana, der ebenfalls zunächst lange als Original galt, bis sich in jüngerer Zeit Zweifel an der Datierung regten⁷⁷². Klaus Fittschen zog aus der daraus entstehenden Diskussion den methodischen Schluß, daß, sofern keine nachprüfbaren Argumente für eine neuzeitliche Entstehung vorgelegt werden, der Augustuskopf als antike Arbeit gelten muß⁷⁷³. Die technische Untersuchung des Kopfes durch Götz Lahusen und Edilberto Formigli bestätigte die neuzeitliche Entstehung des Kopfes in der Spätrenaissance mit Sicherheit, aber die in der Literatur immer wieder betonte "verblüffende Übereinstimmung in der Gestaltung und Anordnung der Locken mit dem Marmorkopf von der Via del Teatro di Marcello im Konservatorenpalast"⁷⁷⁴, der aber erst 1937 aufgefunden wurde und daher kein direktes Vorbild des Bronzekopfes gewesen sein kann, führte die beiden Forscher zu dem methodisch gerechtfertigten Schluß, daß der Bronzekopf im Vatikan, trotz seiner neuzeitlichen Entstehungszeit, nicht als wichtiges Dokument für

⁷⁶⁹ S. dazu u. a. M. Horster, AA 1975, 403 ff. Zu den großen Codices: R. Harparth – H. Wrede (Hrsg.), Der Codex Coburgensis. Das erste systematische Archäologische Buch. Römische Antiken-Nachzeichnungen aus der Mitte des 16. Jh. Ausstellung Coburg (1986). – H. Wrede, JdI 101, 1989, 379 ff. – R. Harparth in: Harparth – Wrede, a. O. 127 ff. – H. Wrede, ebenda 141 ff. – Zum geistigen Umfeld, in dem der Codex Coburgensis entstand: M. Daly Davis, in: Harparth – Wrede a. O. – Allgemein zur Beschäftigung der Renaissance mit der Antike s. u. a.: B. Andreae, Laokoon und die Gründung Roms (1988) 13 ff. – Speziell zur Beschäftigung mit den Sarkophagen während der Renaissance s. u. a.: H. Wrede, JdI 101, 1989, 373 ff.; H. Wrede, in: Ch. Bröker – M. Donderer (Hrsg.), Das antike Rom und der Osten. Festschrift für Klaus Parlasca (1990) 219 ff.

⁷⁷⁰ M. Eichberg, RM 101, 1994, 210.

⁷⁷¹ Die Zuschreibung an Polyklet ist natürlich nicht haltbar. Zur "Letto di Polycleto" zuletzt: F. Zöllner in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellung Frankfurt a.M. (1990) 461 ff.

⁷⁷² Zum folgenden s. G. Lahusen – E. Formigli, RM 100, 1993, 177 ff. mit älterer Lit.

⁷⁷³ K. Fittschen in: Saeculum Augustum III (1991) 155 f.

⁷⁷⁴ G. Lahusen – E. Formigli, RM 100, 1993, 180.

die Ikonographie des Kaisers ausscheide, "auch wenn ein antikes Original, dem sie völlig entspricht, bislang nicht auffindig gemacht werden konnte"⁷⁷⁵.

Das Florentiner Relief zeigte zwar bei der oben ausgeführten ikonographischen Analyse einige Abweichungen von den antiken Vorbildern, die mittels des Vergleichs doch mit einiger Wahrscheinlichkeit als zeitspezifische Veränderungen erkannt werden konnten. Die doch im großen und ganzen getreue Wiedergabe der antiken Vorbilder rechtfertigt es m. E., die Kopie nicht nur als Quelle zur Rekonstruktion des ihr vorliegenden Originals, sondern auch zur Rekonstruktion der Komposition der gesamten Sarkophaggruppe zu nutzen, zumal durch die vorgenommene, genaue ikonographische Analyse die modernen Zutaten erkannt und aus der Diskussion ausgeschlossen werden können⁷⁷⁶.

Unsichere Zuweisung

S5. Relieffragment

Wien, Sammlung der Universität Inv. 527

FO: aus dem Kunsthandel Rom. Geschenk von J.Hollitzer, übereignet am 02.03.1889.

Feinkörniger weißer Marmor. Erh. H 0,26 – größte B 0,20 – größte T 0,12 m.

Wie der erhaltene Ansatz des Reliefgrundes, der in der Seitansicht deutlich zu sehen ist, belegt, stammt das Fragment in der Tat von einem Relief und war nicht etwa als Figurengruppe konzipiert.

⁷⁷⁵ G. Lahusen – E. Formigli, RM 100, 1993, 180. Dort (a. O. 180ff.) die beiden Autoren zu den ebenfalls in der Neuzeit entstandenen Bronzeköpfen des Kaisers Nero, Tiberus und Septimius Severus. Zur Schöpfung von Reliefs nach antiken Vorbildern s. auch M. L. Morricone Matini, BdA 74–75, 1992, 1 ff.

⁷⁷⁶ Zu demselben Schluß kam auch schon J. Sieveking, RM 32, 1917, 169. Dennoch wäre es interessant und hilfreich, mehr über Auftraggeber und Verwendungszweck des Reliefs zu erfahren. Wahrscheinlich gehörte es zu den zahlreichen dekorativen Reliefs, die zur Ausschmückung der Palazzi jener Zeit gehörten. Gerade angesichts des dargestellten Themas und der Herkunft des Reliefs wahrscheinlich aus Florenz, wäre es reizvoll darüber zu spekulieren, was für einen Einfluß der 1478 – also im Entstehungszeitraum des Reliefs – entstandene Aeneis-Kommentar von Cristoforo Landino auf das Relief gehabt haben mag. Nicht nur hatte Landino sein Werk Lorenzo di Magnifico gewidmet, sondern die Medici verfügten über eine der größten Antikensammlungen ihrer Zeit. [Zum Kommentar zu Vergils Aeneis: B. Andreae, Laokoon und die Gründung Roms (1988) 13, 36. – Zur Sammlungstätigkeit der Medici jener Zeit s. ebenfalls Andreae a. O. passim; M. Eichberg, RM 101, 1994, 206 f.] Eine Untersuchung zur Bedeutung des römischen Gründungsmythos für die Herrschaftlegitimation renaissancezeitlicher Herrscher wäre sicherlich äußerst lohnend, ist doch auch in dieser Zeit die sienesisische Wölfin entstanden, die von Giovanni di Turino in Anlehnung an die Lupa Capitolina 1429 geschaffen wurde. (s. dazu Kap. III.5, 148 f. Anm. 542).

Dagegen vermutete A. L. Frothingham, AJA 13, 1909, 42 als Entstehungsort des Reliefs aufgrund des gewählten römischen Themas eine stadtrömische Werkstatt, möglicherweise im Umkreis des Paolo Romano oder Cristoforo Romana.

H.Kenner⁷⁷⁷ hat vorgeschlagen, daß das Fragment aufgrund seiner Maße von einer Grabara stammen könnte. Die ursprüngliche Gesamthöhe des Stückes von mind. 0,50 m spricht jedoch m.E. eher für die Herkunft des Reliefs von einem Sarkophag, schließt aber auch eine andere Verwendung nicht grundsätzlich aus.

Das Fragment weist starke Versinterungen auf. Vor allem in der Umgebung der r. unteren Bauchhälfte des Aeneas, wo die Sinterspuren mit kleinen Steinchen durchsetzt sind. Möglicherweise handelt es sich dabei um Mörtelreste, die darauf hinweisen würden, daß sich das Stück zumindest zeitweise in einem Mauerverbund befunden haben könnte. Die Rs., die im Verhältnis zur nunmehr aufrecht gesockelten Vs. leicht schräg verläuft, weist ebenfalls Sinterspuren auf, was dafür spricht, daß – unter der Prämisse, es handelt sich nicht um die originale Rs, wie die Abarbeitungen suggerieren – das Stück schon eine Zeitlang aus dem Relieffzusammenhang herausgeschnitten war.

Von Aeneas ist lediglich der Torso bis zum Halsansatz erhalten. Der r. Arm ist oberhalb des Ellenbogens abgebrochen. Er trug einen Muskelpanzer und Paludamentum. Am Ansatz des l. Oberschenkels wird deutlich, daß Aeneas nach l. ausschritt. Auf seiner l. Schulter sitzt Anchises, dessen l. Oberschenkel er mit seiner l. Hand gefaßt hat. Anchises ist fast vollständig erhalten – die Füße, sowie die obere Kopfhälfte des *capite velato* verhüllten Hauptes fehlen. Auf dem Schoß hält er in der L. eine runde, den geritzten Angaben auf der Oberfläche zufolge aus Korb gefertigte Cista. Den l. Arm hat er um den Hals seines Sohnes Aeneas gelegt, so daß die Hand auf dessen r. Schulter ruht.

Datierungsvorschlag: 130–160 n.Chr.

H. Kenner, Die Marmorbildwerke in der Archäologischen Sammlung der Universität Wien, ÖJh 46, 1961–63, 49 ff. Abb. 24 (Grabaltar). – Noelle 1976, 426 (Sarkophag). – LIMC I (1981) 389 Nr. 117 s. v. Aineias (F.Canciani). – Sichtermann – Koch 1982, 134 Anm.1 (kleinasiatischer Sarkophag). – Aichholzer 1983, Katnr.14. – Spannagel 1999, 375 Kat. A28.

Auszuscheiden

S6. Clipeussarkophag

Neapel, Museo Nazionale 6579

FO: Civitavecchia

Marmor.

VS: l. Frgt. L 0,33 – H 0,535 m; r. Frgt. L 1,57 – H 0,48 m.

Nss: L 0,58 – H 0,535 (0,48 r. Ns) m. – geschätzte Gesamt–L ca. 2,04 m.

Der Clipeussarkophag ist nur noch fragmentarisch erhalten. Die l. Seite wurde neuzeitlich bei einem Bombenangriff im 2. Weltkrieg zusätzlich stark zerstört.

⁷⁷⁷ H. Kenner, Die Marmorbildwerke in der Archäologischen Sammlung der Universität Wien, ÖJh 46, 1961–63, 47 f.

Vs: In der Mitte der Front befindet sich ein von zwei Viktorien gehaltener Clipeus mit dem Bildnis eines Mannes im mittlerem Alter.

L. davon zeigt die Darstellung ein Opfer vor einem Standbild der Diana; Der Opfernde, ein junger Mann, ist lediglich mit einer Chlamys bekleidet und vollzieht ein Libationsopfer aus einer Phiale, die er in seiner R. hält. Er wird begleitet von drei Gefährten, von denen der R. ein Pferd hält⁷⁷⁸.

R. des Clipeus ist ein jugendlicher Reiter zu sehen, der mit einer Lanze einen Hirsch jagt. Er wird von einem weiteren berittenen Jäger begleitet, dessen Alter auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes des Gesichts nicht mehr bestimmt werden kann.

R. Ns: Ein Jäger zu Fuß mit geschultertem Netz für die Jagd⁷⁷⁹ wendet sich zu einer weiteren Figur um, von der lediglich noch ein Teil des Kopfes erhalten ist.

l. Ns: Ein berittener Jäger mit Speer in Begleitung eines Gefährten. Von letzterem sind nur noch der Kopf und ein Teil seiner l. Schulter erkennbar, er scheint aber ebenfalls auf einem Pferd gesessen zu haben.

Die Darstellung des jugendlichen Hirschjägers der Vs. wird von B.Andreae auf die mythische Jagd des Ascanius bezogen⁷⁸⁰. Er vergleicht die vorliegende Szene mit der r. Ns. des Aeneas-Sarkophages (S1) und kommt zu dem Ergebnis, daß nicht nur das Alter der jugendlichen Jäger übereinstimmt, sondern auch typologische Ähnlichkeiten festzustellen sind. Da der jugendliche Reiter des Aeneas-Sarkophages jedoch nicht eindeutig als Ascanius identifiziert werden kann, ist es argumentativ schwierig, damit eine Benennung des jugendlichen Hirschjägers des Neapler Sarkophages zu begründen⁷⁸¹.

Als Beleg für seine Deutung führt Andreae zudem zwei Textstellen Vergils an, die Ascanius bei Hirschjagden schildern.⁷⁸² In diesem Zusammenhang verweist er zudem auf die Ns eines Sarkophags aus Le Luc⁷⁸³, auf welcher eine Eberjagd zu sehen ist, bei der ein kleiner, in einem Baum sitzender Junge das Geschehen verfolgt. Die Vs. des Sarkophags ist, soweit erhalten, mit Riefeln verziert. Die Rahmung aber trägt ein Vergilzitat aus der Abschiedsrede der Dido: "*vixi et quem dederat cursum fortuna peregi*"⁷⁸⁴. Nach B. Andreae besteht damit eine Verbindung zwischen

⁷⁷⁸ Die Szene wurde im 2. Weltkrieg durch eine Bombe, die an dieser Stelle den Sarkophag durchschlug, zerstört. Eine schlechte Photographie überliefert den Vorkriegszustand. Abgebildet bei B. Andreae, ASR I, 2 (1980) Taf. 7, 1. Anhand der Photographie kann kaum mehr eine nähere Bestimmung der Gefährten vorgenommen werden.

⁷⁷⁹ Zur Verwendung des Netzes bei der Jagd, J. Aymard, Essai sur les Chasses Romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (1951) 114 ff.

⁷⁸⁰ B. Andreae, ASR I, 2, (1980) 34. – Bei Sichtermann – Koch 1982, 134 wird dieser Sarkophag unter den Aeneas-Sarkophagen aufgeführt.

⁷⁸¹ s. o. zu Katnr. S1.

⁷⁸² Verg. Aen. 4, 150ff.; 7, 483 ff.

⁷⁸³ Zum Sarkophag von Le Luc: E. Espérandieu, Recueil général de Bas-relief de la Gaule Romaine I (1907; Nachdruck 1965) 35 Nr. 29; B. Andreae, ASR I, 2 (1980) 150 Nr. 44.

⁷⁸⁴ Verg. Aen. 4, 653.

Jagdszene und Vergil, da die Jagd in dessen vierten Buch eine entscheidene Rolle für die Vereinigung von Dido mit Aeneas spielte, die letztendlich zu ihrem tragischen Selbstmord führte.

Obwohl diese schicksalshafte Jagd nach Macrobius ein beliebtes Thema in der römischen Kunst gewesen sein soll, sind dennoch nur wenige Darstellungen überliefert⁷⁸⁵. In ihrer Ikonographie unterscheiden sie sich jedoch deutlich von der auf der Ns des Sarkophages in Le Luc dargestellten Eberjagd. Zum einen erscheinen in Darstellungen der vergilischen Jagd die Jagdteilnehmer im allgemeinen zu Pferd⁷⁸⁶, zum anderen ist das Jagdtier ein Hirsch. Auch der kleine Junge, der im Baum sitzend die Jagd verfolgt, fällt aus dem Rahmen der üblichen Darstellungen und impliziert eine völlig andere Auffassung von der Teilnahme des Kindes am Jagdgeschehen. Während Ascanius in den Bildern der vergilischen Jagd aktiv am Geschehen beteidigt ist, fällt dem Knaben auf dem Baum eine eher passive, beobachtende Rolle zu. Nach alledem kann daher eine Verbindung mit der von Vergil geschilderten Jagd ausgeschlossen werden. Vielmehr ergibt sich auf Grund ikonographischer Übereinstimmungen eine enge Verwandtschaft zu den Jagd- oder Meleagersarkophagen⁷⁸⁷, auf denen zwar der kleine Knabe selbst nicht vorkommt, die Protagonisten aber in ganz ähnlicher Weise den Eber jagen.

So erscheint mir das Zusammentreffen beider Themen, der Jagd und des Vergilzitats, auf dem Sarkophag aus Le Luc eher zufällig, da der Vers, aus seinem spezifischen Kontext innerhalb des Epos herausgelöst, einen nunmehr eher allgemeingültigen Charakter besitzt⁷⁸⁸. Er begegnet in einigen Grabepigrammen, die mit diesem Zitat auf ganz allgemeiner Ebene die Schicksalhaftigkeit des Todes hervorheben⁷⁸⁹. Zudem befindet sich das Vergilzitat auf der ansonsten weitgehend darstellungsfreien Vs., was seinen von der Darstellung der Ns. unabhängigen Charakter unterstreicht.

Insgesamt spricht m. E. doch einiges dafür, daß das Zusammentreffen einer Jagddarstellung und das Vergilzitat hier eher der Intention entsprungen ist, durch die Verwendung eines literarischen Zitates allgemein die Schicksalhaftigkeit des Todes hervorzuheben, während die Jagdszene der Verdeutlichung der Virtus des Verstorbenen dient. So werden mehrere Aspekte des Todes Schicksalhaftigkeit,

⁷⁸⁵ s. dazu Kap. III.1.

⁷⁸⁶ Die Jagd von Dido und Aeneas erscheint neben dem Sarkophag Katnr. S1 auch auf Mosaiken des 4. Jh. n. Chr. wo das Paar immer zu Pferde dargestellt wird; ebenso auf koptischen Stoffen. Zwei Wandgemälde, die auf die Jagdepisode bezogen werden könnten, sind leider so fragmentarisch erhalten, daß nicht genau bestimmt werden kann, welcher Moment der vergilischen Jagdepisode dargestellt ist. Zur Ikonographie der Jagdepisode s. dazu Kap. III.1.

⁷⁸⁷ Im Kommentar zur Inschrift des Sarkophages von Le Luc im CIL (CIL XII 287) wird bereits vom Bearbeiter O. Hirschfeld eine Parallele zu Meleager gezogen. "...in quo Meleager, ni Fabor, cum viris duobus, aprum Calydonium ferient."

⁷⁸⁸ So ist die Verwendung dieses Verses auch für ein Grabepigramm aus Ostia belegt, welches die Parallele Vers – Jagd nicht zieht, sondern ganz allgemein das erfüllte Leben des Verstorbenen betont, dessen Fatum sich im Tod vollendet. CIL XIV 316 = CEpigr 1105, 2 = ILS 6161. – Vgl. auch CIL XI 3752 = CEpigr 385, 4 aus Lorium.

⁷⁸⁹ s. Lattimore 1942, 155. – Vgl. auch die bei R. P. Hoogma, Der Einfluß Vergils auf die Carmina Latina Epigraphica (1959) 266 aufgeführten Anlehnungen.

Einbruch des Todes, Selbstdarstellung des Verstorbenen – durch Wort und Bild veranschaulicht.

Es sprechen jedoch noch weitere Argumente gegen B. Andreaes mythische Deutung der Szene: Trotz der "heroischen Nacktheit" des Opfers in der l. Szene, die durchaus für eine Deutung im Bereich des Mythos spricht, muß die Darstellung auf der anderen Seite des Clipeus nicht zwangsläufig ebenfalls eine mythische Szene darstellen. Das Nebeneinander von mythischen und nicht-mythischen Szenen belegen beispielsweise der Sarkophag Rinuccini⁷⁹⁰ oder der Sarkophag aus Grottaperfetta (S13), der eine Darstellung von Mars und Rea Silvia mit der Darstellung eines nicht-mythischen Opfers und einer *dextrarum iunctio* von Mann und Frau kombiniert. Zudem findet sich auch bei nicht-mythischen Jagdsarkophagen ein Nebeneinander von mythischen und nicht-mythischen Gestalten⁷⁹¹.

Guntram Koch hat darüberhinaus festgestellt, daß verschiedene Bildvorlagen miteinander verbunden werden konnten, um aus einzelnen Versatzstücken eine neue Komposition zu schaffen, wobei die Auftraggeber anscheinend ganz entscheidend die Szenenfolge beeinflußt haben. Besonders gut vergleichbar ist hier ein von G. Koch angeführtes Beispiel aus dem Kunsthandel, bei dem offenbar das Bestreben der Eltern, einerseits die *pietas* des verstorbenen Knabens durch ein Opfer für Diana, andererseits seine *virtus* durch eine Eberjagd hervorzuheben, im Vordergrund stand. Dabei wurde bei der Ausführung der Darstellung auf Charakteristika der mythologischen Ikonographie zurückgegriffen, die den Betrachter an diese mythischen Vorbilder erinnern sollten, womit selbst das an sich profane Thema der Jagd eine deutliche Aufwertung erfährt. Ein ähnliches Vorgehen ist m.E. auch für den Sarkophag von Civitavecchia anzunehmen, da hier ebenfalls Szenen verwendet wurden, die mythischen gleichen. Kompositorisch wurden sie hier jedoch durch das Bildnis des Verstorbenen im Clipeus voneinander getrennt. Auch dies ist zweifelsfrei auf die Auftraggeber zurückzuführen, die das Bildnis des Verstorbenen in die Darstellung integrieren wollten, so daß die r. und l. davon dargestellten Szenen und die ihnen implizierten Tugenden *pietas* und *virtus* unmittelbar auf diesen bezogen werden konnten. Mit der Verwendung von Bildmotiven, die auch auf mythischen Sarkophagen zu finden sind, erreichte man darüber hinaus auch eine inhaltliche Aufwertung des Dargestellten.

⁷⁹⁰ Zum Sarkophag Rinuccini: W.-D. Heilmeyer, B. Knittlmayer (Hrsg.), Die Antikensammlung: Altes Museum, Pergamonmuseum, Staatliche Museen zu Berlin (1998) 112 f. Nr. 61; K. Schauenburg, ÖJh 64, 1995, 63 Abb. 32; Blome 1990, 35 ff.; W.-D. Heilmeyer, Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 24, 1987, 235 ff. Abb. 32–38.

⁷⁹¹ Vgl. auch den Jason-Sarkophag aus Rom, Prätexitatkatcombe mit einer Darstellung einer *dextrarum iunctio* neben der mythischen Darstellung: s. dazu Sichtermann – Koch 1982, 606; Sichtermann – Koch 1975, 36 f. Nr. 31.

Letztendlich spricht m.E. keinerlei Indiz für eine sichere Benennung des jugendlichen Jägers als Ascanius⁷⁹². Somit kann der Sarkophag nicht zweifelsfrei den mythologischen zugerechnet werden und ist daher aus der vorliegenden Fragestellung auszuschließen.

Datierungsvorschlag : um 220 n.Chr.

G. Koch, AA 1974, 620 f. Abb. 8. – B. Andreae – H. Jung, AA 1977, Tabelle. – B. Andreae, ASR I, 2 (1980) 33 f. Katnr. 24 Taf. 6, 1. – G. Koch, AA 1990, 133 ff.

MARS – REA SILVIA

S7. Sarkophagrelief (Mattei I)

Rom, Palazzo Mattei im 2.Stock an der Ostseite des Hofes eingemauert

FO: unbekannt

Marmor. L 2,40 – H 0,93

Die Sarkophagplatte ist stark restauriert. Antik ist nur die obere Hälfte der Platte. Die Ergänzungen der unteren Hälfte haben den besser erhaltenen Sarkophag Mattei II (S8) zum Vorbild und können so in groben Zügen als richtig angesehen werden.

Im Zentrum der Darstellung steht bei diesem Sarkophag Mars, der auf die am Boden liegende, hier ergänzte Rea Silvia zuschwebt. Hypnos, in langärmeligem, hochgegürtetem Chiton mit Schmetterlingsflügeln schüttet, wie aus der erhaltenen Armbewegung zu schließen ist, Mohnsaft auf die Liegende. R. und l. dieser zentralen Szene gruppiert sich eine Götterversammlung, die sich dem Geschehen in der Mitte zugewandt hat. Am r. Rand thront Venus vor einem Tempel, der im Hintergrund sichtbar wird; es folgt eine in sinnender Haltung stehende Minerva, hinter der als Attribut ein Olivenbaum mit einer Schlange erscheint. L. davon sitzt auf einem Felsen Vulcan, über dessen re. Schulter ein nicht näher identifizierbarer weiblicher Idealkopf hervortritt. Darauf folgt Bacchus, der sich auf seinen Thyrsos gestützt hat. L. von Mars setzt sich die Götterversammlung im oberen Teil des Sarkophages mit einem sitzenden Apollo, der den r. Arm auf seine auf einem Pfeiler stehende Kithara gelegt hat, fort. Neben ihm lehnt seine Schwester Diana; weiterhin sind Merkur mit Kerykeion sowie Juno mit Zepter und Diadem anwesend. Unterhalb dieser beiden Figuren thront als Pendant zu Venus auf der anderen Seite Jupiter mit einem langen Szepter in der L.. Hinter ihm schließt Viktoria mit einem Palmwedel die Szene ab. Über ihr in der r. oberen Ecke ist ein Zodiacus mit den Sternbildern des Löwen, der Jungfrau und der Waage sichtbar, unter dem – stark verschattet – der Kopf des Sol erscheint.

⁷⁹²Auch B. Andreae, ASR I, 2 (1980) 34 ist sich dieser Problematik bewusst. – G. Koch, AA 1974, 620f. rechnet den Sarkophag zu den nicht-mythischen und sieht die Darstellung einer Hirschjagd durch das Alter des Jagenden begründet.

Die Ergänzungen der schlafenden Rea Silvia sowie der gelagerten Tellus und des Oceanus u. r. und l. können aufgrund des Vergleichs mit dem Sarkophag S8(Mattei II) als gesichert gelten.

Datierungsvorschlag: um 200 v.Chr.

C. Robert, ASR III, 2 (1904) 233 ff. Nr. 190. – L. Guerrini, ArchCl 25/26, 1973/74, 309 Taf. 59. 60,2. – A. M. McCann, Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art (1978) Abb. 82. – L. Guerrini, Palazzo Mattei di Giove. Le Antichità (1982) 212 f. Katnr. 60. – Aichholzer 1983, Katnr. 157 [1. Hälfte 3. Jh. n. Chr.]. – LIMC II (1984) 550 Nr. 401a* s. v. Ares/Mars (E.Simon) [220/30 n.Chr.]. – LIMC VII (1994) 617 Nr. 15 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost)

S8. Sarkophag, zersägt (Mattei II)

SarkophagVs.

Rom, Palazzo Mattei im Treppenhaus, 3. Stockwerk eingemauert. Eine Kopie der Platte befindet sich in Rom, Museo della Civiltà Romana, Inv. 78

Nss.: Vatikan, Belvedere Inv.-Nr. 916 (l.Ns) und 917 (r.Ns)

FO: Unbekannt, bis Anf. des 17. Jh. befand sich die Sarkophagplatte in S. Giovanni in Laterano. Sie ist seit Bau des Palazzo Mattei 1613–1616 an der o. g. Stelle vermauert.

Weißer, schwarz geädertes Marmor.

Vs: L 2,26 – H 1,28 m⁷⁹³; Relief-H 0,11m . – Nss: H 1,25 (1,28) – T 1,08 (1,065) m.

Zahlreiche Ergänzungen, die aus der Zeit des Einbaus in den Palazzo stammen. Die Zugehörigkeit der Nss ergab sich aus der identischen Größe der Platten und der Verwendung desselben Marmors mit seiner charakteristischen schwarzen Äderung.

Vs: Mars schwebt auf einen Eros gestützt auf die am Boden liegende Rea Silvia zu. Ein kleiner Amor fliegt auf ihn zu, um ihm die Lanze abzunehmen. Ein weiterer Amor lehnt an Rea Silvias Knie. Mars und Rea Silvia sind jeweils mit Porträtköpfen versehen. Oberhalb von Rea Silvia ist der bärtige Hypnos wiedergegeben, der entgegen seiner Kopfwendung in heftiger Bewegung nach r. schreitet und dabei Mohnsaft auf Brust der Schlafenden gießt. Die zentrale Szene wird von zahlreichen Figuren umlagert.

Am r. Rand thront Venus mit Szepter, der das Gewand von der l. Schulter gerutscht ist. R. neben ihr erscheint vermutlich ihr Tempel. Es folgt auf einem Felsen der nach l. sitzende Hepaistos mit einer Fackel in der R. haltend. Er wendet seinen Blick auf Venus zurück. Zu ihren Füßen lagert Tellus, die dem Betrachter den Rücken zugewandt hat. In ihrem l. Arm hält sie ein Füllhorn, das ein kleiner Putto helfend ergriffen hat.

Auf der r. Bildseite entspricht Tellus ein am Boden gelagerter Okeanus, der analog zu deren Füllhorn ein Muschelhorn in der Hand hält, welches auch hier ein Putto unterstützend gefaßt hat. Im Rücken des Okeanus ist ein kleiner Ruderer in einem

⁷⁹³Abweichende Maße bei Guerrini 1982, 214 f.: H 1,25 m; L 2,45 m.

Boot zu sehen, ähnlich liegt im Rücken der Tellus eine Ziege. Hinter Okeanus erscheint eine Gestalt, die trotz des falsch restaurierten Kopftuches als Sommerhore zu deuten ist. Über ihr erscheint im Reliefgrund eine weitere Gestalt, die vermutlich ebenfalls ursprünglich eine Hore wiedergab, jedoch mit einem Männerkopf ergänzt wurde, obwohl die Figur aufgrund ihrer weiblichen Brust eindeutig als Frau angesprochen werden muß. Oberhalb der Horen ist Helios in seinem aufwärts strebenden Viergespann zu sehen. Vor seinen Pferden sind noch weitere nackte, männliche Gottheiten gesetzt, wobei die jugendliche Gestalt des Fackelträgers möglicherweise als Phosphoros (Luzifer), die ältere bärtige wegen ihres Muschelhornes als Boreas benannt werden kann.

L.Ns: Auf einer durch liegende Ziegen und einen Baum bereicherten Felsenlandschaft wird eine verschleierte Frau – offensichtlich Rea Silvia – von einem jungen Mann in Kriegertracht an den Rand eines Abhanges geführt. In der r. unteren Ecke lagert eine bärtige, männliche Flußgottheit, die ihren Mantel mit der ausgestreckten R. einladend vor sich hält und zur von l. o. heranschreitenden Gruppe heraufschaut. Darüber thront, scheinbar im freien Raum auf einem Felsen sitzend, eine männliche Berggottheit.

Diese Szene ist offenbar auf die Erzählung von der Bestrafung der Rea Silvia zurückzuführen, die auf Anweisung ihres Onkels in den Anio oder Tiber gestürzt werden sollte. Der Flußgott nahm sie jedoch einladend auf und machte sie zu seiner Frau⁷⁹⁴. Dementsprechend kann hier der Flußgott als Anio oder Tiber bezeichnet werden. Die Berggottheit charakterisiert den Ort und ist daher möglicherweise als Aventin anzusprechen.

R. Ns: Lupa Romana kauert in einer Höhle und säugt die unter ihr sitzenden Zwillinge. Über der Höhle sind zwei Hirten zu sehen, die diese Szene betrachten.

Datierungsvorschlag: spätseverisch.

C. Robert, ASR III, 2 (1904) 228 ff. Nr. 188. – Amelung, Vat.Kat. II, 92 Taf. 9 Nr. 37B und 130 Taf. 14 N Nr. 52B. – Matz/Duhn, Bildwerke 2235. – L. Curtius, RM 48, 1933, 204 Abb. 12. – Helbig IV⁴ 237 (E.Simon). – Schauenburg 1966, 268 Nr. 9 [Ns]. – Sichtermann – Koch 1975, 66 f. [Beginn 3. Jh. n. Chr.]. – Dulière II 48 f. Katnr. 125 Fig. 303. – Wrede 1981, 272 Katnr. 202 Taf. 27, 3; 28, 3–4 [250 n. Chr.]. – L. Guerrini, Palazzo Mattei di Giove. Le Antichità (1982) 214 f. [Datierungskriterium Frisur: neben Julia Domna auch Julia Mammea oder Orbiana in Betracht zu ziehen]. – Sichtermann – Koch 1982, 184 f. Anm. 1.2 mit Lit. – Aichholzer 1983, Katnr. 156 [Vs] u. Katnr. 156 [Ns]. – LIMC II (1984) 550 Nr. 401* s. v. Ares/Mars (E. Simon). – K. Fittschen, MarbWPr 1984, 149 Abb. 65, 66, 69, 70 [Zur Datierung: 240/50 n. Chr. wegen Bildniskopf des Mannes, der erheblich später als jener der Frau sei.]. – Lupa Capitolina 42 Katnr. 20 mit Abb.

⁷⁹⁴ Horaz, carm. 1, 2, 18; Ovid, fast. 2, 592. – Bei Ovid, am. 2, 6, 45ff. und Serv. Verg. Aen. 1, 273 stürzt sich Rea Silvia selbst, vom Anio dazu aufgefordert, in den Fluß und wird seine Gemahlin.

S9. Sarkophag-Fragment

New York, Metropolitan Museum of Art, Invnr. 18.145.50

FO: In Rom erworben

Griechischer, großkristalliner Marmor. H 0,89 – T 0,28 m; Wanddicke: 0,08 m

Erhalten ist nur noch die r. Ecke mit einem Teil der Vs und der r. Ns des Sarkophages.

Zu erkennen ist noch die l. Schulter der am r. Bildrand thronenden Venus sowie Teile ihres Thrones. Dahinter scheint eine weibliche Halbfigur mit nacktem Oberkörper aus einem Felsen herauszuwachsen. Etwas darunter sitzt in einer weiteren Felsformation nach den Umrissen zu urteilen ein Putto. Unterhalb des Thrones ist noch die r. Schulter und der r. Oberarm einer gelagerten Gestalt – vermutlich Tellus – zu sehen⁷⁹⁵.

Datierungsvorschlag: etwa um 200 n.Chr.

Ch. Alexander, *Metropol. Mus. Studies* 3, 1930–31, 44 Nr. 6 Abb. 14. – A. M. McCann, *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art* (1978) 74 f. Nr. 11 Abb. 81. – Sichtermann – Koch 1982, 185 Anm. 3 [mit Lit].

S10. Sarkophagplatte

Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv. 9558

FO: unbekannt, früher im Palazzo Rondanini, seit Beginn des 19. Jahrhunderts in den Appartamenti Borgia im Vatikan.

Italischer Marmor. L 2,26 – H 0,78 m

Mehrfach gebrochen und beschädigt. Die r. obere Ecke mit dem Kopf, dem sich darüber aufbauschenden Gewand und dem l. Arm der Selene sowie der Oberkörper des Endymion und der darüber befindliche Hypnos sind ergänzt. Ebenfalls nicht antik sind der Oberkörper des Schlafgottes, sowie Kopf und r. Arm des zu diesem gehörigen Putto. Weitere kleinere Ergänzungen: Hals des Mars, wobei der Kopf zugehörig zu sein scheint; Keule des Herakles mit l. Arm.

Die Sarkophagkomposition ist zweiseitig aufgebaut. In der l. Szene schreitet Mars mit Chlamys bekleidet, Schild und Speer in seiner L. haltend, auf die an einen Felsen gelehnte, liegende Rea Silvia zu. Ein Amor, der den Kopf zu Mars zurückgewendet hat, zieht den Mantel der Schlafenden beiseite und präsentiert so ihren nackten Oberkörper. Über ihr gießt Somnus aus einem Horn Mohnsaft auf die Liegende. Er wird von einem Eros begleitet, der ebenfalls mit seiner L. in den Mantel von Rea Silvia greift. Am l. unteren Bildrand lagert auf eine Urne gestützt, den Rücken dem Betrachter zugewandt ein Flußgott, der wohl als Tiber anzusprechen ist. Auf einer

⁷⁹⁵ McCann vermutet, daß diese Gestalt Rea Silvia darstellt. Dies erscheint in Analogie zu den Sarkophagen S5 und S6 sehr unwahrscheinlich, nach denen auch hier sicher mit der Wiedergabe einer Tellus zu rechnen ist. Sollte jedoch wirklich Rea Silvia gemeint sein, so müßte es sich um eine verkürzte Darstellung auf nur einer Hälfte des Sarkophages handeln, ähnlich wie beim Rea Silvia-Sarkophag im Lateran (S9).

Felslandschaft über diesem sitzt Herkules mit seinem Löwenfell über dem Oberschenkel. Die an ihn gelehnte weibliche Gottheit könnte Venus sein⁷⁹⁶. Beide Figuren bezeichnen wohl den Ort der Begegnung von Mars und Rea Silvia, obwohl Venus hier sicherlich auch als Stammutter der Rea Silvia eine gewisse Bedeutung hätte. Das Darstellungsschema der weiblichen Gestalt ist jedoch wenig bezeichnend, so daß auch eine allgemeinere Deutung als Nymphe möglich ist.

Die r. Szene zeigt die von ihrem Wagen herabsteigende Selene und den schlafenden Endymion, der ursprünglich wie Rea Silvia an einem ergänzten Felsen lehnt. Wie in der l. Szene zieht auch hier ein kleiner Eros, der seinen Kopf zu Selene zurückgewendet hat, den verhüllenden Mantel des Schlafenden beiseite, so daß dessen Oberkörper entblößt ist. Auf dem Gespann der Selene zügelt ein peitscheschwingender Eros die Pferde, während ein weiterer Eros mit einer Fackel in der L. unter den Pferden nach r. eilt.

Datierungsvorschlag: mittelseverisch

O. Benndorf – R. Schöne, *Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums* (1867) 30 ff. Nr. 47. – C. Robert, *ASR III*, 1 (1897) Nr. 88 = C. Robert, *ASR III*, 2 (1904) Nr. 191. – O. Elia, *RIA* 3, 1931, 32. 67 Abb. 4. – F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit* (1940) 5 [220–250 n. Chr.]. – C. v. Essen, *ArchCl* 7, 1955, 53 Nr. 1 Taf. 24, 1. – G. Richter, *Ancient Italy* (1955) 95 Abb. 273. – C. Vermeule, *JHS* 77, 1957, 293 Abb. 7. – Helbig I⁴ 1005 (B. Andreae, Mitte 3. Jh. n. Chr.). – Wrede 1981, 271 Nr. 200 Taf. 28, 1. 2. 5 [210–215 n. Chr.]. – Sichtermann – Koch 1982, 185 Anm. 6 mit Lit. [250 n. Chr.]. – Aichholzer 1983, Katnr. 158. – LIMC II (1984) 550 Nr. 400 s. v. Ares/Mars (E. Simon, 210–215 n. Chr.). – H. Sichtermann, *ASR* 12, 2 (1992) Kat. 99 Taf. 62, 3.

S11. Säulen-Sarkophag (Mattei III)

Rom, Palazzo Mattei an der r. Seite des Torweges eingemauert.

FO: unbekannt, vor Erbauung des Palazzo Mattei 1613–1616 nicht nachweisbar.

Marmor. L 2,40 – H 0,58 m.

Nur Ergänzungen in der Mittelnische: r. Schulter des Mars und dessen Hand zusammen mit dem rechteckigen Objekt, auf das er diese gelegt hat.

Die Vs. ist durch sechs korinthische Pilaster, die von fünf flachen Bögen überspannt werden, gegliedert. In den Außenzwickeln befindet sich jeweils ein Muschelhorn blasender Eros.

Die l. Nische zeigt zwei einander zugewandte flügellose Putten, die auf einer Basis stehen. Zwischen sich halten sie einen großen Helm. Auch hat jeder von ihnen ein Vexillum im Arm.

In der folgenden Nische sind Amor und Psyche in inniger Umarmung dargestellt.

⁷⁹⁶C. Robert, *ASR III*, 1 (1897) 109; Helbig I⁴ Nr.1005 (B. Andreae)

Die zentrale Nische wird von Mars und Venus in einem bekannten Gruppenschema eingenommen, wie es auch auf anderen Sarkophagen erscheint⁷⁹⁷.

Das Bild r. daneben zeigt Mars, wie er auf die am Boden liegende Rea Silvia zuschwebt.

Die äußerste r. Nische wird wiederum von zwei auf einer Basis stehenden Figuren ausgefüllt. Es handelt sich dabei um eine Nymphe, die sich in lässiger Haltung mit ihrem l. Arm auf eine Urne stützt, welche auf einem Pilaster liegt; neben ihr steht ein Hirte. Beide scheinen auf die Begegnung von Mars und Rea Silvia in der Nebennische zu blicken und dienen wohl zur Charakterisierung des Ortes als bukolisch–idyllischer Landschaft.

Datierungsvorschlag: um 200 n.Chr.

C. Robert, ASR III, 2 (1904) Nr. 192 [2. H. 2. Jh. n. Chr.]. – M. Lawrence, AJA 62, 1968, 279 ff. Taf. 74 Abb. 11 [3. V. 3. Jh. n. Chr.]. – L. Guerrini, Studi Miscellanei 20, 1970/71, 6 [Ende 2./Anf. 3. Jh. n. Chr.]. – A. Orlandini, ArchCl 24, 1972, 42 Taf. 27,1. – P. Kranz, RM 84, 1977, 349 ff. – L. Guerrini, Palazzo Mattei di Giove. Le Antichità (1982) 216 f. Nr. 62 Taf. XLII [gegen 200 v. Chr.]. – Sichtermann – Koch 1982, 142 Anm. 5; 185 Anm. 5 mit Lit. – Aichholzer 1983, Katnr. 153 [2. H. 2. Jh. n. Chr.]. LIMC II (1984) 547 Nr. 399* s. v. Ares/Mars (E. Simon).

S12. Sarkophag-Fragment

Rom, Prätextatkatakombe Invnr. 74.681

FO: Rom, Prätextatkatakombe

H 0,385 – L 0,35 m

Das Fragment zeigt Mars und Hypnos, der seinen Kopf zu Ersterem zurückwendet.

Datierung: spätseverisch

Sichtermann – Koch 1982, 185 Anm. 3. – Wrede 1981, 272 Nr. 203.

S13. Sarkophag

Rom, Mus.Naz.Rom. Inv. 310683

FO: 1980 bei Grabungen in der Nähe von Grottaperfetta gefunden. Der Sarkophag befand sich noch *in situ* in der unterirdischen Kammer eines Grabbaus, von dessen Aufbau sich keinerlei architektonische Reste erhalten haben.

Parischer Marmor. L 2,21 – H 0,87 (H mit D. 1,12) – T 1,02 m.

⁷⁹⁷ s. H. Sichtermann, ASR XII, 2 (1992)

Vs: Im Zentrum der Darstellung hat ein Erosenpaar jeweils eine Hand auf einen Schild gelegt, der auf einer Palme ruht. In ihrer freien Hand halten die mit einer Chlamys bekleideten Erosen ein Vexillum. Im Freiraum unter dem Schild befindet sich eine Darstellung von Mars und Rea Silvia. Rea Silvia liegt schlafend an einen Felsen angelehnt auf dem Boden, den Kopf hat sie auf ihre l. Hand gestützt, während sie den r. Arm nach o. über den Kopf genommen hat. Ihre Beine sind durch einen Mantel verhüllt, der ihren Oberkörper freiläßt. Hinter der liegenden Rea Silvia steht eine weibliche Person, die aufgrund des Flügelpaares an ihrer Kopfbedeckung wohl als Nachtgottheit zu identifizieren ist. In ihrem l. Arm hält sie einen Zweig mit Mohnkapseln, während sie mit der R. aus einem Horn Mohnsaft auf die schlafende Rea gießt. Ein Eros mit einer in seiner R. hochgehobenen Fackel fliegt auf die am Boden gelagerte Rea Silvia zu. Ihm folgt der nackte Mars mit Helm, Schild und Lanze bewaffnet, der sich mit seiner R. auf einen Felsen stützt. R. und l. der zentralen Szene finden sich zwei offensichtlich nicht-mythische Darstellungen.

Auf der l. Sarkophaghälfte bringen zwei nackte, bärtige Männer an einem zwischen ihnen stehenden Altar ein Opfer dar. Beide sind bis auf den über die Schulter gelegten kurzen Mantel und den Calcei an den Füßen nackt, haben ein Schwert gegürtet und tragen einen Speer. Der r. Mann hält eine Spendeschale, aus der er auf den vor ihm stehenden brennenden Rundaltar ein Libationsopfer gießt. Der Rundaltar ist mit einer Girlande geschmückt. Hinter dem Altar steht ein Opferdiener, der eine Schale mit Früchten in beiden Händen hält.

Die r. Sarkophagseite zeigt dagegen eine Szene der *dextrarum iunctio* zwischen einem Togatus mit Rotulus in der L. und der neben ihm stehenden Frau. Concordia steht im Hintergrund zwischen den Beiden. Zu Füßen des Paares steht ein kleiner Eros mit Fackel, der in Anlehnung an eine Hochzeitsszene als gelegentlich als Hymenaios angesprochen worden ist.

Nss: antithetisch sitzende Greifenpaare.

D.: Auf dem D. tummeln sich eine Reihe von kleinen Erosen, die Rüstungsteile schleppen: In der Mitte des D.s tragen zwei Erosen mit beiden Händen einen Brustpanzer, r. davon zwei weitere Erosen eine Lanze, während das l. Paar einen Helm auf einen Pilaster halten. Am l. äußeren Rand läuft ein kleiner Eros mit einer Beinschiene nach l., während er auf die anderen Erosen zurückschaut. Die Szene am r. äußeren Rand ist leider nicht mehr erhalten.

Datierungsvorschlag: mittelantoninisch

Datierung des Grabbaus: Aufgrund der im Mauerwerk verwendeten Ziegelsteine mit Ziegelstempeln konnte der Bau in hadrianische Zeit datiert werden⁷⁹⁸.

A. Bedini, in: M. R. Di Mino – M. Bertinetti (Hrsg.), *Archeologia a Roma. La materia e la tecnica nell'arte antica* (1990) 89 ff. Katnr. 67. – A. Bedini, *BCom* 92, 1987–88 (1990) 549 ff. –

⁷⁹⁸ A. Bedini, in: M. R. Di Mino – M. Bertinetti (Hrsg.), *Archeologia a Roma. La materia e la tecnica nell'arte antica* (1990) 89. – Zu den Ziegelstempeln vgl. M. Steinby, *BCom*, 1974–75, 89f. (Sulpicianae).

Schauenburg 1997, 674 Abb. 4; 680; 681 Katnr. 17. – L. Musso – M. Sapelli, in: Sarkophag-Corpus, 21 f. Taf. 8, 1–4.

Unsichere Zuweisung

S14. Sarkophag

Amalfi, im Kreuzgang der Kathedrale

FO: unbekannt.

Marmor. L 2,24 – H 0,70 – T 0,70 m.

Der Sarkophag trägt auf der oberen Rahmung eine stark verwaschene Inschrift: + DNS CESAREUS DE ALANEO DE AMALPHIA ARCHIEPISCOPUS SALERNITANUS MCCLXII +. Demnach ist er 1262 für den Erzbischof von Salerno, Cesareus de Alaneo aus Amalfi, wiederverwendet worden. Überdies belegt ein Ausflußloch auf der l. Ns eine zeitweilige Nutzung als Brunnen. Der Sarkophag ist auf der Vs stark zerstört, alle Gesichter der Figuren sind abgeschlagen. Die Nss sind nur grob und in flachem Relief gearbeitet und weisen sekundäre Einarbeitungen auf: Die r. Ns, die zudem stark abgerieben ist, besitzt im oberen Bereich je zwei rechteckige Einarbeitungen sowie im unteren Bereich ein rundes Loch; auf der l. Ns sind im Nacken beider dargestellten Figuren zwei große runde Einarbeitungen festzustellen.

Vs: Im Zentrum der Darstellung lagert an einen Felsen gelehnt eine Frauengestalt auf der Erde, die sich auf ihren unter dem Gewand verborgenen l. Arm stützt. Deutliche Spuren weisen darauf hin, daß diese ihren r. Arm erhoben und die Hand über den Kopf gelegt hatte. Bekleidet ist sie lediglich mit einem Mantel, der ihren Oberkörper freiläßt. Zudem umgeben zwei Erosen die Gelagerte; einer der beiden kniet mit einem ausgestreckten Bein vor ihr am Boden und hält ihr seinen r. Arm entgegen, während die Frau auf ihn herabzublicken scheint. Der Andere schmiegt sich an ihre r. Seite und hatte vermutlich, wie am erhaltenen Ansatz des Armes noch zu erkennen ist, diesen ursprünglich erhoben, um den mit Schild und Speer bewaffneten, ansonsten aber nackten Mars heranzuwinken, der von l. auf die Gelagerte zuschreitet.

Hinter Mars ist Sol an seiner Strahlenkrone zu erkennen; ihm folgt der mit Pileus und Exomis bekleidete Vulcan, der sich in einem großen Ausfallschritt deutlich der Mittelgruppe zuwendet. Seinen nur teilweise erhaltenen Arm hat er in einem auf das Zentrum weisenden Gestus erhoben. Hinter ihm eilt Diana mit ihrem Hund nach l. auf ihren Bruder Apollon zu, der von einem Greifen begleitet wird. Beide Götter sind in ihrer Darstellung an bekannte statuarische Typen angelehnt: Apollon Lykeios und Artemis vom Typus Versailles.

Über dem Kopf der Liegenden ist Herkules mit seinem über die l. Schulter geworfenen Löwenfell zu sehen. Er hat sich dem neben ihm stehenden Dionysus zugewendet. Darauf folgt ein jugendlicher, bis auf eine Chlamys nackter Gott, in dem

möglicherweise Merkur⁷⁹⁹ zu erkennen ist. Die r. Bildhälfte wird beherrscht von der Darstellung der kapitolinischen Trias mit dem thronenden Jupiter, der r. von Juno und l. von Minerva, die sich auf seinen Thron aufstützt, gerahmt wird. Zu Füßen des Gottes steigt Caelus mit seinem Oberkörper aus dem Boden auf. Neben ihm lagert Tellus mit einem Füllhorn im Arm.

L. Ns: L. steht der nackte, nur mit einer Chlamys bekleidete Mars, der sich mit seinem l. Arm auf eine Lanze stützt. Die R. reicht er in *dextrarum iunctio* einer weiblichen, ebenfalls bis auf einen knappen Hüftmantel nackten Gestalt, die ihrerseits in ihrem l. Arm ein Szepter hält. Es handelt sich bei ihr vermutlich um Venus. Zwischen den Beiden steht ein Eros mit brennender Fackel in beiden Händen.

R. Ns: Sie zeigt die Zwillinge säugende Wölfin in einer Höhle, über der die Oberkörper von zwei jungen Hirten zu sehen sind, von denen der eine auf die Szene hinunterblickt⁸⁰⁰. R. und L. der Darstellung sind Bäume angedeutet.

Datierungsvorschlag: 180/90 n.Chr.

C. Robert, ASR III, 2 (1904) 237 f. Nr. 193 Taf. 62 [Mars – Venus]. – Reinach, RR III 2, 1–3. – Cumont 1942, 20 ff. Taf. 1, 2 [Mars – Venus]. – A. D. Nock, AJA 50, 1946, 141. 151. – K. Schefold, RA 1961, 200 ff. – Schauenburg 1966, 267 Anm. 22 [Ns mit Wölfin; Mars – Rea Silvia]. – Brandenburg, JdI 82, 1967, 235 Abb. 18 [Ns mit Wölfin]. – H. Sichtermann, JdI 85, 1970, 235 Abb. 18 [Ns mit Wölfin]. – R. Turcan, in: ANRW II 16,2 (1978) 1714 f. Taf. 3, 4. – Dulière II Katnr. 126 Abb. 304 [Ns mit Wölfin]. – Aichholzer 1983, Katnr. 236 [Ns mit Wölfin]. – Sichtermann – Koch 1982, 142 Anm. 1 [Mars – Venus] – LIMC II (1984) 545 Nr. 358 s. v. Ares/Mars [l.Ns] (E. Simon); LIMC II (1984) 549 Nr. 387* s. v. Ares/Mars [Vs, Mars – Venus] (E. Simon). – LIMC III (1986) 965 Nr. 59* s. v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc/F. Gury) [Mars – Venus]. – H. Sichtermann, ASR XII, 2 (1992) 16. 90 Nr. 4 Taf. 4, 3–5 [Mars – Venus]. – LIMC VII (1994) 614 f. unter Nr. 16 s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost) [Deutung als Rea Silvia möglich, Mars–Venus].

LUPA ROMANA

S15. Clipeus-Sarkophag

Marseille, Musée d'Archéologie Méditerranéenne (ex Musée Borély) Inv. 1674

FO: Abtei Saint-Victor ("dans une grotte de l'église souterraine").

Weißer Carrara Marmor. L 1,30 – H 0,33 – T 0,36 m.

⁷⁹⁹ Nach C. Robert, ASR III 2 (1904) 237 Nr. 193 hat dieser jugendliche Gott keine Attribute, die diese Benennung unterstützen würden.

⁸⁰⁰ H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 90 Nr. 4 weist auf die falsche Umzeichnung bei E. Gerhard, Antike Bildwerke (1882) hin, die Robert veranlaßte in den Hirten Männer "aus edlem Geschlecht" zu sehen, da diese Speere in den Armen hielten. Sichtermann gelang es nun, am Original nachzuweisen, daß der l. der beiden ein krummes Lagobolon hält, welches sie beide als Hirten kennzeichnet.

Der Sarkophag war aufgrund seiner Maße wohl für ein Kind bestimmt.

VS: Die Vs gliedert sich in zwei Szenen, welche durch einen aus dem Zentrum nach r. herausgerückten Clipeus voneinander getrennt sind. Zwei Erosen halten diesen in ihrer Mitte, von u. wird der Clipeus zusätzlich von einem Adler oder Greifen, der den Clipeus auf einen Flügeln zu tragen scheint, gestützt. Er zeigt die bekannte Darstellung der Lupa Romana nach l., wie sie die Zwillinge Romulus und Remus säugt.

Beiderseits des Clipeus finden sich Szenen von schmiedenden Erosen. R. vom Clipeus sind zwei stehende Erosen am Schmiedefeuer zu sehen, welches auf einem altarähnlichem Postament brennt, r. davon drei weitere schmiedende Erosen; einer sitzt auf einem Felsen und hält mit seiner L. eine Beinschiene auf einem Amboß, der auf einem kleinen Felsen steht. Seinen r. Arm hat er weit nach hinten ausgestreckt, um damit dem Hammer, den er in der Hand hält, die nötige Schlagkraft zu geben. An seiner Seite steht ein weiterer Eros im Ausfallschritt, der beide Arme über den Kopf erhoben hat; ursprünglich hielt auch er einen Hammer mit langem Stiel. Vor diesen steht ein dritter Amor, dessen Arme jedoch stark beschädigt sind, möglicherweise benutzte auch er mit beiden Händen einen langstieligen Hammer.

In der Szene am l. Rand sitzt ein Eros auf einem Felsen und hat, dem vorhandenen r. Schulteransatz nach zu urteilen, den r. Arm in ausholender Gebärde weit nach hinten genommen, um so schwungvoll den vor ihm auf einem Amboß liegenden korinthischen Helm zu bearbeiten. Diesen halten zwei weitere Erosen fest.

Nss: sitzende Greifen.

Datierungsvorschlag: Um 150–170/80 n.Chr.

J. J. Bachofen, *Annali* 1868, 431 f. Nr. 11 Taf. 4. – Froehner, *Catalogue des antiquités grecques et romaines de Marseille* (1897) 73 Nr. 174. – Espérandieu I Nr. 61. – Schauenburg 1966, Abb. 14. – Dulière II Katnr. 129. – M. Bonanno Aravantinos in: *Sarkophag-Corpus*, 88 Nr. 7 Taf. 34, 1.

S16. Clipeus-Sarkophag

Ostia, Mus. Inv. 106

FO: Ostia

Marmor. L 1,30 – H 0,47 m.

Der Sarkophag ist aufgrund seiner Abmessungen für ein Kind bestimmt.

Vs.: Im Zentrum der Vs. befindet sich ein von einem knieenden Atlanten gehaltener Clipeus, der die Lupa Romana nach r. auf einem Felsen stehend zeigt. Unter ihr sitzen die Zwillinge Romulus und Remus, die an ihren Zitzen saugen.

Die Szenen r. und l. des Clipeus sind spiegelbildlich angeordnet: Der Clipeus in der Mitte wird von zwei älteren bärtigen Kentauren mit Pantherfell über der Schulter gehalten. Im Freiraum über den Kentauren ist jeweils ein schwebender Eros, der eine

brennende Fackel vor seinen Körper hält, zu sehen; zu Füßen der Kentauren erscheinen zwei Panther. Rechts und links der Mittelszene bewegt sich jeweils ein jüngerer Kentaur zum Rand hin, dessen Chlamys – den Schwung der Bewegung verdeutlichend – sich im Rücken heftig bewegt.

Datierungsvorschlag: um 160/170 n.Chr.

F. Cumont, *Miscellanea Jerphanion* 1947, 81 ff. [mit Detail der zentralen Gruppe]. – R. Calza, *Museo Ostiense* (1947) 22 Nr. 106. – EAA IV 732 Abb. 888 (F. Castagnoli). – Schauenburg 1966, Abb. 16–17. – Dulière II *Katnr.* 131. – LIMC VI (1992) 294 Nr. 18 (= Atlas 48*) s. v. *Lupa Romana* (R. Weigel).

S17. Sarkophag-Frgt.

Rom, Casino Massimo-Giustiniani⁸⁰¹

FO: unbekannt; ehem. Palazzo Giustiniani.

Marmor.

In der derzeitigen Anbringung sind rechts und l. der Mittelszene zwei weitere Eroten am äußeren Rand ergänzt. Maße unbekannt.

Zwei Eroten halten einen Clipeus, auf dem die *Lupa Romana* wiedergegeben ist. Unter dem Schild liegt ein Paar Beinschienen. Von r. nähert sich ein weiterer Amor, der mit beiden Händen ein Schwert vor seinen Körper hält, während sein Pendant von l. kommend die offenbar dazugehörige Schwertscheide trägt.

Galleria Giustiniani II Taf. 101. – Matz–Duhn II Nr. 2824. – Reinach, *RR* III 253. – Dulière II *Katnr.* 128 (verschollen). – M. Bonanno *Aravantinos*. in: *Sarkophag-Corpus*, 93 f. Nr. 9 Taf. 39, 4. – K. Schauenburg, in: *Sarkophag-Corpus*, 65 Anm. 12 Taf. 39, 4.

S18. Clipeus-Sarkophag

Ostia, Garten d. Museums Inv. 117

FO: Ostia.

Weißer Marmor. L 1,74 – H 0,54 m.

Vs.: Im Zentrum befindet sich ein Clipeus mit einer Frauenbüste, der von zwei Victorien gehalten wird. Darunter ist die nach l. gewandte *Lupa Romana* zu sehen, die die Zwillinge Romulus und Remus säugt.

R. und l. dieser Mittelszene sind identische Amor-Psyche-Gruppen angeordnet. Die die Front abschließende Rahmung bildet zu jeder Seite ein Eros. Derjenige am r. Rand geht auf die Mitte zu und trägt in seiner erhobenen L. einen Fruchtkorb; sein

⁸⁰¹ Der Sarkophag galt lange als verschollen. Der Verdienst der Wiederentdeckung des Stückes kommt Hellmut Sichtermann zu; vgl. K. Schauenburg, in: *Sarkophag-Corpus*, 65 Anm.12.

Gegenüber am l. Rand hat seinen r. Arm nach hinten ausgestreckt. Ob er jedoch in der Hand ebenfalls einen Gegenstand trug, ist anhand des Erhaltenen nicht zu entscheiden. Hinter ihm stehen ein brennender Rundaltar und ein Kandelaber⁸⁰².
Nss.: Thronende Greifen.

Datierung: Anf. 3.Jh.v.Chr.

Calza, NSc 4, 1928, 166 ff. Abb. 23. – Schauenburg 1966, 267. 301 Abb. 15. – R. Brilliant, The Arch of Septimius Severus in the Roman forum (1967) 82 Abb. 11 [falsch, dort Sarkophag Ostia, Mus. Inv. 106 = S15]. – Dulière II Katnr. 132. – Aichholzer 1983, Katnr. 239.

S19. Clipeus-Sarkophag

Florenz, Villa La Pietra

FO: Unbekannt, vorher vermutlich im Palazzo Corsetti in Rom; in Florenz durch K.Schauenburg wiederentdeckt.

Vs.: Zwei fliegende Eroten halten mit beiden Händen einen Clipeus, in dem die Büste einer Frau zu sehen ist. Unter dem Clipeus befindet sich eine Darstellung der Lupa Romana nach l., die sich zu den von ihr gesügten Zwillingen Romulus und Remus umblickt. L. der Wölfin liegt mit einem Steuerruder im Arm Oceanus, auf der r. Seite lagert als Pendant Tellus mit Füllhorn. Zu beiden Seiten der zentralen Darstellung spielt je ein nach außen gewandter, Pedum tragender Eros mit einem Hasen.

R. u. l. Ns.: Springender Pegasus.

Datierung: Anf. 3. Jh. n. Chr.

Matz-Duhn II Nr. 2492. – Schauenburg 1966, Abb. 11–13. – H. Brandenburg, JdI 82, 1967, 266 Abb. 12. – Dulière II Katnr. 133.

S20. Wannensarkophag ("Fortunati-Sarkophag")

Rom, Thermenmuseum Inv. 535

FO: An der Via Appia durch Fortunati entdeckt. Später im Privatbesitz Visconti, dann Museo Kircheriano.

Weißer Marmor. L 0,97 – H mit D. 0,34 – T 0,31 m. Nach seinen Abmessungen war der Sarkophag für ein Kind bestimmt.

Die Hauptseite zeigt im Zentrum eine auf einer Kline gelagerte Gestalt, bei der offenbar der Kopf eines Knaben auf einen weiblich wirkenden Körper gesetzt wurde, dem das Gewand von der r. Schulter gerutscht ist. Unter der Kline steht ein Becken

⁸⁰² Dulière II Katnr. 132.

und liegt ausgestreckt ein nackter Knabenkörper. Hinter der Kline befinden sich 6 Personen und an den Seiten der Kline l. ein Mann und r. eine trauernde Frau, vermutlich die Eltern.

Zu beiden Seiten dieser Szene sind große Löwenkopfmasken angebracht, bei denen die Raubtiere einen Ring im Maul tragen. Unter diesen, dem Zentrum zugewandt, sind r. Kerberos und l. Lupa Romana die Zwillinge säugend zu sehen.

Auf den abgerundeten Schmalseiten sind r. die 3 Parzen und l. ein lesender Schüler mit seinem sitzenden Lehrer und einem im Hintergrund stehenden Mitschüler dargestellt.

Die Rs. bildet in flachem Relief spielende Erogen ab.

D.: In der Mitte befindet sich eine Inschriftentafel, r. und l. davon gruppieren sich je drei tragische Masken und zwei schlafende Figuren.

Datierung: Um 210/20 n.Chr.

Matz-Duhn Nr. 3147. – R. Paribeni, Guida del Museo Nazionale Romano (1911) 111 Nr. 502. – J. J. Bachofen, *Annali* 1968, Nr. 9 Taf. QR 1–3. – H. J. Marrou, *RA* 1933, 163 ff. – H. J. Marrou, in: *Mousikos Aner* (1939) 33 ff. Abb. 5–6. – Cumont 1942, 338 Taf. 38, 1. – F. Cumont, *Miscellanea Jerphanion* 1947, 84. – W. Salomonson, *Oud.Med.Leiden* 38, 1957, 43 f. Abb. 12. – Schauenburg 1966, Abb. 18. – Dulière II *Katnr.* 129 Abb. 308. – L. Becczelly, *ActaAArtHist.* N.S. 6, 1987, 59 ff. Abb. 1, 2, 6, 7. – Wrede 1981, 149, 286 *Katnr.* 241. – Aichholzer 1983, *Katnr.* 244. – LIMC III (1986) 1011 Nr. 477 s. v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc – F. Gury, Rs). – S. Walker, in: *Getty Museum*, 93 Abb. 51a.b. – F. Valbruzzi, *RM* 98, 1991, 299 ff. bes. 303 f. Taf. 72,2. – A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I* 10,1 (1995) 41 ff. Nr. 28 mit Abb. (L. Musso). – R. Amedick, *ASR I* 4 (1991) 150 Nr. 177 Taf. 72, 2; 73, 2. 3; 74, 3. 4; 75, 1. – F. Valbruzzi, in: *Grabeskunst*, 155 ff. – Huskinson 1996, 22 Nr. 1.27 Taf. 2,2–3. – R. Amedick, in: *Grabeskunst*, 145 f. Taf. 63, 4. – J. Stroszeck, *ASR VI* 1 (1998) 115 Nr. 87. – Dimas 1998, 43 ff. *Katnr.* 391 Taf. 2, 1. – Lupa Capitolina 43 *Katnr.* 21 mit Abb.

S21. Wannensarkophag

Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum Inv. 6318

FO: Unbekannt.

Gelblicher Marmor. L 1,05 – H 0,21⁸⁰³ – T 0,41 m. – D.: L 1,01 – H 0,346 – T 0,405 m.

Der K. ist nahezu unbeschädigt und weist kaum Verfärbungen durch Bodeneinwirkung auf. Am D. ist er dagegen teilweise dunkelbraun verfärbt. Die Zugehörigkeit von K. und D. ist aufgrund der abweichenden Maße bestritten worden, doch korrespondieren die Klammerlöcher miteinander, was immerhin für eine zeitweilige Zusammengehörigkeit spricht⁸⁰⁴.

Der Sarkophag war aufgrund seiner Abmessungen für ein Kind bestimmt.

⁸⁰³ Abweichende Höhenangabe bei J. Stroszeck, *ASR VI* 1 (1998) 121 Nr. 140: H 0,32 m.

⁸⁰⁴ s. dazu Schauenburg 1966, 268 Anm. 33, 36: Eine Zugehörigkeit kann nicht mit letzter Sicherheit bewiesen werden; jedoch Ablehnung einer unterschiedlichen Datierung von Kasten und Deckel. Zur dieser Frage jüngst auch J. Stroszeck, *ASR VI* 1 (1998) 24, die ebenfalls die Zugehörigkeit des Deckels zum Kasten annimmt.

Auch hier, wie beim Sarkophag Fortunati, ist die Darstellung der Lupa Romana unter dem l. die zentrale Szene rahmenden Löwenkopf platziert – als Pendant dazu ist Kerberos auf der r. Seite dargestellt.

Dazwischen liegt der Verstorbene auf einer Kline, wobei der Porträtkopf eines Knaben auf einen weiblich wirkenden Körper gesetzt wurde, dem das Gewand von der r. Schulter gerutscht ist. Eine weibliche Gestalt lehnt sich an das Fußende der Kline. Hinter der Kline sind vier weitere Figuren zu sehen; ganz l. steht, durch sein Kerykeion und Petasos charakterisiert, Merkur, neben ihm sind drei weibliche Gestalten zu sehen, von denen die l. sich seitlich dem Verstorbenen zuwendet und ihm ihren l. Arm entgegenstreckt, während die beiden anderen in Frontalansicht den r. Arm klagend in die Höhe halten.

Die r. Schmalseite zeigt zwei Frauen, die ein Kind baden. Vor ihnen sitzt auf einem gepolsterten Hocker eine Trauernde, vermutlich die Mutter, die von einer weiteren Frau getröstet wird. Die Szene wird r. durch einen Rankenpilaster gerahmt.

Auf der l. Schmalseite begrenzt ein Sockel, der die Büste eines behelmten Mannes – vielleicht des Mars – trägt, die Darstellung. R. davor sitzt ein bärtiger Pädagoge mit einem langen Stab in seiner L. Die r. Hand hat er auf die Schulter des mit dem Rücken zu ihm stehenden Schülers gelegt, der in beiden Händen eine Buchrolle hält, aus der er vorliest.

D.: Ein junger Mann, dessen Kopf verloren ist, lagert auf einem einfachen Stibadium aus übereinandergelegten Kissen. An seiner Schulter lehnt ein kleiner Eros, dessen Flügel nur noch im Ansatz erkennbar sind. L. vorne auf der Matratze finden sich die Reste eines Vogels, während sich auf dem l. Oberschenkel des Gelagerten die Pfoten eines Hundes erhalten haben.

Datierungsvorschlag: Um 220/30 n.Chr.

Schauenburg 1966, 268 ff. Abb. 12–22. – L. Berczelly, *Acta ArtHist* 8, 1978, 56 Anm. 3. – Dulière II Katnr. 130. – Aichholzer 1983, Katnr. 243. – Sichtermann – Koch 1982, 113, 185, 260, 604 Abb. 112. – L. Berczelly, *Acta ArtHist* N.S. 6, 1987, 77 ff. Abb. 10–12. – H. Wrede, *Occasional Papers of Antiquities* 6, 1990, 33 f. Nr. 2. – H. Wrede, in: Getty Museum, 37 f. Katnr. 2. – F. Valbruzzi, *RM* 98, 1991, 299 ff. bes. 307 mit Anm. 48. – R. Amedick, *ASR* I 4 (1991) 161 Nr. 248 Taf. 72, 1; 73, 1; 74, 1. 2; 75, 2. – R. Amedick, in: *Grabeskunst*, 145 Taf. 64, 1. – F. Valbruzzi, in: *Grabeskunst*, 155 ff. – Huskinson 1996, 23 Nr. 1.24. – J. Stroszeck, *ASR* VI 1 (1998) 121 Nr. 140 Taf. 79, 7. – Dimas 1998, 40 ff. Katnr. 395 Taf. 3, 1–3.

S22. Strigilis-Sarkophag

Rom, Palazzo Salviati (auf der 1. Etage in einen Brunnen umgewandelt).

FO: Unbekannt.

Der Sarkophag ist bis auf die Angabe bei Dulière unpubliziert.

Die Vs. des Sarkophages wird von zwei Säulen mit korinthischen Kapitellen gerahmt. Das zentrale Inschriftenfeld und das darunterliegende Bildfeld mit der Lupa Romana

ist von Pilastern umgeben. Die Lupa Romana läßt sich nur noch schwach im Umriß erkennen.

Dulière II Katnr. 134 Abb. 316.

S23. Sarkophag mit Deckel

London, Kunsthandel (1992)

FO: Unbekannt.

K.: L 2,27 – H 0,55 – T 0,76; D.: L 2,28 – H 0,22 – T 0,76 m.

Erhalten sind K. und D. mit kleineren Beschädigungen.

K. Vs.: Fünf Erosen halten vier verschiedene, die Jahreszeiten symbolisierenden Girlanden (Blumen, Ähren, Früchte, Olivenblätter), in deren Lünetten weitere Erosen auf unterschiedlichen Reittieren dargestellt sind. Die Erosen repräsentieren die vier den Girlanden entsprechenden Jahreszeiten: Im l. Bogen der Blütengirlande verkörpert ein auf einem Löwen reitender Eros den Frühling. Der Eros hat sich zurückgewandt und hält mit der r. Hand eine mit zwei kleinen Blumensträußchen geschmückte Girlande, die er hinter sich herflattern läßt.

Über der Ährengirlande des Sommers ist ein weiterer Eros zu sehen, der auf einem Stier reitet, während er mit seiner l. einen gefüllten Korb umklammert hat und mit der erhobenen R. eine Sichel schwenkt.

Nach l. gewendet reitet den Verkörperungen von Frühling und Sommer im dritten Lünettenbogen ein weiterer Eros auf einem Panther entgegen. Er hält mit der R. eine Weintraube hoch, während der Bausch eines quer über die Schulter getragenen Tuches weitere Früchte birgt. Er symbolisiert den Herbst.

Im letzten l. Girlandenbogen folgt als Inbegriff des Winters ein Eberreiter, der ganz in einen über den Kopf gezogenen Mantel gehüllt ist. Darüberhinaus trägt er lange Hosen und knöchelhohe Schuhe. Er hat einen Schilfstengel geschultert, an dessen Ende zwei tote Enten hängen.

K. l.Ns.: Eichenblattgirlande, die am rückwärtigen Teil des Sarkophages an einer Herme befestigt ist. In der Lünette befindet sich ein nach r. springender Greif.

K. r.Ns.: Lorbeerblattgirlande, die rechts an einer Herme befestigt ist. In der Lünette befindet sich ein nach l. springender Greif.

D.: Der D. stellt eine Variante des Daches mit zehn Giebeln dar. Üblicherweise befinden sich dabei zwei Bogengiebel zwischen zwei Spitzgiebeln, über der Front und an der Rückwand. Über den Nss. sind dabei gewöhnlich Spitzgiebel angeordnet. Die einzelnen Giebel werden durch die Anordnung von Akroteren unterbrochen. Die vier Ecken des D. zieren weitere Akrotere.⁸⁰⁵

⁸⁰⁵ s. dazu H. Herdejürgen, ASR VI 2.1 (1996) 106 Anm. 561: vgl. Turcan (1966) 88f.; Sichtermann – Koch 1982, 70.

An Stelle der die Bögen gliedernden Akrotere sind bei diesem Sarkophag schmale ovoide Giebelchen getreten, in denen auf der Frontseite Hüfthermen von Erosen zu sehen sind. Sie haben eine Hand in die Hüfte gestemmt und halten mit der anderen verschiedene Gegenstände, die sich z.T. auch zu ihren Füßen wiederfinden (von l. nach r.: Syrix in der Hand, am Boden Syringen und Tympanon. Mitte: Syrix in der Hand, am Boden Weinschlauch und weitere Syrix. R.: Palmzweig(?) in der Hand, am Boden runder Gegenstand und Lederpanzer).

In den Spitzgiebeln der Vs. sind jeweils Kämpfe dargestellt. L. ein Eros gegen Pan. Zu Füßen des Eros liegt ein Palmzweig am Boden. R. stehen sich Pan und ein Ziegenbock gegenüber.

Die Bogengiebel zeigen säugende Tiere. Im l. Bogengiebel säugt die Hirschkuh nach r. Telephos, zu dem sie den Kopf zurückgewandt hat. Ihr gegenübergestellt ist die römische Wölfin nach l., die gleichfalls zu den unter ihr sitzenden Zwillingen zurückblickt.

D. Nss.: Masken mit Blütenblätterkronen, deren Bärten Blütenranken entsprossen.

Datierungsvorschlag: Um 130 n.Chr.

H. Herdejürgen, ASR VI 2.1 (1996) 106 f. Nr. 44 Taf. 15, 3. 4; 17, 2. 3; 18, 2. – R. Amedick, RM 106, 1999, 143 Abb. 8.

Unsichere Zuweisung

S24. Fragment eines Sarkophagdeckels

Ostia, Magazin Inv. 524

FO: 1940 auf der Insula degli Gorgoni gefunden.

Grauer Marmor. Erh. H 0,19 – L 0,36 m.

Vom D. sind zwei Felder erhalten. Im l. ist ein Eros zu sehen, der sich mit seinem r. Arm auf eine Fackel stützt; im r. ist unter einem Baum die säugende Lupa nach l. dargestellt. Die Wölfin säugt jedoch nur ein Kind, von dem sich der Oberkörper erhalten hat.

Datierung: Um 200 n.Chr.

K. Schauenburg, AA 1969, 11. – Dulière II Katnr. 134b. – R. Amedick, RM 106, 1999, 143 (Telephos mit Hindin).

*VITA DES ROMULUS***S25. Sarkophag-Fragment**

Rom, Mus. Naz. Rom. Inv. 89712

FO: Unbekannt, ursprünglich im Palazzo Mattei.

Marmor. L 2,34 – H (max.) 0,62 m.

Der Sarkophag ist nur noch bis etwa zur Hälfte der ursprünglichen Höhe erhalten. Er weist nur leichte Beschädigungen auf; so ist z. B. beim Opfernden im Zentrum die r. Hand weggebrochen. Der Sarkophag wird in einer Zeichnung des beginnenden 18. Jahrhunderts im Codex Tophamianus in Eton (Bm XI 35) in seinem vollständigen Zustand überliefert.

Die Komposition zeichnet sich durch dicht gedrängte Figuren aus. Ins Zentrum gesetzt ist eine sakrale Szene, bei der an einem mit Bukranien und Girlanden geschmückten, brennenden Altar ein Mann in Feldherrentracht opfert. Er hat sein Schwert mit der Spitze nach oben in seine Armbeuge gelegt. Ihm gegenüber steht ein kleiner Opferdiener, der einen Korb mit Früchten in beiden Händen vor sich trägt. Im Hintergrund ist am Original noch der mächtige Hals eines Stieres zu sehen, der von einem weiteren Opferdiener, wie in der Zeichnung des Codex zu erkennen, herangeführt wird. L. des Opfernden nähert sich in weitem Ausfallschritt eine nackte männliche Gestalt. Das Schwert, das diese ursprünglich analog zum opfernden Feldherren im l. Arm trug, ist weggebrochen. Nach der relativ zuverlässigen Zeichnung des Codex Tophamianus trug die Gestalt einen Helm und hielt möglicherweise auch einen Speer in der nach l. ausgestreckten R., so daß ihre Benennung als Mars naheliegt.

Symmetrisch auf diese zentrale Szene bezogen sind r. und l. zwei Wagen zu sehen, deren Pferde nach außen streben und dabei über die Körper von je zwei Gefallenen hinwegsprennen. Während der Tote unter dem r. Gespann auf dem Rücken liegt, ist derjenige der l. Seite in Rückenansicht gezeigt. Zwischen den Liegenden sind r. ein Schild mit Schwert und l. ein Köcher mit Pfeilen dargestellt. Den r. Wagen lenkt ein Mannes in Feldherrentracht, im l. Wagen hingegen steht ein nackter Mann mit wehendem Mantel, der offenbar gerade auf den Wagen aufgesprungen ist. An seiner Seite befindet sich – an der Gewanddrapierung erkenntlich – eine Frau, was auch von der Codexzeichnung bestätigt wird.

Die Darstellung ist überzeugend von Fittschen auf Romulus bezogen worden, den er in dem opfernden Feldherren erkennt⁸⁰⁶.

Datierungsvorschlag: Um 170/80 v.Chr.

⁸⁰⁶ K. Fittschen, RM 76, 1969, 329ff.

Matz–Duhn Nr. 3374 [ungedeutet]. – C. Robert, ASR III 3 (1919) 437 [ungedeutet]. – L. Curtius, RM 54, 1939, 228 Abb. 5. – S. Aurigemma, Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale (1959)² Nr. 98 [Hadrianisch]. – K. Fittschen, RM 76, 1969, 329 ff. Taf. 106, 1; 108. – Sichtermann – Koch 1982, 264. – Helbig III⁴ Nr. 2147 (B. Andreae). – A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 8.1 (1985) 284 ff. (L. Musso).

MARS UND VENUS⁸⁰⁷

S26. Sarkophag

Grottaferrata

FO: Unbekannt.

L 2,38 – H 0,48 m.

Der Sarkophag galt lange als verschollen. Der Zeitpunkt, zu dem der Sarkophag nach Grottaferrata gelangte, ist nicht mehr festzustellen. Ursprünglich befand er sich sicher nachweisbar in Rom⁸⁰⁸.

Vs.: Der Fries der Vs. ist zweiszenig aufgebaut.

Die l., schmalere Szene zeigt Vulcan und Venus, die im Gestus der *dextrarum iunctio* miteinander verbunden sind. Zwischen den Beiden steht im Hintergrund ein Figurentypus der Concordia, wie er auch von Hochzeitssarkophagen bekannt ist.

Die Hauptszene nimmt etwa zwei Drittel des Relieffeldes ein. Im Mittelpunkt sitzen Mars und Venus auf einer Kline. Venus hat ihren Mantel schleierartig über den Hinterkopf gezogen und wendet sich deutlich nach r. von dem neben ihr sitzendem Mars ab. Von ihr weg flieht ein Wesen mit Fledermausflügeln, welches allgemein als Hypnos gedeutet wird. In seiner R. scheint er, nach neuerer Untersuchung der Überreste durch H. Sichtermann, ein Horn mit ausfließendem Mohnsaft gehalten zu haben, während in seiner L. wohl ein Mohnstengel ergänzt werden kann⁸⁰⁹. Am r. Bildrand sitzt Merkur mit dem Kerykeion⁸¹⁰.

Im Hintergrund der Kline ist ein Vorhang gespannt, den der l. von der Kline stehende Vulcan anhebt. Mit seiner verlorenen R. scheint er auf das Paar auf der Kline gewiesen zu haben, den Blick zum hinter ihm thronenden Jupiter

⁸⁰⁷ In den Katalog wurden lediglich die Friessarkophage aufgenommen. Die Sarkophage, die den statuarischen Typus von Mars und Venus wiedergeben, sind zusammengestellt bei H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 91 ff. Nr. 7–20. Katalognr. 10 bei Sichtermann entspricht dem Säulensarkophag Mattei III = S10.

⁸⁰⁸ H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 91 Nr. 6.

⁸⁰⁹ H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 91 Nr. 6.

⁸¹⁰ C. Robert, ASR III 2 (1902) 240, dem lediglich Zeichnungen dieses Sarkophages bekannt waren, vermutete neben dem sitzenden Merkur noch den bei Homer erwähnten Neptun. Die gründliche Untersuchung des ehemals verschollenen Originals zeigt jedoch, daß es sich bei dem sitzenden Merkur tatsächlich um die Abschlußfigur des r. Randes handelt; vgl. Sichtermann a. O. 91 Nr. 6: "Poseidon kann nicht mehr dargestellt gewesen sein, denn rechts ist ein kleiner Teil der anschließenden Nebenseite erhalten, ein Greif mit Widderkopf."

zurückgewandt. Zwischen Vulcan und Jupiter befindet sich noch eine weitere männliche Gestalt in hochgegürtetem Chiton und Chlamys, die aufgrund ihrer Gewandung, der Peitsche, die sie im l. Arm hält, und der Strahlenkrone als Sol zu identifizieren ist. Die Szene wird l. hinter Jupiter mit dem sich auf einen Lorbeerbaum stützenden Apollon, der von einem Greifen begleitet wird, abgeschlossen.

Die geschilderte Darstellung bezieht sich offensichtlich auf eine bei Homer überlieferte Situation, nach der Hephaistos seine Gemahlin Aphrodite beim Ehebruch mit Ares überraschte.

L. Ns.: Die l. Ns. ist bis auf den Eckpfeiler zerstört.

R. Ns.: Die r. Ns. ist nur noch etwa zu einem Drittel erhalten; erkennbar ist ein Greif, der seinen Fuß auf einen Widderkopf gesetzt hat.

Datierungsvorschlag: Um 160 n.Chr.

C.Robert, ASR III 2 (1902) 240 f. Nr. 195 Taf. 62A [verschollen]. – K. Schefold, RA 1961, II 2090 f. [disparu]. – K. Schefold, Römische Kunst als religiöses Phänomen (1964) 69 f. – Sichtermann – Koch 1975, 24 Nr. 13 Taf. 26, 1; 29. – K. Schefold, MEFRA 88, 1976, 764 f., 778 f., 797 Abb. 14–16. – R. Turcan, in: ANRW II 16,2 (1978) 1714 [perdu]. – G. Koch, AA 1979, 236. – K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (1981) 280 Abb. 396. – Sichtermann – Koch 1982, 142. – P. Blome, RM 90, 1983, 203.– I. Beck, Ares in Vasenmalerei, Relief und Rundplastik (Diss. Mainz 1984) 171 Nr. 205 [nur Lit.]. – LIMC II (1984) 423 Nr. 428* s. v. Apollon/Apollo (E. Simon). – LIMC II (1984) 549 Nr. 386* s. v. Ares/Mars (E. Simon). – H. Wrede – R. Harprath, Der Codex Coburgensis (1986) 80 Nr. 81. – H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 91 Nr. 6 [mit ausführl. Lit.].

S27. Sarkophag

verschollen

FO: Unbekannt. Ehemals Rom, Palazzo Albani del Drago.

L 1,60 – H 0,55 m.

Die Sarkophagplatte ist z.T. ergänzt. Teile des l. Randes fehlen.

K.: Wohl in der ursprünglichen Mitte des Sarkophages sitzen Mars und Venus auf einer mit Kissen und Decken ausgestatteten Kline. Die nach r. sitzende Venus ist bis auf den Mantel, der sich bogenförmig über ihr wölbt, nackt. Sie wendet sich dem r. neben ihr sitzenden Mars zu. Dieser ist ebenfalls bis auf Schwertgurt und Helm unbedeckt; er hat sein l. Bein angewinkelt, wobei er seinen Fuß auf einen Schild stützt, unter dem noch die Reste eines kleinen Amor sichtbar werden.

L. im Hintergrund steht eine nackte männliche Gestalt, bei der es sich wohl dem Sarkophag von Grottaferrata (S26) entsprechend um Sol handelt. Daneben erscheint Vulcan, der mit beiden Händen auf das sitzende Paar weist, während er seinen Kopf zu der hinter ihm thronenden Cybele, die von einem Löwen begleitet wird, zurückwendet. Zwischen beiden erscheint, auch hier ähnlich dem Sarkophag S26, Merkur. Hinter Cybeles Thron ist der Fuß und der Umriß einer kleinen Gestalt

erkennbar, die aufgrund ihrer Mützenform als ihr Begleiter Attis gedeutet werden kann. Darauf folgen Apollo mit Lyra im Arm und Diana, von der nur noch der Kopf über der Schulter des Apollo auftaucht. Am l. Bildrand ist abschließend noch eine weitere Figur zu ergänzen, bei der es sich wegen der Darstellung eines Delphins zu ihren Füßen um Neptun handeln dürfte. Am r. Bildrand steht hinter der Kline ein bärtiger Mann, der möglicherweise als Hypnos angesprochen werden kann⁸¹¹. Neben ihm erscheint Herakles mit geschulterter Keule, der sich Dionysos zugewandt hat; vor beiden lagert Tellus. Der Rest der Platte fehlt. C.Robert schlug hier parallel zum Sarkophag von Amalfi (S13) eine Wiedergabe der Kapitolinischen Trias vor, vor der wohl Oceanus als Pendant zu Tellus gelagert zu denken ist⁸¹².

Datierungsvorschlag: 160–180 n.Chr.

C. Robert, ASR III 2 (1904) 238 ff. Nr. 194 Taf. 62. – Reinach, RR III 131,4. – R. Turcan: in ANRW II 16,2 (1978) 1714 f. – Sichtermann – Koch 1982, 142. – LIMC II (1984) 549 Nr. 388 s. v. Ares/Mars (E. Simon). – V. Saladino, in: L'Opere ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero (1984) 61 f. Nr. 7 mit Abb. – H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 90 f. Nr. 5 [mit Lit.].

⁸¹¹ s. dazu H. Sichtermann, ASR XII 2 (1992) 90 Nr. 5. – C. Robert, ASR III 2 (1902) 238ff. schlug eine Deutung als Quirinus vor, die aber sowohl bereits von Turcan (R. Turcan: in ANRW II 16,2 (1978) 1714 f.) als auch von Sichtermann (a. O.) in Zweifel gezogen wird. Die Deutung als Jupiter erscheint ebenfalls aufgrund der Position der Figur im Hintergrund unwahrscheinlich. Saladino äußerte erstmals unter Vorbehalt die Deutung als Hypnos, der im Begriff ist, die beiden Liebenden mit seinem Mohnsaft einzuschläfern.

⁸¹² Sichtermann a. O. 91 weist als Argument gegen diese Ergänzung darauf hin, daß diese Konstellation die thronende Kybele zu einer bloßen Zuschauerin degradieren würde, was aber nicht vorstellbar sei, da diese zwar nicht zum Mythos gehöre, ihre Wahl aber sicher begründet gewesen sein dürfte.

VI.2 OBERITALISCHE UND PROVINZIALRÖMISCHE DENKMÄLER

Eine Liste

Oberitalien

AENEAS

O1. Grabara der Petronia Grata

Turin, Museo di Antichità Inv. Nr. 535⁸¹³

Marmor. H 0,84 – B 0,57 – T 0,37 m.

Vs: Inschrift und Entführung des Hylas; Rs.: Hesione; r.Ns. Hercules; l.Ns. Fluchtgruppe (Aeneas, Anchises, Ascanius)

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

H. Heydemann, 3. HallWPr (1879) 35 f. Nr. 8. – Dütschke IV 35 f. Nr. 48. – G. Bendinelli, RivFil N.S. 26, 1948, 94 Taf. 2. – L. Manino, BTorino N.S. 6–7, 1952–53, 33 f. Abb. 2. – H. Brandenburg, JdI 82, 1967, 236 Anm. 121. – P. Zanker, Forum Augustum (o.J.) 17 Abb. 42. – W. Fuchs, in: ANRW I 4 (1973) 629 Abb. 28. – Noelke 1976, 426 Taf. 46, 1; 47, 2. – LIMC I (1981) 389 Nr. 115* s. v. Aineias (F. Canciani). – Aichholzer 1983, Katnr. 18. – Zanker 1987, 213 Abb. 163. – Zanker 1988, 2. – Spannagel 1999, 374 f. Katnr. A27.

LUPA ROMANA

O2. Frgt. einer Grabstele

Turin, Museo Archeologico

FO: 1925 auf der Piazza Castella in Turin bei der antiken Stadtmauer gefunden

Kalkstein. H 0,50 – L 0,80 m. Erhalten ist nur noch ein rechteckiger Block, der den Giebel einer Stelenbekrönung gebildet hatte.

Lupa Romana im Giebelfeld

Datierungsvorschlag: Ende 1. – Anf. 2. Jh. n. Chr.

P. Barocelli, NSc 1925, 97 f. Abb. 1. – P. Barocelli., Il regio Museo di Antichità di Torino (1932) 24 Abb. auf S. 46. – Duliere II 34 Nr. 76 Abb. 272. – Aichholzer 1983, Katnr. 76.

⁸¹³ In der Literatur wird auch das Museum von Luni als Aufbewahrungsort angegeben, wo sich der Altar nach Auskunft des Turiner Museums befindet.

O3. Grabstele des L. Domitius Virilis

Turin, Museo Archeologico Inv. 379

FO: 1802 in Turin bei der Porta Palatine gefunden.

Marmor. B 0,62 – H 1,45 m. Die Stele ist mehrfach gebrochen, so daß vor allem das Inschriftenfeld sowie die r. untere Ecke Beschädigungen aufweisen. Der Einlaßzapfen zur Sockelung der Stele ist angearbeitet und noch vollständig erhalten.

Inschrift: *DIS MANIBVS / L(ucio) DOMITI VIRILES / VIENENSIS / DOMITI ATTICVS / ET MATVR(v)S / CONLIB(ertus) [OP]TIMO*

Giebelfeld: Gorgoneion; Architrav mit Jagdfries: ein kleiner Eros jagt einen Löwen, der wiederum ein weiteres, nicht genau zu benennendes Tier jagt. Die beiden Tiere sind durch eine Palme voneinander getrennt.; Inschriftenfeld von korinthischen Säulen gerahmt; Sockelzone: Lupa Romana.

Datierungsvorschlag: Ende 1. / Anfang 2. Jh. n. Chr.

CIL V 7046. – Duetschke IV Nr. 43. – Schauenburg 1966, Abb. 9. – Dulièrè II 34 Nr. 77 Abb. 270. – Aichholzer erwähnt unter Katnr.200 dieses Stück.

O4. Grabstele der Antistia Delphidis

Turin, Castello di Reano

FO: unbekannt

Inschrift: *D(is) M(anibus) / ANTISTIAE / (Caii) L(ibertae) DELPHIDIS / TESSER LIGNAR / SODALICI / MARMORARIOR*

Giebelfeld: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: E. 1. / Anf. 2. Jh. n. Chr.

CIL V 7044. – Dulièrè II 34 Nr. 78 Abb. 271.

Die römischen Provinzen

AENEAS

P1. Frgt. eines kleinasiatischen Säulensarkophages

Ankara, Archäologisches Museum

FO: aus Antiocheia/Pisidien (Yalvac)

Gelblicher Marmor. H 0,63 – L 0,61 m. Erhalten ist nur noch der Torso des Aeneas bis zu den Knien. Der r. Arm ist verloren. Die Bartpartie bestoßen. Anchises Gesichtspartie ist vollständig zerstört.

Torso d. Aeneas nach r. mit Anchises

Datierungsvorschlag: 160–180 n.Chr.

M. Lawrence, *MemAmAcc* 20, 1951, 152 f. Abb.41. – H. Wiegartz, *Istanbuler Forschungen* 26, 1965, 47. 77. 145. – Noelke 1976, 426 f. – LIMC I (1981) 389 Nr. 114 s. v. Aineias (F. Canciani). – Aichholzer 1983, Katnr. 19. – Spannagel 1999, 370 f. Kat. A16.

P2. Figurengruppe

Bonn, Rheinisches Landesmus. Invnr. 8731

FO: Köln, 1892 Händelstr. – Ecke Richard-Wagnerstr. gefunden

Kalkstein. H 0,88 m. Kopf und Hals aller drei Figuren sind verloren, ebenso die Beine des Aeneas und des Ascanius ab Kniehöhe. Es fehlen der erhobene l. Arm des Ascanius, sowie sein r. Der r. Arm des Aeneas ist bis auf einen Ansatz an der Schulter abgebrochen. Teile des Mantels beider Flüchtender, sowie des Schwertes und des Pedums sind weggebrochen.

Torso des nach rechts schreitenden Aeneas mit Anchises auf der Schulter

Datierungsvorschlag: Um die Mitte des 2. Jh. n. Chr.

A. Brüning, *BJb* 95, 1894, 49 ff. Taf. 1. – J. Klinkenberg, *BJb* 108–109, 1902, 113 f. – H. Lehner, *Das Provinzialmuseum in Bonn. Abbildung der wichtigsten Denkmäler* 1 (1905) 7 Taf. 12. – J. Klinkenberg, *Das römische Köln. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* 6,1,2 (1906) 293. – H. Lehner, *Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn* (1918) 344 f. Nr. 870. – Espérandieu, *Recueil VIII* (1922) 399 Nr. 6535. – H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur Bildenden Kunst der Griechen* (Diss Zürich 1950) 175 Anm. 2. – H. Schauenburg, *Gymnasium* 67, 1960, 185 Anm. 86. – H. Kenner, *JÖAI* 46, 1961–63, 47 f. – F. Fremersdorf, *Urkunden zur Kölner Stadtgeschichte aus Römischer Zeit. 2. Die Denkmäler des römischen Köln* 2 (1963) 47 Taf. 44. – T. Dohrn, *KölnerJb* 9, 1967/68, 99 Taf. 29, 3. – P. Zanker, *Forum Augustum* (o.J.) 17 Abb. 43. – Galinsky 1969, 168 Abb.125. – W. Fuchs, in: *ANRW I* 4 (1973) 629 Abb. 29 Taf. 57. – Noelke 1976, 410 f. Nr. 1 Taf.37. – LIMC I (1981) 390 Nr. 151 s. v. Aineias (F. Canciani) [mit falscher Inv.Nr.]. – Aichholzer 1983, Katnr. 6. – H. G. Horn, *Die Römer in Nordrhein–Westfalen* (1987) 304 Abb. 259. – Kempchen 1995, 92 ff. 105 f. Katnr. 71. – Spannagel 1999, 365 Kat. A1.

P3. Figurengruppe

Köln, Römisch Germanisches Museum 744

FO: Köln, 1897 in der Luxemburger Straße gefunden.

Kalkstein. ursprüngl. Gesamth.: 0,75 m (Noelke: 0,78 m). Die Gruppe ist aus vier Bruchstücken zusammengesetzt. Verloren sind die Köpfe von Anchises und Ascanius, der des Aeneas ist seit dem 2. Weltkrieg verschollen. Weiterhin fehlen: r. Arm des Aeneas bis auf einen Ansatz, seine Beine, sowie Teile des Paludamentums im Rücken, der l. Arm des Ascanius, dessen l. Unterschenkel, die Füße des Anchises. Die Oberfläche ist stark bestoßen.

Fluchtgruppe (Aeneas, Anchises, Ascanius)

Datierungsvorschlag: Anf. 3. Jh. n. Chr.

J. Klinkenberg, Die Grabdenkmäler Kölns, BJB 107/109, 1901/02, 144 Taf. II Abb. 3. – J. Klinkenberg, Das römische Köln. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 6,1,2 (1906) 304 Abb. 143. – Espérandieu VIII (1822) Nr. 6537. – H. Kenner, JÖAI 46, 1961–63, 47. – F. Fremersdorf, Urkunden zur Kölner Stadtgeschichte aus römischer Zeit. Die Denkmäler des römischen Köln 2² (1963) 47. – T. Dohrn, KJbVFrühGesch 9, 1967/68, 99. – P. LaBaume, Gymnasium 78, 1971, 385. – Kölner Römer-Illustrierte 1, 1974, 200 Nr. 6. – Noelke 1976, 413 Nr. 4 Taf. 41, 1. – LIMC I (1981) 390 Nr. 150 s. v. Aineias (F. Canciani) [falsche Inv.Nr.]. – Aichholzer 1983, Katnr. 8. – Kempchen 1995, 92 ff. 207 Katnr. 73. – Spannagel 1999, 366 Kat. A3.

P4. Frgt. einer Figurengruppe

Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 566 (Torso), 25.185 (Kopf)

FO: Kopf: Köln, Luxemburger Straße. – Torso: Chlodwigplatz

Kalkstein. H. des Aeneas mit jetzt verlorenem Kopf: 0,89 m. – erh. H. des Anchises 0,21⁸¹⁴. Fragmentiert: Verloren sind die Köpfe des Anchises und Ascanius. Der zurecht zugewiesene Kopf des Aeneas ist seit dem 2. Weltkrieg verschollen. Bei der Gruppe, die heute als Mittelakroter in der Rekonstruktion des Publicius Denkmals im RGM in Köln verwendet wird, ist ein Abguß des Kopfes ausgesetzt. R.Hand, R.Unterarm, sowie ein Teil der Beine des Aeneas fehlen, Die Unterschenkel des Ascanius fehlen ebenso wie dessen l. Arm. Teilweise stärkere Bestoßungen. Die Verbindung mit der Gruppe mit dem Publicius-Denkmal geht auf A. Brüning zurück, der am selben Ort gefundene Frgte desselben mit der Gruppe verband. Die Zuweisung des Grabmals an L. Publicius erlaubte, die 1965/66 gefundene Inschrift, die zusammen mit weiteren Frgten eine Rekonstruktion des Pfeilergrabmals erlaubte. Die Gruppe ist jedoch wesentlich später zu datieren als das in der Mitte des 1. Jh. n. Chr. entstandene Grabmal, womit die Zuweisung hinfällig wurde.

Fluchtgruppe

Datierungsvorschlag: 2. H. 2. Jh. n. Chr / antoninisch

M. Ihm, BJB 93, 1892, 66 ff. Taf. 8 f. (nur Aeneas und Anchises). – A. Brüning, BJB 95, 1894, 51 f. – J. Klinkenberg, BJB 108/9, 1902, 112. – J. Klinkenberg, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Das römische Köln (1906) 323 Abb. 154. – Espériandieu VIII (1922) 398 Nr. 6534. – H. Jucker, Vom

⁸¹⁴angaben nach Noelke 1976, 412 Nr. 3. Leicht abweichende Maße bei Aichholzer 1983.

Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (1950) 175 Anm. 2. – H.Schauenburg, *Gymnasium* 67, 1960, 85 Anm. 86. – H. Kenner, *JÖAI* 46, 1961–63, 47 f. – F. Fremersdorf, *Urkunden zur Kölner Stadtgeschichte aus römischer Zeit. Die Denkmäler der römischen Köln 2²* (1963) 47 Taf. 44. – T. Dohrn, *KJbVFrühGesch* 9, 1967/8, 99. – P. Zanker, *Forum Augustum* (o.J.) 17. – Galinsky 1969, 168 Abb. 125. – P. LaBaume, *Gymnasium* 78, 1971, 376 Nr. 7; 385 Taf. 11. – W. Fuchs in: *ANRW I* 4 (1973) 629. – *Kölner Römer-Illustrierte* 1, 1974, 52 f. Abb. 108; 241 (Poplicius-Grab). – G. Precht, *Das Grabmal des L. Poblicius* (1975) 68 ff. Taf. 24f. – Noelke 1976, 411 f. Nr. 2; 409 ff. 420 Taf. 39 f. – *LIMC I* (1981) 390 Nr. 149* s. v. Aineias (F. Canciani). – Aichholzer 1983, Katnr. 5 Abb. 17. – *EncVirg II* Abb. S. 232 s. v. Enea. – J.-N. Andrikopoulou-Strack, *Grabbauten des 1. Jh. n. Chr. im Rheingebiet* (1986). – Kempchen 1995, 92 f. 206 f. Katnr. 72. – Spannagel 1999, 365 Kat. A2; A4 (gg. eine Zuweisung des Kopfes an die Gruppe, Überprüfung leider nicht möglich, da Kopf a) verloren und b) Montage).

P5. Frgt. einer Figurengruppe

Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum Inv. RL 47a⁸¹⁵

FO: 1906 auf dem Gräberfeld von Stuttgart-Bad Cannstatt gefunden.

Stubensandstein. H. d. Aeneastorso 0,50. – H. d. Anchises 0,26 m. Aeneastorso ist aus zwei Bruchstücken zusammengesetzt, von denen der untere seit dem 2. Weltkrieg verschollen ist. Ein Bruchstück des r. Oberarms und des l. Beines wurden ebenfalls gefunden, passen jedoch noch Bruch an Bruch an.

Torso des Aeneas aus der Fluchtgruppe

Datierungsvorschlag: 2. H. 2.–Anf. 3. Jh. n. Chr.

F. Haug – G. Sixt, *Die römischen Inschriften und Bildwerke Württembergs²* (1914) 401 f. Nr. 544. – E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie romaine* (1931) 353 Nr. 550. – H. Schauenburg, *Gymnasium* 67, 1960, 185 Anm. 86. – Noelke 1976, 413 Nr. 5 Taf. 41, 2a.b. – *LIMC I* (1981) 390 Nr. 153 s. v. Aineias (F. Canciani). – Aichholzer 1983, Katnr. 9. – Kempchen 1995, 92 ff. 209 Kat. 75. – Spannagel 1999, 369 Kat. A9.

P6. Frgt. einer Figurengruppe

Trier, Rheinisches Landesmuseum Inv. 02.18

FO: aus Trier, 1902 auf dem südlichen Gräberfeld bei St. Matthias gefunden.

Kalkstein. Erh. H 0,53 m. Das Original war offensichtlich überlebensgroß. Erhalten ist lediglich der Oberkörper des Aeneas mit Ansatz des Halses und der r. Arm sowie der Unterkörper des Aeneas.

Torso des Aeneas aus Fluchtgruppe

Datierungsvorschlag: 2. H. 2.–Anf. 3. Jh. n. Chr.

F. Hettner, *Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum in Trier* (1903) 25 f. Nr. 28. – Espérandieu VI (1915) 308 Nr. 5122. – Noelke 1976, 413 f. Nr. 6 Taf. 42, 2. – *LIMC I* (1981) 390

⁸¹⁵ Aichholzer 1983 mit anderer Inventarnr.

Nr. 152 s. v. Aeneias (F. Canciani). – Kempchen 1995, 92 ff. 209 f. Kat. 76. – Spannagel 1999, 369 Kat. A11.

P7. Relieffrgt.

Székesfehérvár, István Király Múzeum Inv. 8030

FO: Dunaujvaros (Dunapentele, Intercisa)

H 0,83 m – B 0,53 m. Nur fragmentarisch erhaltene viereckige Tafel. Teil mit Ascanius ist abgebrochen. Von Ascanius ist nur linke Unterarm erhalten

Fluchtgruppe Aeneas mit Anchises auf der Schulter nach r.

Datierungsvorschlag: 2.–3. Jh. n. Chr.

Marosi, Székesfehérvári Szemle 1832, 56. – G. Erdély, ArchÉrt 47, 1934, 49 ff. Abb. 58. – L. Bárkoczi (Hrsg.), Intercisa (Dunapentele-Sztálinváros) 1 (1954) 213; 306 Nr. 184 Taf. 62,4 (G. Erdélyi). – Noelke 1976, 427. – Aichholzer 1983, Katnr. 16. – Spannagel 1999, 374 Kat. A25.

P8. Relief

Budapest, Madgar Nemzeti Múzeum Inv.-Nr. 27/1903.2

FO: Dunaujvaros (Dunapentele, Intercisa), in der Weinbergparzelle Deák gefunden.

H 1,24 – B 1,09 – T 0,22 m. Das Relief ist von einem Breiten Rahmen umgeben, und mit einer zweiteiligen Profilierung ist das Relieffeld von diesem abgesetzt. Die l. obere Ecke fehlt. Auf dem Rahmen Reste einer Inschrift.

Inschrift: ...*CARIANI*

Fluchtgruppe: Aeneas im Brustpanzer mit Anchises auf der Schulter, den kleinen Ascanius an der Hand.

J. Hampel, ArchÉrt 26, 1906, 248. – G. G. King, AJA 37, 1933, 70 Nr. 2 Taf. 11,1. – G. Erdélyi, ArchÉrt 47, 1934, 50 ff. Abb. 54. – L. Manino, BTorino N.S. 6–7, 1952–53, 52 f. Abb. 5. – L. Bárkoczi (Hrsg.), Intercisa (Dunapentele-Sztálinváros) 1 (1954) 213; 306 Nr. 183 Taf. 62,3 (G. Erdélyi). – T. Dohrn, KölnJbVFrühGesch 9, 1967/68, 99. – A. Mócsy, Pannonia and Upper Moesia (1974) 261f. Taf. 32b. – Noelke 1976, 427 Anm. 111. – LIMC I (1981) 389 Nr. 116 s. v. Aeneias (F. Canciani). – G. Siebert, in: Praestant Interna. Festschrift für U. Hausmann (1982) 292. – Aichholzer 1983, 27 Kat. 17. – EncVirg I Abb. S. 161 s. v. Anchise (F. Canciani). – RIU V (1991) 16 Nr. 1052 (Inschrift sekundär). – Spannagel 1999, 371 Kat. A18.

P9. Figurengruppe

Székesfehérvár, István Király Múzeum Inv. 2853

FO: Villa bei Tàc–Fövenypuszta (Gorsium)

Poröser Kalkstein. erh. H. 0,63 m. Die Figurengruppe ist schräg im Halsbereich des Aeneas gebrochen, so daß der Kopf des Aeneas sowie jener des Anchises heute fehlen. Die Gruppe ist im Umkreis einer römischen Villa gefunden worden. Die Zuschreibung an den Grabkontext ist unsicher

Fluchtgruppe

Datierungsvorschlag: 2. H. 2.–Anf. 3. Jh. n. Chr.

G. Erdélyi, ArchÉrt 47, 1934, 51 Abb. 60. – E. B. Thomas, Acta Arch Hung 6, 1955, 97 Taf. 26, 3. – E. B. Thomas, Römische Villen in Pannonien (1964) 309 Taf. 193, 2. – J. Fitz, Gorsium (1964) 76 Abb. 65 f. – Galinsky 1969, 168 Abb. 128. – Noelke 1976, 427 Anm. 112 Taf. 47, 1. – Aichholzer 1983, Katnr. 15 Abb. 23. – Spannagel 1999, A 10.

Unsichere Zuweisung

P10. Kopf

Köln, Römisch Germanisches Museum Inv. 25.185

FO: Köln, 1925 in der Luxemburger Straße gefunden.

Kalkstein. H 0,203 m. Der Kopf wird von Fremersdorf, Espèrandieu und Noelke dem Aeneas einer Fluchtgruppe zugewiesen. Diese Zuweisung ist kürzlich von Spannagel bezweifelt worden, der die von Ristow vorgeschlagene Deutung als Mithras wegen der phrygischen Mütze bevorzugt.

Kopf mit phrygischer Mütze

Datierungsvorschlag: letztes V. 2. Jh. n. Chr.

F. Fremersdorf, Germania 10, 1926, 115 Abb. 2. – Espèrandieu X (1928) Nr. 7428. – S. Ferri, Arte romana sul Reno (1931) 290 Abb. 186. – M. J. Vermaseren, Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae (1956–60) 2, 51 Nr. 1022. – F. Fremersdorf, Neuerwerbungen des Römisch–Germanischen Museums. Die Denkmäler des Römischen Köln 1² (1964) 34 Taf. 1 46. – T. Dohrn, KölnJb 9, 1967/68, 99. – E. Schwertheim, Die Denkmäler orientalischer Gottheiten im Römischen Deutschland. Etudes préliminaire aux religions orientales dans l'empire Romain 40 (1974) 18 f. Nr. 12. – G. Ristow, Mithras im römischen Köln. Etudes préliminaire aux religions orientales dans l'empire Romain 42 (1974) 28 f. Nr. 31 Taf. 5. – Noelke 1976, 412 Nr. 3 Taf. 40 a–d. – Aichholzer 1983, Katnr. 7. – Kempchen 1995, 210 Katnr. 77. – Spannagel 1999, Kat. A4.

P11. Reliefblock

Speyer, Historisches Museum der Pfalz Inv. A100

FO: verbaut in der spätantiken Festung von Altrip gefunden. Möglicherweise aus Worms oder Ladenburg stammend.

Sandstein. H 0,64 – B 0,68 – T 0,46 m. Aus zwei Bruchstücken zusammengesetzt. Erhalten ist das Oberteil einer männlichen Figur bis zum Beinansatz einschließlich des gesenkten r. Oberarmes.

Oberkörper einer männlichen Figur

Datierungsvorschlag: 2. H. 2./Anf. 3. Jh. n. Chr.

W. Barthel, Mitt. Hist. Ver. Pfalz 13, 1888, 197 ff. (Aeneas). – F. J. Hildebrand, Der römische Steinsaal des Historischen Museums der Pfalz zu Speyer (1911) 47 Nr. 138. – F. Sprater, BerRGK 7, 1912, 181 f. Abb. 91 (Aeneas). – Espérandieu VIII 75 f. Nr. 5991 (Aeneas). – F. Sprater, Die Pfalz unter den Römern 2 (1930) 24 Abb. 39 (Aeneas). – Noelke 1976, 414 Taf. 42, 1 (Deutung fraglich). – Kempchen 1995, 92 ff. 208 f. Kat. 74 (Aeneasgruppe?). – Spannagel 1999, 368 Kat. A8 (kein Aeneas, Barbar?).

MARS – REA SILVIA

P12. Giebelrelief eines Grabbaus

Jülich, Stadtgeschichtliches Museum

FO: Jülich, Marktstraße. 1950 aus einer spätantiken Befestigungsmauer geborgen.

Kalkstein. Platte H etwa 0,46 – L mind. 1,26 – T 0,08–0,10 m. Aus sieben Frgten bestehend, von denen sechs Bruch an Bruch anpassen. Das siebte Frgt. konnte aufgrund seiner Bearbeitung und Darstellung zugewiesen werden. Ein weiteres, achttes Frgt. weist an seiner Rs die gleichen für die anderen Frgte. typischen Bearbeitungsspuren auf.

Mars schwebt auf die am Boden liegende Rea Silvia zu

G. Bauchhenß, in: H. Froning – A. Krug (Hrsg.), Kotinos. Festschrift für Erika Simon (1992) 433 ff. Taf. 95. – M. Perse, Stadtgeschichtliches Museum Jülich – Kurzführer (1992) 18 mit Abb. – LIMC VII (1994) 617 Nr. 8b s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost). – Kempchen 1995, 212 Katnr. 80.

P13. Giebelrelief eines Grabbaus

Igel in situ; Kunsteinabguß in Trier, Landesmuseum Hof

FO: Igel

Buntsandstein. H 1,43 – B 3,38 m.

Im Giebelfeld: Mars schwebt auf die am Boden liegende Rea Silvia zu.

Datierungsvorschlag: Um 220 n. Chr.

J. Klinkenberg, BJB 108/8, 1902, 118 mit Anm. 2. – F. Staehlin, RM 21, 1906, 336 Nr. 3. – A. Czermely, AÈrt 8, 1908, 149 ff. – Espérandieu VI (1915) Nr. 5268. – A. Strong, Apotheosis and

Afterlife (1915) 22f f. – F. Drexel, RM 35, 1920, 27 ff. 83 ff. – Dragendorff – Krüger, Germania Romana (1926)² 49 ff. Taf. 34. 37. – E. Krüger, TrZ 4, 1929, 40. – J. Vannérus, Les Cahiers Luxembourgeois 1930, 457 ff. – S. Ferri, Arte romana sul Reno (1931) 68 ff. – H. Kähler, BJB 139, 1934, 148. – E. Krüger, Die Igeler Säule. Führungshefte des LM Trier Nr.9 (1934). – E. Krüger, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Landkreis Trier (1936) 163 ff. – L. Hahl, Zur Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und Gallien (1937) 36. – Cumont 1942, 97 f. 174 f. Taf. 14,1. – M. E. Marien, Les monument funéraire de l'Arlon romain (1945) 17 f. – H. Eichler, TrZ 18, 1949, 235 ff. – L. Manino, Bolletino dellà Società Piemontese di Archeologia e de Belle Arti 6/7, 1952/53, 45 Abb. 7. – F. Oelmann, Studi Aquileiesi (FS Brusin), 1953, 169 ff. – W. Grünhagen, Der Schatzfund von Gross Bodungen (Röm.-Germ. Forschungen 21) (1954) 53 Nr. 16. – P. Hommel, Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit (1954) 42. 92. – H. Schoppa, Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien (1957) 54 Abb. 69. – H. Kähler, Rom und seine Welt (1958) 353 f. Taf. 243b–d. 244. – H. J. H. van Buchem, BABesch 34, 1959, 47. – E. von Mercklin, Antike Figuralkapitelle (1962) 175 f. Nr. 421. – H. Schoppa, Römische Bildkunst in Mainz (1963) 22. – O. Doppelfeld – J. Brachner, Die Römer am Rhein (1967) 105 f. Nr. 48. – H. Cüppers, TrZ 31, 1968, 222 ff. – E. Zahn, TrZ 31, 1968, 227 ff. – O. Doppelfeld, Der Rhein und die Römer (1970) IX Taf. 44. – J. Ferguson, the Religions of the roman Empire (1970) 142. – J.-J. Hatt, Revue archéologique de l'Est et du Centre-Est 21, 1970, 87. – E. M. Wightman, Roman Trier and the Treveri (1970) 150. 239. 246. – Toynebee 1996, 164 ff. – K. Polaschek, Kurtrierisches Jahrbuch 14, 1974, 213 f. – D. Kemp-Lindemann, Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst (1975) 4 f. mit Abb. – G. Precht, Das Grabmal des L. Poblicius (1975) 81. – G. Raepsaet-Charlier, in: ANRW II 4 (1975) 240. – C. M. Ternes, Der Römer an Rhein und Mosel (1975) 215 ff. – H. Heinen, TrZ 39, 1976, 75 ff. – Noelke 1976, 421 f. 433. 435 f. – E. Zahn, Die Igeler Säule bei Trier. Rheinische Kunststätten 38 (1976). – H. Gabelmann, in: U. Höckmann – A. Krug (Hrsg.), Festschrift für Frank Brommer (1977) 107. 117 Nr. 46. – Dulière I 95 Anm. 286. – J. F. Drinkwater, TrZ 40–41, 1977–78, 107 ff. – H. Gabelmann, Römische Grabbauten der frühen Kaiserzeit (1979) 26. 78 f. – R. Ling, MEFRA 91, 1979, 807 Nr. 29. – LIMC I (1981) 43 Nr. 7* s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann). – LIMC I (1981) 780 Nr. 58, 784 Nr. 123 s. v. Andromeda (K. Schauenburg). – J.-M. Croisille, Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens (1982) 160. – Aichholzer 1983, Katnr. 159. – P. Veyne, RA 1981, 245 ff. – E. Zahn, Die Igeler Säule bei Trier (1982). – Die Römer an Mosel und Saar. Ausstellungskatalog Rolandseck (1983) 178 Nr. 118 Abb. 231. – C. M. Ternes, Caesarodunum 18, 1983, 357 ff. – LIMC II (1984) 566 Nr. 489 s. v. Ares/Mars (G. Bauchhenß). – Trier, Kaiserresidenz und Bischofssitz. Ausstellung Trier (1984) 79. – R. Gersht – J. Mersch, La Colonne d'Igel. Essai historique et iconographique (1985). – I. Krüger, TrZ 48, 1985, 227 ff. – J.-N. Andrikopoulou–Strack, Grabbauten des 1. Jh. n. Chr. im Rheingebiet (1986) 2 ff. – H. Gabelmann, in: H. v. Hesberg (Hrsg.), Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung - Status - Standard. Kolloquium München 1985 (1987) 292f. – LIMC IV (1988) 166 Nr. 254 s. v. Ganymedes (H. Sichtermann). – S. Mucznik, Gerion 6, 1988, 118 f. Abb. 13. – H. Heinen, Trier und das Trevererland in römischer Zeit (1988) 148 ff. – C. Nerzic, La sculpture en Gaule romaine (1989) 289 f. – LIMC V (1990) 131f. Nr. 2938* s. v. Herakles (J. Boardman). – LIMC V (1990) 577 Nr. 30* s. v. Hylas (J. H. Oakley). – A. Marcone, in: W. Eck – H. Galsterer (Hrsg.), Die Stadt in Oberitalien und in den nordwestlichen Provinzen des Römischen Reiches (1991) 207 Abb. 3–6. – G. Bauchhenß, in: H. Froning – A. Krug (Hrsg.), Kotinos. Festschrift für Erika Simon (1992) 435. – H. v. Hesberg, Römische Grabbauten (1992) 155 ff. Abb. 98. 187. 277. – D. Kleiner, Roman Sculpture (1992) 345 ff. Abb. 313 ff. – LIMC VII (1994) 343 Nr. 200* s. v. Perseus (L. Jones Roccas). – LIMC VII (1994) 617 Nr. 8a* s. v. Rea Silvia (M. Hauer-Prost). – H. Cüppers, AW 25, 1994, 89 ff. – Kempchen 1995, 211 f. Katnr. 79. – A. Chastagnol, La Gaule romaine et le droit latin. Collect. Centre Etudes Romaines et Gallo-romaines 14 (1995) 173 f.

P14. Relief eines Grabmals

Arlon, Musée Luxembourgeois Inv. 311

FO: Arlon (Orolaunum)

Sandstein. H 0,59 – B 0,68 – T 0,47 m. Der ursprünglich rechteckige Quader ist an allen Seiten gebrochen. an der Unterseite Klammer- oder Dübelloch.

Mars schwebt auf die am Boden liegende Rea Silvia zu

Datierungsvorschlag: Anf. 3. Jh. n. Chr.

J.-B. Sibenaler, Guide illustré du Musée lapidaire romain d'Arlon (1905) 59 Nr.26. – Espérandieu V (1913) Nr. 4030. – Dragendorff – Krüger, Germania Romana (1926)² 86. – M. E. Marien, Ann. Inst. Arch. Luxembourg 76, 1945, 67 f. Nr. C7. – J.-J. Hatt, Revue archéologique de l'Est et du Centre-Est 21, 1970, 87. – Dulière I 95 Anm. 286. – Aicholzer 1983, Katnr.151. – LIMC II (1984) 567 Nr. 490 s. v. Ares/Mars (G. Bauchhenß). – S. Mucznik, Gerión 6, 1988, 188 Abb.1 o. – G. Bauchhenß, in: H. Froning – A. Krug (Hrsg.), Kotinos. Festschrift für Erika Simon (1992) 435 Anm. 13. – LIMC VII (1994) 617 Nr. 11a s. v. Rea Silvia (M. Hauer–Probst). – Kempchen 1995, 210 f. Kat. 78.

P15. Reliefplatte

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum 72.1857.1

FO: vermutlich aus Aquincum. Befand sich in der Bischöflichen Sammlung Migazzi in Óbuda–Vác.

H 1,00 – L 1,05 m.

Mars schwebt auf die am Boden liegende Rea Silvia zu

J. Ziehen, Römische Bildwerke im Nationalmuseum zu Pest, Arch.-epigraph. Mitteilungen aus Österreich-Ungarn 13 (1890) 57 f. Abb. 11. – C. Robert, ASR III 2 (1904) 236 Nr. 192 (dort als Sarkophagrelief eingestift). – S. Ferri, Arte Romana sul Danubio (1933) 208 Abb. 248.

*LUPA ROMANA***P16.** Steinplatte/Giebelfrgt.

Corbridge, Museum

FO: aus Corstopitum (Corbridge). 1911 im Theodosianischen Niveau der in der Ost–West verlaufenden Hauptachse der Straße gefunden.

Lokaler Sandstein. H 0,573 – L 1,60 – T 0,219 m. Die r. Ecke des Giebels war abgebrochen und ist wieder angefügt worden. Stark verwittert.

Im Giebfeld: Lupa Romana nach r., Zwillinge hintereinander sitzend

Datierung: Vor 160 n. Chr.

F. Haverfield, AA 27, 1912, 489 Abb. 6. – Burger 1961, 58 Anm. 39. – Schauenburg 1966, 266 Anm. 20. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972– 73, 276 Anm. 41. – Noelke 1976, 438 Nr. 1. – Aichholzer 1983, Katnr. 207. – CSIR Great Britain I, 1 Taf. 10, 37 (E. J. Phillips).

P17. Giebelfrgt. eines Grabstein

Maastrich, Bonnefantemuseum R4818

FO: aus Maastricht

Kalksandstein. H max. 0,58 – L 0,92 m. Giebelfrgt. eines Grabfeilers. Die l. Ecke fehlt.

Lupa Romana mit Zwillingen, r. und l. der schlangenförmige Körper eines Seemonsters.

Datierungsvorschlag: 2. / 3. Jh. n. Chr.

O. Doppelfeld – J. Brachner, Die Römer am Rhein (1967) 132 A2. – Noelke 1976, 438 Nr. 2. – Duliére II 43 Nr. 110 Abb. 295 (Relief non funéraire). – Aichholzer 1983, Katnr. 208

P18. Grabrelief

Murrhardt, Rems–Murr Kreis in situ, Abgüsse im Carl-Schweizer Museum.

FO: verbaut im Walterichsgrab in der Walterichskirche

Grüner Schilfsandstein. H 0,60 – B 1,55 – T 0,16 m. Bildfeld: H 0,37 – B 0,67 m.

Datierungsvorschlag: 2./3. Jh. n. Chr.

B. Cichy, Murrhardt. Sagen – Steine – Geschichte (1963) 26 ff. Abb. S. 19. 21. 27–28. – P. Schweizer, in: Ph. Filtzinger (Hrsg.), Die Römer in Baden–Württemberg (1976) 423 f. – Noelke 1976, 437 Korrekturzusatz 3a. – R. Schweizer, Bildsteine, Inschriften und Denkmäler in Murrhardt (1988) 2. 12f. Titelbild. – Kempchen 1995, Katnr. 8 und Katnr. 84 Abb. 22.

P19. Relieffrgt.

Speyer, Hist. Museum der Pfalz Inv. 710

FO: Heidenburg bei Oberstaufenbach, Kr. Kusel. In einer Mauer verbaut gefunden
Gelbgrauer Sandstein. H 0,60 – L 0,90 – T 0,60 m. Erhalten ist nur eine Partie eines rechteckigen
Blockes, der auf der l. Seite relativ gerade gebrochen ist. und auf der L. ebenfalls. Der l. Zwilling ist
fast vollständig weggebrochen, von ihm hat sich nur die r. Hand erhalten.

INSCRIFT: *M*

Im Giebfeld: Lupa Romana nach r.; Inscriptfeld; Bildfeld: Vogel nach r.

Datierungsvorschlag: Ende 2. Jh. n. Chr.

Harster, Die Ausgrabungen des hist. Vereins der Pfalz (1886) 39 Taf. 10 Nr. 7. – CIL XII 6193. –
F. J. Hildenbrand, Der römische Steinsaal (Lapidarium) des Historischen Museums der Pfalz zu
Speyer (1911) 34 Nr. 75 Taf. 5 Nr. 30. – Espérandieu VIII Nr. 6097. – F. Sprater, Die Pfalz unter den
Römern 2 (1930) 32 Abb. 47. – H. Schoppa, Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und
Britannien (1957) 51 Taf. 46 (mit irrtüml. Angaben.). – Burger 1961, 54. – Schauenburg 1966, 266
Anm. 20. – W. Jobst, ÖJh 50, 1972–73, 276 Anm. 43. – Noelke 1976, 438 Nr. 5 Taf. 48,2. – Dulière II
43 Nr. 109 Abb. 291 (non funéraire). – Aichholzer 1983, Katnr. 203 (1./2. Jh. n. Chr.). – Kempchen
1995, 217 Katnr. 87.

P20. Relief. Vermutlich von Grabmal

Avenches, Musée Romain Inv. 1862/6245

FO: Aventicum (Avenche), Kt. Waadt 1862 in einem Gebäude verbaut gefunden.

Jurakalkstein. H 0,58 – B 1,10 – T 0,44 (Basis) 0,13 (o) m.

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

W. Deonna, Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde N.S. 20, 1918, 99 ff. – Espérandieu VII
Nr. 5431. – F. Staehelin, Die Schweiz in römischer Zeit (1948) 428 Abb. 107. – R. Fellmann, Die
Schweiz zur Römerzeit (1957) 72 Abt. VII 3 Abb. 1. – Burger 1961, 54. – Virieux, Aventicum (1961)
Abb. 27. – O. Doppelfeld – J. Brachner, Die Römer am Rhein (1967) 132 Nr. A1 Taf. 31. –
Schauenburg 1966, 266 Anm. 20. – W. Jobst, ÖJh 50, 1972–75, 279 Anm. 60. – Noelke 1976, 438
Nr. 3. – Dulière II 44 Nr. 11 Abb. 109. – H. Bögli – C. Meylanm, BProAvent 25, 1980, 14. 40
Abb. 26. 27. – Aichholzer 1983, Katnr. 204. – M. Bossert, Die Rundskulpturen von Aventicum. Acta
Bernensia IX (1983) 55f. Taf. 29, 4. 30, 3. – H. Bögli, Aventicum. Die Römerstadt und das Museum
(Archäologische Führer der Schweiz 20) (1991) 75 f. Abb. 89. – R. Fellmann, La Suisse gallo-romaine
(1992) 236 f. Abb. 200. – Kempchen 1995, 212 Katnr. 81 Abb. 25. – Lupa Capitolina 41 Nr. 19.

P21. Zweiseitiger Reliefblock

Pförring (Kr.Eichstätt). Aufgestellt an der südlichen Außenmauer der Sebastianskapelle von Pförring

FO: Pförring

Harter, grauer Kalkstein. L 1,01 – H 0,38 – T 0,64 m. Der Reliefblock ist an seinen Ecken stark bestoßen und verwittert. Es fehlen der obere Teil sowie die r. Ecke des Bildfeldes.

Vs: Lupa Romana.; l. Ns. laufender Hase

Datierungsvorschlag: Anf. 3. Jh. n. Chr.

Verh. Hist. Ver. Oberpfalz 1, 1832, 121 mit Abb. – J. N. von Raiser, Der Ober-Donaukreis des Königreichs Bayern unter den Römern 3 (1832) 30 Taf. E15. – J. von Hefner, Das römische Bayern in seinen Schrift- und Bildmalen (1852) 307 Nr. 44. – CSIR I 1 Deutschland 118 Nr. 509 Taf. 146. – Noelke 1976, 438 Nr. 8. – W. Gauer, BayVgBl 43, 1978, 84 Anm. 67. – Dulière II Katnr. 112. – A.Spieß, KJbVFRühGesch 21, 275 Anm. 154. – Kempchen 1995, Katnr. 85.

P22. Giebel von Grabbau

Regensburg, Museum Inv. 119

FO: 1837 im Hof der "Neuen Residenz" – im Westbezirk des sog. Prätoriums in Regensburg gefunden.

Kalkstein. H 0,57 – L 1,20 – T 0,26 m. Das Relief ist zwei Frgt. zusammengesetzt. Erhalten ist nur noch der Giebel einer Stele oder eines Grabbaus (?), wobei es im Vergl. mit den Abmessungen der pannonischen Stelen wahrscheinlicher ist, daß das Objekt von einer Stele stammt. Vgl. auch Avenche, denn das Stück hat ein schräges Schuppendach auf der Rs.

Im Giebel die Lupa Romana nach r.; unter dem Giebelfeld: Efeuranken

Datierungsvorschlag: Anfang 3. Jh. n. Chr.

Verh. Hist. Ver. Oberpfalz 6, 1841, 340; 21, 1862, 22; 54, 1902, 306. – H. Ortner, Das römische Regensburg (1909) 45. – G. Steinmetz, Führer durch die Sammlung des Historischen Vereins im Oberpfälzischen Kreismuseum zu St. Ulrich in Regensburg (1931) 40 Nr. 56b. – Noelke 1976, 438 Nr. 7. – CSIR Deutschland I 1, Raetia – Noricum 105 Nr. 456 Taf. 126. – W. Gauer, BayVgBl 43, 1978, 76. – Dulière II Nr. *112bis Abb. 293. – Kempchen 1995, 216 Katnr. 86

P23. Grabstele

Adria (bei Frohnleithen), in der Südmauer der Kirche verbaut

FO: aus der Flavia Solva

Das Relief ist stark abgerieben

Inscription: *PASSERINU(s) / F(ecit) V(irus) S(ibi)*

Im Giebel: Adler; Inschriftfeld; Sockel: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: E. 1./Anf. 2. Jh. n. Chr.

CIL III 5448. – A. Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien (1923) 31 Nr. 52. – Burger 1961, 55. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972–73, 276 Anm. 42. – Noelke 1976, 439 Nr. 14. – Dulière II 35 Nr. 81. – Aichholzer 1983, Katnr. 209

P24. Grabstele

Atrans (Trojana)

FO: aus dem ager Celeianus

Inschriftenfeld: *VLPIA FIRMIN[A] ANORUM TRIGI... / M(arcus) VLPIVS / FIRMINUS ET / CONNONIA STATUTA / V FECERUNT / SIBI ET VLPIO PRIMIANO / F(iliae) AN(norum) XIII*

Sockelfeld: Lupa Romana

CIL III 5114. – Dulière II 37 Nr. 87.

P25. Grabstele

Eggerdorf (Steiermark)

FO: vermutlich aus der Flavia Solva

H 1,54 – L 0,68 m.

Inschrift: *MAMMA CABALIONIS F(ilia) / AN(norum) LV ET SOLIAE LOTURI F/ AN(norum) XXXX*

Giebelfeld: Lupa Romana; Fries: Überfall eines Raubtieres auf ein Rind; Sockelfeld: rundes Holzgefäß mit Eisenringen zwischen zwei sitzenden Greifen.

Datierungsvorschlag: E. 1./2. Jh. n. Chr. (Dulière); Um 100 n. Chr. (Aichholzer, Schober)

CIL III 5487. – A. Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien (1923) Nr. 79. – E. Weber, Die römerzeitlichen Inschriften der Steiermark (1969) 108 f. mit Abb. Nr. 49. – Burger 1961, 55. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972–73, 276 Anm. 42. – Noelke 1976, 438 Nr. 11. – Dulière II 35 f. Nr. 82.

P26. Grabstelen-Frgt.

Leibnitz, Schloss Seggau in der Mauer verbaut

FO: aus Flavia Solva

H 0,60 – B 1,27 m. Erhalten ist nur noch das Giebelfragment einer Grabstele.

Giebel: Lupa Romana, darunter Rankenfries

Datierungsvorschlag: Ende 1./ Anf. 2. Jh. n. Chr.

A. Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien (1923) 134 Nr. 295. – E. Diez, Flavia Solva (1959) 27 Nr. 13 Taf. 3, 13. – Burger 1961, 56 Taf. 11, 2. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972–73, 276 Anm. 41. – Dulière II 36 Nr. 83. – Aichholzer 1983, Katnr. 213.

P27. Grabrelief-Frgt.

Maria Saal bei Klagenfurt. In der Vorhalle r. des südlichen Eingangstores des Frauenmünsters eingemauert.

FO: wahrscheinlich aus Virunum

Erhalten ist nur noch der zentrale und r. Teil eines wohl ursprünglich dreiteiligen Steines.

Zentrales Bildfeld: Lupa Romana; l.Bildfeld: Eros

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

S. Ferri, Arte romana sul Danubio 95f. Abb.82. – Strong, Scritti in onore di Bartolomeo Nogara (1937) Taf. 69, 2. – L. Pareti, Storia di Roma e del mondo romano I (1952) 295. – W. Jobst, JÖAI, 1972–73, 280 Abb. 8; 276 Anm. 43. – F. Jabornegg-Altenfels, Kärntens römische Altertümer (1870) 67 Nr. 139 Taf. 3. – Burger 1961, 55. – Noelke 1976, 439 Nr. 15. – Dulière II 36 f. Nr. 86 Abb. 275 f. – Aichholzer 1983, Katnr. 212.

P28. Frgt. einer Grabstele

Kloster Melk. In der Gartenmauer der Sakristei verbaut.

FO: unbekannt

grauer Marmor. H 0,65 – L 1,04 m. Nur noch als Frgt. erhalten.

Bildfeld: Lupa; darüber Fries mit Efeuranken; u. Fries mit Hippokampen

Datierungsvorschlag: Ende 1./ Anf. 2. Jh. n. Chr.

W. Jobst, JÖAI, 1972–73, 273–280 Abb. 4 und 6 (Rekonstruktion). – CSIR Österreich, Cetium (1979) 38 Nr. 25 Taf. 17. – Noelke 1976, 438 Nr. 9. – Dulière II 36 Nr. 85 Abb. 274. – Aichholzer 1983, unter Katnr. 223 erwähnt.

P29. Frgt. einer Grabstele

Steinstellen, Archäologisches Museum der Abtei.

FO: Das Relief ist lange in einem Pfeiler der Kirche von Aschbach (Niederösterreich) vermauert gewesen.

grobkörniger Marmor. L 0,76 – H 0,65 m. Erhalten ist nur der untere Teil der Grabstele und die letzte Zeile des Inschriftenfeldes.

Inschrift: *FL(avio) VAL(erio)/ MIL(iti) COH(ortis).../ PRETOR(iae) ... ET / VAL(ERIO) DIGN.../ VET(ERANO β) ADATILI[A] A?..., / NIA MATER FIL(iis) / PIENTISSIMIS FEC(it)*

Sockel: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: Ende 1./Anf. 2. Jh. n. Chr.

Fehringer, Jahrbuch für Altertumskunde II, 1908, Beiblatt 39 f. Abb. 1,2. – RLÖ 10, 1909. 114 Abb. 52. – W. Jobst, JÖAI, 1972–73, 279 Abb. 7. – CSIR Österreich, Lauriacum (1976) 37 Nr. 34A Taf. 11. – Noelke 1976, 438 Nr. 10. – Dulière II 36 Nr. 84 Abb. 273. – Aichholzer 1983, Katnr. 223.

P30. Grabstele

Strass, Kaserne

FO: aus der Flavia Solva

H 2,11 – L 0,835 m.

Inschrift: *FINITO LAPPI (filio) An(norum) LX ET SILVIAE IANTUNARI F(iliae) CON(iugi) OPTIMAE FIL(ii) FECERUNT*

Giebelfeld: Löwe; Inschriftfeld; Sockel: Lupa Romana

Datierung: Ende 1./2. Jh. n. Chr.

CIL III 5361. – A. Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien (1923) Nr. 76. – E. Weber, Die römerzeitlichen Inschriften der Steiermark (1969) 279 f. Nr. 288 mit Abb. – Burger 1961, 55. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972–73, 276 Anm. 42. – Noelke 1976, 348 Nr.12. – Dulière II 35 Nr. 80. – Aichholzer 1983, Katnr. 210.

P31. Grabstelen-Frgt.

AO: Budapest, Aquincum Museum Invnr. 73.9.2.

FO: gefunden in Pest

H 0,96 – L 1,385 – T 0,29 m. Die Stele ist nur noch im Bereich der Sockelzone erhalten.

Bildfeld Sockelszone: Lupa Romana und Dioskuren (?)

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

K. Szirmai, *Antik Tanulmányok* 18, 1971, 259 ff. – K. Szirmai, in: *Akten I*, 162 ff.**P32.** Frgt. einer Grabstele

Mitrovic

FO: Colonia Flavia Sirmium

Nur der untere Teil der Stele ist erhalten.

Inscripfenfeld:... / *DEC COL ANIV L / ET C(aius) IVL(ius) C(aii) FIL(ius) / FLORVS DEC(urionum) COL(onae) / ANN(orum) XX ET IVLIAE / FESTAE ANN(orum) XII / ANICIA [... / MARITO ET FIL(io)*

Sockelfeld: Lupa Romana

CIL III 3242. – Dulière II 37 Nr. 88.

P33. Grabstele des C. Aprius Frontinus und der Valeria Secunda

Nagykanizsa, György–Thury Múzeum Invnr. 81.217.1

FO: 1962 in sekundärer Verwendung als Deckel eines spätrömischen Ziegelgrabes gefunden

weißer Marmor. H 2,10 – B 0,83 – T 0,18 m. – Bh 7,1–4,5 cm. Die Stele ist stark verwittert, aber vollständig – einschließlich des Einlaßzapfens – erhalten.

Inscript: *C(aio) APRIO / FRONTIN(o)⁸¹⁶ ET / VALERIA SECVNDA / V(iva) F(ecit) SIBI ET C(aius) / VALERIVS MESSOR / ET C(aius) VALERIVS IVSTVS / ET VALERIA CUPITA / ET VALERIA IVSTA*

Im Giebel: Gorgonenhaupt; Inscriptenfeld; Sockelzone: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

RIU 2 (1976) Nr. 289 (unpubliziert)

⁸¹⁶ Zeile 1–2 kann auch Caprio / Frontini filius heißen, weil die Valerii Messor, Iustus, Cupita und Iusta – wohl die Kinder – das Gentiliz der Mutter tragen. In diesem Fall Z 4 freilich v(ivi) f(ecerunt).

P34. Frgt. einer Grabstele

Pécs, Janus Pannonius Muzeum Inv. 1278

FO: Aus dem antiken Sopianae = Pécs (Fünfkirchen)

dunkelgrauer Kalkstein. H 1,06 – L 0,81 – T 0,29 m. Nur der Sockelbereich mit dem Einlassungszapfen und der Ansatz des Inschriftenfeldes ist erhalten.

Im Sockelfeld: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

G. Erdélyi, ArchÈrt 77, 1950 73 Nr. 25. – Burger 1961, Nr. 57 Taf. 12, 2. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972–73, 276 Anm. 72. – Noelke 1976, 439 Nr. 20 (falsch: Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum). – Dulière II 39 Nr. 97. – Aichholzer 1983, Katnr. 221. – E. Burger, CSIR Ungarn VII 59 Nr. 77 Taf. 17, 2. Abb. 3

P35. Frgt. einer Grabstele

Pécs, Museum Inv. R-D 389

FO: aus Sopianae (Pècs – Fünfkirchen)

Grauer Kalkstein. H 0,73 – L 0,08 – T 0,25 m. Die Stele ist lediglich in der unteren Hälfte erhalten. Die ersten Zeilen der Inschrift fehlen. Ein größeres Stück der l. unteren Ecke ist ausgebrochen. Kleinere Bestoßungen. In der zweiten Zeile der erhaltenen Inschrift ist ein kreisrundestieferes Bohrloch, daß möglicherweise auf eine Zweitverwendung des Steines schließen läßt.

Inschrift:.. *.]VS (an)NOS XXV VL P/ [...]RVS PAT V AV XL P / VLP RUCA MATER FILIS (p) / DVL ERES EORUM*

Sockelfeld: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: Ende 1./Anf. 2. Jh. n. Chr.

CIL III 3311 und 10292. – G. Erdélyi, ArchÈrt 77, 1950, 73 Nr. 24 Taf. 18,1. – Burger 1961, 56 f. Taf. 12, 1. – Noelke 1976, 429 Nr. 19. – Dulière II 40 Nr. 98. – Aichholzer 1983, Katnr. 222. – A. Burger, F. Fülep, RIU 4 (1984) 60 Nr. 990 Abb. 29. – A. Burger, CSIR Ungarn VII (1991) 48 Nr. 59 Taf. 17, 1.

P36. Frgt. einer Grabstele

Ptuj (Pettau), Museum

FO: wahrscheinlich aus dem antiken Poetovia

weißer Marmor. H 0,63 – B 0,86 – T 0,23 m. Erhalten ist nur der obere, stark beschädigte Teil einer Grabstele.

Im Giebel: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

M. Abramič, Jahrbuch für Altertumskunde II, 1908, 39 Abb. 3. – A. Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien (1923) 133 f. Nr. 293 Abb. 154. – S. Ferri, Arte romana sul Danubio (1933) 172 Abb. 180. – V. Hoffiler – B. Saria, Antike Inschriften aus Jugoslawien 1. Noricum und Pannonia Superior (1938) 191 Nr. 430. – G. Erdélyi, ArchÉrt 77, 1950, 72 Nr. 50. – Burger 1961, 57. – W. Jobst, ÖJb 50, 1972–73, 276 Anm. 41. – Noelke 1976, 239 Nr. 22.

P37. Grabstele-Frgt.

Ptuj (Pettau/Poetovio), Museum

FO: aus Poetovio (Dulière anders Aichholzer: angeblich aus Hjdina; Savaria–Hoffiler: Beim Hause Zgorn Breg Nr.3 als Unterlage für die Pfosten eines Schweinestalles verwendet gewesen, angeblich aus Hajdina)

weißer Marmor. H 0,65 – B 0,76 – T 0,26 m (D.) abweichend bei Savaria–Hoffiler und AH: H 0,68 – B 0,68 – T 0,21 m. Erhalten ist nur noch der untere Teil der Stele samt Einlassungszapfen sowie Teilen der letzten Inschriftenzeile. Die Oberfläche des Stückes ist stark beschädigt.

Inschrift: H(oc) M(onumentum) H(eredem) N(on) S(equitur)

Sockelfeld: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: 2.Jh.n.Chr.

V. Hoffiler – B. Saria, Antike Inschriften aus Jugoslawien 1. Noricum und Pannonia Superior (1938) 187 Nr. 415. – G. Erdélyi, ArchÉrt 77, 1950, 72 Nr. 6. – Burger 1961, 57. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972–73, 276 Anm. 42. – Noelke 1976, 439 Nr. 21. – Dulière II 38 Nr. 91 Abb. 281. – Aichholzer 1983, Katnr. 217.

P38. Grabstele

Sopron, Liszt-Ferenc-Museum

FO: westl. von Sopron (Scarbantia) in der Gemarkung Ágfalva 14.6.1978 gefunden. In der Nähe zweier römischer Gutshöfe in Ágfalva und Sopronbánfalva.

Sandstein. H 2,50 – B 0,93 – T 0,33 m.

Inschrift: LI[T]VGENA AT/T[I]F(ilia) V(iva) F(ecit) SI{[I]}BI ET / [I]VI[NO] S]ECUNDI/[NI] F(ilio) A[N(norum)...ET] VIB[E]/N(a)E VERNC(u)LAE AN(norum) V

o. halbrunde Nische: Brustporträts dreier Personen (Frau, Kind, Mann) Inschriftfeld; Sockelzone: Lupa Romana.

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

A.Mócsy, ActaAcHung 50, 1988, 101 ff.

P39. Grabstelen-Frgt.

verschollen

FO: Sopron, municipium Flavium Scarbantia

Nur der untere Teil der Stele mit der letzten Zeile des Inschriftenfeldes und das Sockelfeld waren noch erhalten.

Inschrift: ...]/ *MIL(es) TRIBVNUVS*

Im Sockelfeld: Lupa Romana.

CIL III 4248. – Dulière II 38 Nr.93. – RIU 1 Nr.204 (verschollen).

P40. Grabstele des Quartus Adnamati

Szombathely, Museum (Steinamanger) Invnr. 89

FO: 1873 bei Grabungen in der Colonia Claudia Savaria (Felsöraks/Raks) im Burgenland gefunden.

Kalkstein. H 1,68 – B 0,735 – T 0,11 m. Bh 0,08–0,38 m. Die Stele ist samt Einlassung vollständig erhalten, jedoch einmal im oberen Drittel gebrochen. Der l., der zwei auf den Giebelschrägen gelagerten Löwen fehlt.

Inschrift: *QVARTO / ADNAMATI*⁸¹⁷ / *F(ilio) AN(norum) LXXX / ET CATULLA COI F(iliae) CON(iugi) / AN(norum) LX VPPV / LIBERTA F(aciendum) C(uravit).*

Im Giebelfeld: Adler; Vegetabiler Fries; Inschriftenfeld; Sockelzone: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

CIL III 10895. – A. Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien (1923) 43 Nr. 88. – Burger 1961, 55. – CSIR Österreich I 5. Die Reliefs des Stadtgebietes von Scarbantia und Savaria (1974) 37f. Nr. 13 Taf. 6. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972–73, 276 Anm. 42. – G. Erdélyi, ArchÉrt 77, 1950, 72 Nr. 11 Taf. 17,2. – A. Mócsy, Die Bevölkerung von Pannonien bis zu den Markomannenkriegen (1959) 218 Nr. 84. – Aichholzer 1983, Katnr. 214. – Noelke 1976, 439 Nr. 17. – K. Halaunbrenner, Fundberichte aus Österreich 1, 1930–34, 216. – A. Barb, Burgenländische Heimatblätter 1, 1932, 80, 97 Taf. 12. – A. Alföldi, ArchÉrt 4, 1943, 86. – A. Mócsy, die Entwicklung der Sklavenwirtschaft in Pannonien zur Zeit des Principats (ActAnt4 1956) 224. – L. Franz – A. Neumann, Lexikon ur- und frühgeschichtlicher Fundstätten Österreichs (1965) 18. – A. Mócsy u.a., Römische Steindenkmäler von Savaria (1971) 24 Anm. 43; 27. – Dulière II 39 Nr. 94 Abb. 278.

⁸¹⁷ Der Name ist ingenuin keltisch, in ähnlicher klingender Form auch Adnamatus, die weibliche Form Admata. In Noricum besitzt der Name eine weite Verbreitung, d. dazu A.Mócsy, Pannonia und Upper Moesia (1974) 120f. mit Abb.19; ders. Nomenclator provinciarum Europae Latinarum et Galliae Cisalpiniae cum indice inverso (Diss.Pann. III1) (1983) 65 NO5. Die Erwähnung des weiblichen Namen erfolgt in einer Inschrift im Museum Rehita: TIR L 34 S.93; IDR III 1, S.100f.; M.Macrea, N.Gudea, I.Mitiu, Praetorium. Castrul hi Ahezarea romanø de la Mehadia (1993); I.Piso in: Steine und Wege. Festschrift für Dieter Knibbe (1999) 379ff.

P41. Grabstele des Lucius Caesius Tuendo

Szombathely, Savaria Museum

FO: Aus Cherneházadamonya (Komitat Vas); in der Nacht des 14. Juli 1981 im Norden der Gemarkung von Cherneházadamonya aus dem Acker der LPG gepflügt.

Marmor. H 2,08 – B 0,86 – T 0,17 m. Bh 6,5 – 3 cm. Die oberen Ecken sind abgebrochen. Die Oberfläche ist jedoch gut erhalten und nur wenig vom Pflug beschädigt worden.

Inscription: *L(ucio) CAESIO C(aii) FIL(io) / TVENDO AN(norum) L ET / PETRONIAE Q(uinti) FIL(iae) / CRISPINAE CONIU(gi) / AN(norum) VL C(aius) CAESIVS F(ilius) / VICTOR AN(norum) FRATRI / PISSIMO C(aius) CAESIVS C(aii) F(ilius) / VITELLUS AN(norum) L(ucius) CAESIVS / C(aii) F(ilius) OPTATVS AN(norum) ET CAESIA / C(aii) F(ilia) GRAECA AN(norum) NEPOT(es) / AVUNCULO*

Giebelfeld: Lupa Romana; Architrav: Hahnenkampf; Inschriftfeld; Sockelzone: Jagdszene

M. Medgyes, Grabstein der Familie des Caesius und ein spätrömisches Grab aus Chernelházadamonya, Savaria. A vas megyei Múzeumok értesítője, Savaria 15, 1981, 199 ff. – K. Szirmai, in: Akten I, 162 Nr. 4.

P42. Grabstele des L. Torius Quintus

verschollen

FO: aus der Colonia Claudia Savaria (Szombathely); angeblich in Szalónak – Schlaining (bei Steinamanger)⁸¹⁸

Inscription: *L(ucio) TORIO QVINTO AN(norum) LXX / [F]LAVIA VALENTINA V(iva) F(ecit) SIBI ET CON(iugi)*

Giebel: Adler ; Bildfeld: Paar; Inschrift; Sockelzone: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

CIL III 4212. – W. Kubitschek, JA 6, 1912, 141 Abb. 34. – A. Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien (1923) 103 Nr. 225. – G. Erdélyi, ArchÉrt 77, 1950, 73 Nr. 12. – Burger 1961, Nr. 55. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972–73, 276 Anm. 42. – A. Móczy, Die Bevölkerung von Pannonien bis zu den Markomannenkriegen (1959) 222 Nr. 98/3. – Noelke 1976, 439 Nr. 16. – K. Szirmai, in: Akten I, 162. – Dulière II 39 Nr. 95. – Aichholzer 1983, Katnr. 215.

⁸¹⁸ z.B. Noelke 1976.

P43. Grabstele der Dacumena⁸¹⁹

Varazdin, Gradski Muzeum (Kroatien)

FO: wahrscheinlich aus Poetovia. Das Stück war lange in einer Mauer des Schlosses von Cakovak (Csáktornya, Csakatur) eingemauert

gelblicher Marmor. H 1,98 – B 0,90 – T 0,23 m. Erhalten ist der größte Teil der Stele. Lediglich der sonst übliche Einlaßzapfen sowie der untere Teil der r. und l. seitlichen Rahmung des Sockelfeldes ist verloren.

Inscription: *P(ublius) ANTONIVS / CLA(udia tribu) FAVORIS L(ucii) F(ili) / ANN(orum) XXV CLAVDIA T(iti) F(ilia) DACUMENA* ⁸²⁰ / *ANN(orum) XXXV FAVENTINA (H)ERES / FAC(iendum) CVRA(vit)*

Giebelfeld: Lupa Romana; breiter Fries mit Doppelmuschel, in denen sich Proträts eines Mannes und einer Frau befinden. Erosen; Inschriftenfeld; Sockelzone: Reiter.

Datierungsvorschlag: Um 100 n. Chr.

CIL III 4116. – Kalinka–Swoboda, Archäologisch Epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich–Ungarn 13, 1890, 12–13. – V. Hoffiler – B. Saria, Antike Inschriften aus Jugoslawien 1. Noricum und Pannonia Superior (1938) 204 Nr. 457. – G. Erdélyi, ArchÉrt 77, 1950, 73 Nr. 21. – A. Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien (1923) Nr. 226. – A. Móscy, Die Bevölkerung von Pannonien bis zu den Markomannenkriegen (1959) 216 Nr. 68/1. – Burger 1961, 57. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972–3, 276 Anm. 41. – Noelke 1976, 439 Nr.23. – Dulière II 38 Nr.92 Abb.277. – Aichholzer 1983, Katnr. 218.

P44. Frgt. einer Grabstele

Zagreb, Nationalmuseum

FO: In Veliki Bastaji (Kroatien) in der Nähe des antiken Siscia gefunden, dann im Hof des Schlosses von Darvar aufbewahrt.

Kalkstein. H 0,85 – B 0,71 – T 0,20 m. Erhalten ist ein Teil des unteren Bildfeldes der Stele, sowie der größte Teil des Inschriftenfeldes, daß jedoch von l. o. nach r. schräg abgebrochen ist.

Inscription: *FL(avio) VAL(erio) / MIL(iti) COH(ortis)... / PRETOR(iae) ... ET / VAL(ERIO) DIGN... / VET(ERANO) ADATILI[A] A?... / NIA MATER FIL(iis) / PIENTISSIMIS FEC(it)*

Sockelzone: Lupa Romana

CIL III 4001 = 10865. – V. Hoffiler – B. Saria, Antike Inschriften aus Jugoslawien 1. Noricum und Pannonia Superior (1938) 1972 Nr. 588. – G. Erdélyi, ArchÉrt 77, 1950, 73 Nr. 23. – Burger 1961, 58.

⁸¹⁹ Bei Aichholzer 1983, Katnr. 218 als Grabplatte bezeichnet, was sehr ungewöhnlich wäre, da das Objekt in seinem Aufbau typischen Stelenformen entspricht.

⁸²⁰ Die Lesung DAGUMENA ist ebenfalls möglich.

– W. Jobst, *ÖJb* 50, 1972–73, 276 Anm. 42. – Noelke 1976, Nr. 24. – Dulière II 37 Nr. 89 Abb. 282. – Aichholzer 1983, Katnr. 219.

P45. Grabstelen-Frgt.

Zalaegerszeg, Gőcsej-Múzeum Inv. 50.04.1

FO: aus Zalalövő; bis 1950 im Haus des Gemeinderates; aus Salla (Szirmai)

Kalkstein. H 1,25 – B 0,95 – T 0,17 m⁸²¹. Bh 0,06 m. Nur der obere Teil der Grabstele mit der ersten Zeile des Inschriftenfeldes ist erhalten geblieben. Das Stück ist stark verwittert.

Inschrift:]*MIVS*. Vielleicht nach RIU 2 zu ergänzen zu: [mem]*MIVS*.

Giebelfeld: Lupa Romana; Bildfeld: Girlandentragende Erogen, Gorgonenhaupt; Inschriftenfeld

Datierungsvorschlag: Ende 1./Anf. 2. Jh. n. Chr.

G. Erdelyi, *ArchÉrt* 77, 1950, 73 Nr. 27. – A. Radnoti, *ArchÉrt* 77, 1950, 59. – Burger 1961, 56 Taf. 11, 1. – W. Jobst, *JÖAI* 50, 1972–3, 276 Anm. 41. – Noelke 1976, 439 Nr. 18. – RIU 2 (1976) 2 Nr. 287 (unpubl.). – K. Szirmai, in: *Akten I*, 162 Nr. 3. – Dulière II 39 Nr. 96 Abb. 297.

P46. Frgt. einer Grabstele

Constantza, Archäologisches Museum Inv. 6482

FO: 1963 in Slava Puha (Ibida) ca. 60 Km. nördlich von Tomi entdeckt.

lokaler Stein. H 1,22 – L 0,72 – T 0,24 m. Die Stele ist im oberen Bereich abgebrochen, ebenso fehlt ein Stück des l. Randes. Im unteren Bereich ist leicht vorspringend und groß geraspelt ein Bereich ausgespart, der zur Einlassung des Blockes in eine Basis vorgesehen war. Inschrift in leicht eingetieftes Inschriftenfeld eingeschrieben:

Inschrift: ...]*S*[.../ *AL VALENS MILE(s)*/ ...]*XI CLA MIL(itavit) ANN(os)*/ [...]*III VIX(it) ANN(os) XXIII* / [*fil*]*IO B(ene) M(erito) P(osuit)*

Sockelzone: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

V. Canarache, *Le musée arch de Constanza* (1967) 36 f. – *Römer in Rumänien*. Ausstellung Köln (1969) G 183. – C. Pop, *Acta Musei Napocensis* 8, 1971, 118 Nr. 8 Abb. 8. – Noelke 1976, 439 Nr. 32 Taf. 48, 1. – W. Jobst, *JÖAI* 54, 1972–73, 278. – Dulière II 41f. Nr. 105 Abb. 284.

⁸²¹ Abweichende Maße bei RIU: H 1,29 – B 0,97 – T 0,19 m.

P47. (Grab)relief-Frgt.

Aiud, jud. Cluj Muz. de Ist. Aiud

FO: wiedergefunden 1916 unter einer Mauer der Kirche von Sâneray

Kalkstein. H 0,53 – L 1,10 – T 0,63 m.

Sockelfeld: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: 2.–3. Jh. n. Chr.

G. Florescu, I monumenti funerari romani della Dacia superiore, Eph. Daco–Romana IV (1930) 122 f. – Renard, La Louve romaine d'Apulum, in: Mélanges Ch. Picard II (1949) Abb. 2. – C. Pop, Acta Musei Napocensis 8, 1971, Nr.6 Abb.6. – Noelke 1976, 439 Nr.30. – Burger 1961, 58 Anm.39. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972–1973, 276 Anm. 42. – Dulière II 40 Nr. 99a.

P48. Grabrelief-Frgt.

Apulum, Museum Inv. 232/11

FO: aus dem antiken Alba Iulia

Kalkstein. H 0,32 – B 0,65 – T 0,17 m. Erhalten ist lediglich das untere Bildfeld einer Stele. Die Oberfläche des Reliefs ist stark abgerieben.

Sockelzone: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: 2. Jh. n. Chr.

S. Ferri, Arte romana sul Danubio (1933) 96 Abb. 84. – Renard, Mélanges Ch. Picard II (1949) 858–862 Abb. 1 (= RA 31–32, 1949). – Römer in Rumänien. Ausstellung Köln (1969) G. 185 Taf. 100. – C. Pop, Acta Musei napocensis 8, 1971, 177 Nr. 1 Abb. 2. – W. Jobst, JÖAI 50, 1972–73, 276 Anm. 43. – Burger 1961, 58 Anm. 39. – Noelke 1976, 439 Nr. 25. – Aichholzer 1983, Katnr. 224. – Dulière II 40 Nr. 99.

P49. Frgt. einer Grabstele

Dej, jud. Bistrita– Nosoud Musz. Inv. 11/88

FO: aus Ilihua

Kalkstein. H 1,20 – B 0,65 – T 0,25 m. Die obere Hälfte der Stele ist verloren.

Sockelzone: Lupa Romana

Datierungsvorschlag: 2.–3. Jh. n. Chr.

C. Pop, Acta Musei Napocensis 8, 1971, 178 Nr. 3 Abb. 4 – Noelke 1976, 439 Nr. 27. – Dulière II 41 Nr. 101

P50. Grabrelief

Tirgu Mures, Mus. Inv. 4900

FO: aus Cristesti

Kalkstein. H 1,80 – B 0,62 – T 0,15 m.

Paraoi seitlich einer Aedikula in 3 Register geteilt: u. Reiter, Mitte: Lupa Romana; o. 3 Porträts

Datierungsvorschlag: 2.–3. Jh. n. Chr.

C. Pop, Acta Musei Napocensis 8, 1971, 178 f. Nr. 5 Abb. 5. – Burger 1961, 58 Anm. 39. – Noelke 1976, 439 Nr. 29. – Dulière II 41 Nr. 102.

P51. Relieffrgt.

verschollen

FO: aus Cristesti

Kalkstein. H 0,58 – L 0,88, B 0,15 m.

Lupa Romana

C. Pop, Acta Musei Napocensis VIII, 1971, 178 Nr.4. – Noelke 1976, 439 Nr. 26 (unpubliziert). – Dulière II 41 Nr. 104

P52. Grabstelenfrgt.

Timisoara, Muz. Banat

FO: bei Titel (Serbien)

H 0,95 – B 0,93 – T 0,32 m. Erhalten ist nur noch das Sockelfeld der Stele mit dem Einlassungszapfen.

Lupa Romana

S. Ferri, Arte romana sul Danubio (1933) 96 Abb. 83. – Burger 1961, 54 Anm. 21. – C. Pop, Acta Musei Napocensis 8, 1971, 182 Nr. 10 Abb. 10. – Noelke 1976, 439 Nr. 31. – Dulière II 40 Nr. 100.

VII. VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

- Aichholzer 1983 P. Aichholzer, Darstellungen römischer Sagen (1993)
- Akten I Akten des I. Internationalen Kolloquiums über
Probleme des provinziäl-römischen Kunstschaffens,
Graz, 27.–30. April 1989, Mitteilungen der
Archäologischen Gesellschaft der Steiermark 3/4
(1991)
- Akten II Akten des 2. Internationalen Kolloquiums über
Probleme des provinziäl-römischen Kunstschaffens,
Vesprém 1991 (1992)
- Akten III G. Bauchhenß (Hrsg.), Akten des 3. Internationalen
Kolloquiums über Probleme des provinziäl-römischen
Kunstschaffens, Bonn 1993, Beih. BJB 51 (1996)
- Akten IV B. Djurić (Hrsg.), Akten des 4. Internationalen
Kolloquiums über Probleme des provinziäl-römischen
Kunstschaffens, Celje 1995 (1997)
- Altmann 1905 W. Altmann, die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit
(1905)
- Ascenzi u. a. 1996 A. Ascenzi u. a., The Roman mummy of Grottarossa, in:
K. Spindler u. a. (Hrsg.), Human mummies: global
survey of their status and the techniques of
conservation, Vol. 3, The man in the ice (1996) 205–
218
- Ascenzi u. a. 1998 A. Ascenzi u. a., Mummies from Italy, North Africa and
the Canary Island, in: A. und E. Cockburn,
Th. A. Reyman (Hrsg.), Mummies, Disease & Ancient
Cultures (1998)² 262–288
- Assmann 1997 J. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift,
Erinnerung und politische Identität in frühen
Hochkulturen (1997)²

- Assmann 2000 J. Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie* (2000)
- Augustus W.-D. Heilmeyer u. a. (Hrsg.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Ausstellung Berlin 7. Juni – 14. August 1988 (1988)
- Baratte – Metzger 1985 F. Baratte, C. Metzger (Hrsg.), *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne* (1985)
- Blome 1990 P. Blome, *Der Sarkophag Rinuccini. Eine unerhoffte Wiederentdeckung*, *JbBerlMus* 32, 1990, 35–68
- Bonanno Aravantinos 1998 M. Bonanno Aravantinos, *Sarcophagi romani raffiguranti eroti con armi*, in: *Sarkophag-Corpus*, 73–168
- Bordenache Battaglia 1983 G. Bordenache Battaglia, *Corredi funerari di età imperiale e barbarica nel Museo Nazionale romano* (1983)
- Boschung 1987 D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms* (1987)
- Buonocore 1984 M. Buonocore, *Schiavi e liberti dei Volusii Saturnini. Le iscrizioni nel colombario sulla via Appia Antica* (1984)
- Burger 1961 A. Sz. Burger, *Die Szene der "Lupa Capitolina" auf provinziellen Grabsteinen*, *Folia Archaeologica* 13, 1961, 51–61
- Castriota 1995 D. Castriota, *The Ara Pacis and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art* (1995)
- Chioffi 1998 L. Chioffi, *Mummificazione e inbalsamazione a Roma ed in altri luoghi del Mondo Romano* (1998)
- Cumont 1942 F. Cumont, *Recherches sur le Symbolisme funéraire des Romains* (1942)
- Daidalikon R. F. Sutton (Hrsg.), *Daidalikon. Studies in memory of Raymond V. Schroder* (1989)

- Dimas 1998 S. Dimas, Untersuchungen zur Themenwahl und Bildgestaltung auf römischen Kindersarkophagen (1998)
- Doblhofer 1994 G. Doblhofer, Vergewaltigung in der Antike (1994)
- Dougherty 1998 C. Dougherty, Sowing the Seeds of Violence: Rape, Women, and the Land, in: M. Wyke (Hrsg.), *Parchements of Gender* (1998) 267–284
- Dräger 1994 O. Dräger, *Religionem significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor RM 33. Erg.-H.* (1994)
- Dulière I-III C. Dulière, *Lupa Romana. Recherches d'Iconographie et Essai d'Interpretation I, II, III* (1979)
- Eisenhut 1978 W. Eisenhut, *Virtus Romana. Ihre Stellung im römischen Wertsystem* (1973)
- Emotionalität C. Bethien, A. Fleig, I. Kasten (Hrsg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle* (2000)
- Engemann 1973 J. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit, 2. Erg. des JdAChr* (1973)
- Evans 1992 J.D. Evans, *The Art of Persuasion. Political from Aeneas to Brutus* (1992)
- Ewald 1999 B. Ch. Ewald, *Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs* (1999)
- Eyben 1985 E. Eyben, *Geschlechtsreife und Ehe im griechisch-römischen Altertum und im frühen Christentum*, in: E. W. Müller (Hrsg.), *Geschlechtsreife und Legitimation zur Zeugung. Historische Anthropologie Bd. 3, Kindheit, Jugend, Familie* (1985) 403–478

- Eyben 1986 E. Eyben, Sozialgeschichte des Kindes im römischen Altertum, in: A. Nitschke, M. Jochen, K. Arnold (Hrsg.), Zur Sozialgeschichte der Kindheit. Historische Anthropologie Bd. 4 (1986) 317–364
- Feraudi-Gruénais 2001 F. Feraudi–Gruénais, Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms, *Palilia* 9 (2001)
- Fittschen 1992 K. Fittschen, Mädchen, nicht Knaben. Zwei Kinderbüsten in Cleveland und Wellesley, *RM* 99, 1992, 301–327
- Fless 1995 F. Fless, Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung (1995)
- Freigang 1997 Y. Freigang, Grabmäler der gallo-römischen Kultur im Moselland – Studien zur Selbstdarstellung einer Gesellschaft, *JbRGZM* 44, 1997, 277–440
- Galinsky 1969 G. K. Galinsky, *Aeneas, Sicily and Rome* (1969)
- Getty Museum Roman funerary monuments in the J. Paul Getty Museum, Bd. 1 (1990)
- Geyer 1987 A. Geyer, Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus (1987)
- Grabeskunst G. Koch (Hrsg.), *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit* (1993)
- Graepler 1997 D. Graepler, *Tonfiguren im Grab* (1997)
- Guerrini 1982 L. Guerrini, *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità* (1982)
- Haug 2001 A. Haug Constituting the past – forming the present: The role of material culture in the Augustan period, *Journal of the History of Collections* 13, 2, 2001, 111–123

- Häusle 1980 H. Häusle, Das Denkmal als Garant des Nachruhms. Eine Studie zu einem Motiv in lateinischen Inschriften (1980)
- Heinsius 1978 R. Heinsius, Les Representations e la legende de Didon et Enee, *Acta Archaeologica Lovaniensia* 17, 1978, 37–65
- Hesberg 1992 H. v. Hesberg, Römische Grabbauten (1992)
- Hesberg-Tonn 1983 B. v. Hesberg-Tonn, *Coniunx Carissima*. Untersuchungen zum Normcharakter im Erscheinungsbild der römischen Frau (1983)
- Hölscher 1980 T. Hölscher, Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst, *JdI* 95, 1980, 265–321
- Hölscher 1993 T. Hölscher, Mythen als Exempel der Geschichte, in: F. Graf (Hg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft*. Das Paradigma Roms. 3. Colloquium Rauricum 3, Augst 1991 (1993) 67–87
- Huskinson 1996 J. Huskinson, Roman children's sacrophagi. Their decoration and its social significance (1996)
- Kempchen 1995 M. Kempchen, Mythologische Themen in der Grabskulptur. *Germania Inferior, Germania Superior, Gallia Belgica und Raetia* (1995)
- Kleiner 1987 D. E. E. Kleiner, *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits* (1987)
- Koch 1993 G. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit* (1993)
- Kockel 1983 V. Kockel, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten*. Ein Beitrag zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts (1993)
- Koepfel 1983 G. M. Koepfel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit I. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus augusteischer und julisch-claudischer Zeit, *BJb* 183, 1983, 61–144

- Koeppel 1984 G. M. Koeppel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit II. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus flavischer Zeit, *BJb* 183, 1983, 1–65
- Koeppel 1987 G. M. Koeppel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit V. Ara Pacis Augustae, Teil 1, *BJb* 187, 1987, 101–157
- Koortbojian 1995 M. Koortbojian, Myth, meaning, and memory on Roman sarcophagi (1995)
- Krumme 1995 M. Krumme, Römische Sagen in der antiken Münzprägung (1995)
- Lattimore 1942 R. A. Lattimore, Themes in Greek and Latin epitaphs (1942)
- Lindner 1994 R. Lindner, Mythos und Identität. Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Städte in der römischen Kaiserzeit (1994)
- Lindner 1984 R. Lindner, Der Raub der Persephone in der antiken Kunst (1984)
- Lupa Capitolina C. Parisi Presicce, La Lupa Capitolina. Ausstellung Rom 2000 (2000)
- Macho 1987 Th. Macho, Todesmetaphern (1987)
- Memoria O. G. Oexle (Hrsg.), Memoria als Kultur (1995)
- Muth 1998 S. Muth, Erleben im Raum – Leben im Raum. Zur Funktion Mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (1998)
- Mythos F. Graf (Hg.), Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms. 3. Colloquium Rauricum 3, Augst 1991 (1993)
- Noelke 1976 P. Noelke, Aeneasdarstellungen in der römischen Plastik der Rheinzone, *Germania* 54, 1976, 409–439

- Noll 1982 R. Noll, Unerkannte Szenen aus der Aeneas-Dido-Sage auf koptischen Stoffen in Düsseldorf und Wien, *AnzWien* 119, 1982, 261–270
- Reinsberg 1983 C. Reinsberg, Concordia – Die Darstellung von Hochzeit und ehelicher Eintracht in der Spätantike, in: *Spätantike und frühes Christentum, Ausstellung Frankfurt a. M. (1983)* 312–317
- Reinsberg 1984 C. Reinsberg, Das Hochzeitsopfer – eine Fiktion, *JdI* 99, 1984, 291–317
- Reinsberg 1985 C. Reinsberg, Der Balbinus-Sarkophag – Grablege eines Kaisers?, *MarbWPr* 1985 (1985)
- Reinsberg 1995 C. Reinsberg, Senatorensarkophage, *RM* 102, 1995, 353–379
- Rodenwaldt 1935 G. Rodenwaldt, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst. *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften* (1935)
- Roma A. Cardini, R. Cappelli (Hg.), *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città* (2000)
- Roman Myth J. N. Bremmer, N. Horsfall, *Roman myth and mythography* (1987)
- Saller 1994 R. P. Saller, *Patriarchy, property and death in the Roman family* (1994)
- Sarkophag-Corpus G. Koch (Hrsg.), *Akten des Symposiums "125 Jahr Sarkophag-Corpus"*, Marburg, 4.–7. Oktober 1995 (1998)
- Schauenburg 1966 K. Schauenburg, Die Lupa Romana als sepulkrales Motiv, *JdI* 81, 1966, 261–309
- Schauenburg 1997 K. Schauenburg, Eroten mit Waffen, in: C. Becker (Hrsg.), *Chronos. Beiträge zur Prähistorischen Archäologie zwischen Nord- und Südosteuropa. Festschrift für B. Hänsel* (1997) 671–682

- Sexuality N. Kampen (Hrsg.), *Sexuality in ancient art. Near East, Egypt, Greece, and Italy* (1986)
- Sichter mann – Koch 1975 H. Sichtermann – G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen* (1975)
- Sichter mann – Koch 1982 H. Sichtermann – G. Koch, *Römische Sarkophage. Handbuch der Archäologie* (1982)
- Sinn 1987 F. Sinn, *Stadtrömische Marmorurnen* (1987)
- Sinn 1991 F. Sinn, *Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen. Die Grabdenkmäler 1, Reliefs, Altäre, Urnen* (1991)
- Spannagel 1999 M. Spannagel, *Exempla Principis. Untersuchungen zur Entstehung und Ausstattung des Augustusforums. Archäologie und Geschichte Bd.9* (1999)
- Spiegel des Mythos F. de Angelis – S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Akten des internationalen Kolloquiums, Rom vom 19. bis 20. Februar 1998* (1999)
- Stewart 1996 Andrew Stewart, *Vergewaltigung?* in: E. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland* (1996) 74 – 90
- Tod und Jenseits G. Binder – B. Effe (Hrsg.), *Tod und Jenseits im Altertum. Bochumer Altertumswissenschaftliches Collquium 6* (1991)
- Toynbee 1996 J. M. C. Toynbee, *Death and burial in the Roman world* (1996)
- Troia Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg u.a. (Hrsg.), *Troia – Traum und Wirklichkeit* (2001)
- Wrede 1981 H. Wrede, *Consecratio in formam deorum: vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit* (1981)

- Zanker 1975 P. Zanker, Grabreliefs römischer Freigelassener, , JdI 90, 1975, 267–315
- Zanker 1987 P.Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987)
- Zanker 1988 P. Zanker, Augustan Political Symbolism in the Private Sphere, in: J. Huskinson u.a. (Hg.), Image and Mystery in the Roman World. Three papers given in Memory of Jocelyn Toynbee (1988), 1 – 22

VIII. TABELLEN

Tabelle 1 Verteilung der Mythendarstellungen auf stadtrömischen Sarkophagen

Die Tabelle zeigt die Verteilung der Mythenbilder, ohne den römischen Gründungsmythos, nach ihrer Häufigkeit. Erfasst wurden für die Tabelle mehr als 2718 Sarkophage. Die Tabelle erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie bildet ein vorläufiges Arbeitsinstrumentarium, um Tendenzen besser erfassen zu können

Mythen/Mythische Figuren	Anzahl (ca.)
Eroten	>620
Jahreszeiten	550
Dionysische Themen	380
Musen	300
Meleager	200
Endymion	120
Persephone	100
Amazonen	60
Achilleus	40
Hippolytos	40
Marsyas	30
Adonis	25
Odysseus	25
Iphigenie und Orest, Flucht aus Tauris	25
Grazien	24
Herakles	20
Iason und Medea	20
Phaeton	20
Orestie	18
Alkestis	15
Paris	12
Niobiden	11
Leukipidden	10
Prometheus	10
Pelops	8
Ganymed (nur Nebenmotiv)	6
Bellerophon	4
Narkissos	4
Giganten	3
Ares und Aphrodite	2
Oidipus	2
Theseus	2
Protesilaos	2
Triptolemos	1
Aktaion	1
Daidalos	1
Iliupersis	1
Kentaurenkampf	1
Leda	1
Neoptolemos	1
Peleus und Thetis	1
Perseus und Andromeda	1
Sieben gegen Theben	1

Tabelle 2 Verteilung der Mythendarstellungen in den Provinzen

Die Tabelle der folgenden Seite erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sie wurde auf Grundlage einer groben Sichtung des in Publikationen vorliegenden Materials erstellt. Ist lediglich ein vorläufiges Arbeitsinstrumentarium, um die Darstellungen besser in den Kontext der Mythenbilder in den römischen Provinzen einordnen zu können. Da Darstellungen des römischen Gründungsmythos in der Sepulchralkunst fast nur in den Provinzen entlang der Nordgrenze des Imperium Romanum vorkommen. Wurden nur die Provinzen berücksichtigt, in denen sich Mythenbilder im Sepulkralkontext gefunden haben. Auffällig ist die Funddichte in den Norisch-Pannonischen Provinzen, die mit einem entsprechend hohen Aufkommen auch des römischen Gründungsmythos in dieser Gegend korreliert.

	Britannien	Gallia Belgica	Germania inferior	Germania superior	Raetia	Noricum	Pannoniae	Dacia	Insg.
Gründungsmythos									
Aeneas auf der Flucht		4	2	1			3		10
Mars – Rhea Silvia		2	1				1		4
Lupa Romana	1		3		2	8	15	7	36
Achilleus									
Achill und Thetis		1				1			2
Achill auf Skyros						1	1		2
Achill – Hektor		2		1		2	3		8
Achill- Penthesileia		3							3
Achill – Polyxena		1							1
Adonis	1					1	2		4
Aktaion		2		4		2	5		13
Amazone		3							13
Amor und Psyche						1			1
Apollo									0
Apollo – Daphne		2	2						4
Apollo – Marsyas			2				4		6
Aias					2				2
Ariadne		2				1	2		5
Bellerophon							1		1
Charon				1					1
Dares und Entellus		1							1
Endymion				1		5	4		10
Europa						4		1	5
Ganymed		4	5	2		2	3		16
Helena						2	4		6
Herakles									
Herakles un spez.							3		3
Herakles – Anteus			1		1				2
Herakles – Diomedes						1			1
Herakles – Hesperiden			1			1	1		3
Herkakles – Hirschkuh			1						1
Herakles – Kerberos		1	1				1		3
Herakles – Kyknos							1		1
Herakles – Hydra	1	1		1					3
Herakles – Augias							1		1
Herakles – Löwe		1	1	4			1		7
Herakles – Nessos						1			1
Herakles – Stier				1		1			2
Herakles Kindheit		1				1			2
Herakles – Apotheose		1							1
Herakles – Alkestis			1	1		2	8		12
Herakles – Hesione			1	1		2	2		6
Her./Hes oder Perseus /Andr.			2		1		2		5
Herakles Dreifußstreit		1	1	1					3
Hippolytos					2	1			3
Hylas		1							1
Ikarus						1	4		5
Iphigenie			2				1		3
Leda				1		3	2		6
Medea		1					3		4
Menelaos – Patroklos						2			2
Narkissos		1			1				2
Odysseus				1	1				2
Oedipus		1	1	1			3		6
Orest		1							1
Orpheus						3	5		8
Parisurteil		1							1
Paris und Helena						1	1		2
Perseus									
Perseus un spez.							1		1
Perseus – Andromeda		5				1	1		7
Perseus Medusa							3		3
Phaeton							1		1
Polyxena – Neoptolemos			1						1
Tereus – Prokne							1		1
Theseus			2				2		4
Insgesamt	3	44	31	22	9	51	96	8	264