

## PROCESSUS CONSULARIS

### *Zur Deutung des Sarkophags von Acilia*

VON BERNARD ANDREAE (BOCHUM)

Die Darstellung auf dem Wannensarkophag<sup>1</sup> (*Tafel 1, 2*), dessen Fragmente 1950 in der Nähe von Acilia gefunden wurden, gilt seit der geistreichen Erstpublication durch R. Bianchi-Bandinelli<sup>2</sup> als Designation eines Prinzen zum Kaiser. Die Geste des bärtigen Togatus, der wegen der Binde im vollen Lockenhaar Genius Senatus<sup>3</sup> zu nennen ist, scheint so eindeutig, daß keine Zweifel daran aufgekomen sind, ob er wirklich mit der ausgestreckten Rechten dem Ehepaar in der Mitte des Sarkophages den an der linken vorderen Krümmung stehenden Togatus mit dem Porträtkopf eines Knaben vorstellen wolle. Auch G. v. Lücken<sup>4</sup>, der die Deutung der Szene als Designation eines Prinzen nicht übernimmt, versteht die Geste des Bärtigen so, als wolle er auf den Jüngling an der linken Seite hinweisen. Bianchi-Bandinelli<sup>5</sup>, der eine Datierung des Sarkophages in das 2. Viertel des 3. Jhs. für sicher hält, hat vorgeschlagen, in dem Knaben Gordian III. zu erkennen, der im Beisein der Eltern, des Konsularen Julius Balbus und der Tochter Gordians I., Maecia Faustina, vom Genius Senatus als zukünftiger Kaiser bezeichnet werde. G. v. Lücken<sup>6</sup> hat wegen der mangelnden Porträtähnlichkeit bereits Zweifel an dieser Identifizierung geäußert, und diese Zweifel haben sich in der Folgezeit als berechtigt erwiesen<sup>7</sup>. H. v. Heintze<sup>8</sup> insbesondere hat das Knabenporträt mit Hilfe einer sorgfältig begründeten Reihenuntersuchung an den Porträtstil der Jahre 270–280 angeschlossen und die Vermutung geäußert, das Ehepaar seien Carinus und Magnia Urbica und der Knabe deren Sohn Nigrinianus. Doch G. Gullini<sup>9</sup> hat gezeigt, daß dies aus historischen Gründen mehr als unwahrscheinlich ist. Aber auch die von ihm aufgrund einer Vermutung C. C. Vermeules<sup>10</sup> vorgeschlagene Identifizierung des Knaben mit Hostilianus und des Ehepaars mit dessen Eltern Decius und Etruscilla ist nicht nur aus stilistischen Gründen unannehmbar, sie scheint auch angesichts der Barttracht des Mannes, die wir von Decius<sup>11</sup> nicht kennen, unhaltbar.

Abkürzungen wie in der Bibliographie zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes. Die drei großen hier behandelten und im Text häufig wiederkehrenden Sarkophage werden folgendermaßen abgekürzt:

A. = Sarkophag von Acilia, Rom, Thermenmuseum — *Tafel 1, 2*.

N. = Sarkophag eines gallienischen Konsuls, Neapel, Nationalmuseum — *Tafel 2, 1*.

T. = Sarkophag, Rom, Museo Torlonia Nr. 395 — *Tafel 1, 1*.

<sup>1</sup> S. AURIGEMMA, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano, Itinerari 78* (1954) 122 Nr. 330. Letzte Zusammenstellung der Literatur bei E. RESCHKE in: F. ALTHEIM und R. STIEHL, *Die Araber in der alten Welt* 3 (1966) 393 Nr. 38. Dort nachzutragen G. GULLINI, *Maestri e botteghe in Roma da Gallieno alla Tetrarchia*, Università di Torino, *Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia* 12 Fasc. 2 (1960) 4 ff. Abbildungen: D. E. STRONG, *Roman Imperial Sculpture* (1961) 65, 102, Abb. 124. H. KÄHLER, *Rom und sein Imperium* (1962) 182 f. Abb. 19. G. M. A. HANFMANN, *Römische Kunst* (1964) 122, Abb. 136 f.      <sup>2</sup> *Bd'A.* 39, 1954, 200 ff.

<sup>3</sup> Zum Genius Senatus vgl. *EAA* 3 (1960) 814 e.) s. v. Genio (Fuchs) *EAA*. 7 (1966) 192 s. v. Senato (Forni).

<sup>4</sup> *Das Altertum* 2, 1956, 30.

<sup>5</sup> *Bd'A.* 39, 1954, 204.

<sup>6</sup> *Das Altertum* 2, 1956, 31.

<sup>7</sup> J. BRACKER, *Bestimmung der Bildnisse Gordians III nach einer neuen ikonographischen Methode* (1964) 104.

<sup>8</sup> *RM.* 66, 1959, 175 ff.

<sup>9</sup> *Maestri e botteghe in Roma da Gallieno alla Tetrarchia* (1960) 6.

<sup>10</sup> *AJA.* 60, 1956, 209 vgl. jedoch VERMEULE, *Dumbarton Oaks Papers* 15, 1961, 17.

<sup>11</sup> B. M. FELLETTI-MAJ, *Iconografia Romana imperiale* (1958) 187 ff.



Wenn es also nicht gelingen will, die Porträts auf dem Sarkophag mit bestimmten Kaiserpersönlichkeiten zu identifizieren, so erhebt sich die Frage, ob die Praemisse richtig ist, die eine derartige Identifizierung fordert. Bianchi-Bandinellis Begründung<sup>12</sup> seiner Deutung dieser eigentlich höchst überraschenden historischen Szene auf dem römischen Sarkophag ist verblüffend kurz. Unter Hinweis auf das rechte Attikarelief der Stadtseite des Bogens von Benevent<sup>13</sup>, auf dem eine symbolische Figur dem Kaiser Traian seinen Nachfolger Hadrian bezeichne, stellt Bianchi-Bandinelli fest, daß auf dem Sarkophag nichts anderes gemeint sein könnte und der vom Genius Senatus vorgestellte Jüngling mithin ein Prinz sein müsse. Nun ist die vorausgesetzte Interpretation des Beneventer Bogenreliefs, die seit jeher umstritten war, inzwischen aber als unwahrscheinlich erwiesen worden<sup>14</sup>. Damit entfällt die einzige motivgeschichtliche Begründung für Bianchi-Bandinellis These. Gleichwohl scheint die Deutung, wenn man einmal auf die Gebärde des Genius Senatus aufmerksam gemacht wurde, so selbstverständlich, daß man geradezu einem Denkwang verfällt, durch den die Interpretation immer wieder in die gleiche Richtung gedrängt wird.

Betrachtet man die Darstellung jedoch unvoreingenommen, dann fallen einige Züge auf, die mit dieser Deutung nicht in Einklang zu bringen sind. Keiner der Männer, die um den vermeintlich Designierten stehen, achtet in besonderer Weise auf ihn. Der Mann in der Mitte des Sarkophags mit der sorgfältig gelegten Contabulatio vor der Brust wendet sich der neben ihm stehenden Frau zu und blickt nicht auf den Knaben, der ihm angeblich vorgestellt werden soll, ebenso wie jener in einer in sich beschlossenen, nicht auf die Mittelfigur bezogenen Haltung verharrt. Zwischen ihn und den Genius Senatus, der ihn vorstellen soll, drängt sich aus dem Hintergrund ein bärtiger kahlköpfiger Mann, der dem Mann in der Mitte den Blick auf den Vorzustellenden versperren müßte. Außerdem greifen die beiden mit Porträtköpfen ausgestatteten Männer mit der im Gelenk elegant gebeugten Rechten in den großen Sinus der Toga, was nur dann nicht eine leere Gebärde<sup>15</sup> ist, wenn sie sich zum Fortschreiten anschicken; und in der Tat glaubt man bei der Männerfigur in der Mitte an der leichten Drehung des Körpers, die der Blickrichtung entgegengesetzt ist, am Ausschwingen der Hüfte, dem Anheben des Beines, den Ansatz zu einer Bewegung zu spüren. So als ob der Mann seine Frau noch einmal anblicke, während er sich schon zum Gehen wenden will. Wenn dem so ist, dann kann die Gebärde des Genius Senatus etwas ganz anderes bedeuten, als man bisher annahm. Er weist den Weg, er fordert mit ausgestreckter Rechten zum Aufbruch, und auch der Jüngling an der vorderen linken Krümmung hebt schon die Toga, um voranzuschreiten.

Die Gestalt dieses Togatus stellt eine letzten Endes kaum lösbare *crux interpretationis* dar, vor allem deshalb, weil sein Kopf in einem von allen übrigen Köpfen des Sarkophags abwei-

<sup>12</sup> Bd'A. 39, 1954, 203.

<sup>13</sup> BIANCHI-BANDINELLI bezeichnet das Attikarelief nicht genauer; es kann aber nur das rechte Attikarelief der Stadtseite (KÄHLER, Rom u. seine Welt Taf. 169) gemeint sein.

<sup>14</sup> F. J. HASSEL, Der Trajansbogen in Benevent (1966) 19, Anm. 124.

<sup>15</sup> Diese Gebärde ist bei Darstellungen von Togati nicht selten, und sie bedeutet gewiß nicht immer, daß die Betreffenden sich zum Gehen wenden wollen. Z. B. greift Domitian auf dem Cancellariarelief (KÄHLER, Rom und seine Welt Taf. 162) in den Sinus, aber er hebt die Toga nicht an wie die Togati auf dem Acilia-Sarkophag. H. v. HEINTZE macht mich auf einige Togastatuen spätantiker Zeit aufmerksam, bei denen die Gebärde ziemlich ähnlich ist wie auf dem Sarkophag: 1. M. Fulvius Macrianus (?) Rom, Villa Doria-Pamfili, H. v. HEINTZE, Antike Plastik 1 (1962) Taf. 1; 2. Togatus in Sabratha, ebda. 23 Abb. 5; 3. Virius Audentius Aemilianus, Pozzuoli, Antiquario dei Campi Flegrei, Napoli, Bd'A. 44, 1959, 107 ff. Propyläenkunstgeschichte 2 (1967) Abb. 334a (H. v. HEINTZE); 4. C. Caelius Saturninus Dogmatius, Vatikan, Museo Lateranense, A. GIULIANO, Catalogo dei Ritratti Romani del Museo Profano Lateranense (1957) 99. HELBIG, Führer I<sup>2</sup> 1133. Bei diesen Statuen dürfte kaum an ein Schreiten gedacht sein. Bei Schreitenden begegnet die Gebärde des In-den-Sinus-Greifens und Anhebens der Toga z. B. in der Prozession des Reliefs der Vicomagistri, Vatikan, (KÄHLER, Rom und seine Welt Taf. 129) oder beim Triumphzug des Gebälkfrieses am Titusbogen (F. J. HASSEL, Der Trajansbogen in Benevent (1966) Taf. 27, 1. 30, 2. 36, 1).



chenden Stil zu dem Porträt eines Knaben<sup>16</sup> von vielleicht zehn, allerhöchstens aber dreizehn Jahren ausgearbeitet ist. Dabei hat er die gleiche Statur wie die übrigen Männer. Er trägt auch die Toga virilis, und seine großen Hände mit den dicken Venen auf dem Handrücken sind die eines erwachsenen Mannes. Am Ringfinger der linken Hand steckt ein schwerer edelsteinbesetzter Ring.

Das alles paßt nicht zu dem knabenhaften Charakter des Porträtkopfes, der überdies auch nur in einem Zuge mit den Resten des Porträtkopfes in der Mitte des Sarkophags übereinstimmt. Während bei diesem der kurze Spitzbart wie bei den Haaren der Philosophen mit dem Bohrer tief ausgefräst wurde, ist bei beiden die Haut an Hals und Wangen nicht glatt geschliffen, sondern überall sind die Raspelspuren stengelassen, so daß die Oberfläche rau und frisch wirkt, im Gegensatz zu der schimmernden Glätte der anderen Gesichter. Diese Eigentümlichkeit findet sich häufig bei Porträts auf Sarkophagen. Man wollte dadurch offenbar den lebendigen Eindruck der Porträts gegenüber den glatten Idealköpfen erhöhen. Im übrigen ist der Porträtkopf des Knaben aber völlig verschieden von allen anderen Köpfen des Sarkophags und diese Andersartigkeit hat zu der Annahme geführt, der Knabekopf sei erst nachträglich ausgearbeitet<sup>17</sup>, wenn nicht gar anstelle eines anderen Kopfes eingefügt worden<sup>18</sup>. Die zweite Möglichkeit ist auszuschließen, da der Kopf nicht mit glatten Schnittflächen eingefügt ist, wie Bracker<sup>19</sup> aufgrund von Fotografien annahm, sondern Bruch auf Bruch ansitzt. Mit der ersten Möglichkeit muß man rechnen, da der Kopf auf jeden Fall in einem zweiten Arbeitsgang herausgemeißelt wurde. Zu diesem Zweck mußte man bei der Ausarbeitung des Körpers an der Stelle des späteren Porträts eine Bosse<sup>20</sup> stehenlassen, denn man kann den Knabekopf nicht aus einem möglicherweise ursprünglich hier befindlichen Idealkopf umgearbeitet haben. Der Knabekopf ist besonders an den Schläfen breiter als die idealen Köpfe. Da bei diesen auch noch die Haare mit Bohrkanälen tief ausgefräst sind, wäre bei einem solchen Kopf nicht genügend Masse übriggeblieben, aus der man später das Knabenporträt hätte schaffen können. Bleibt also die Tatsache, daß an dieser Stelle bei der Ausarbeitung des Sarkophagreliefs eine Bosse stengelassen wurde, und daraus geht hervor, daß von vornherein geplant war, dem Togatus an der vorderen linken Krümmung ein Porträt zu geben. Andererseits muß man aus der erwachsenen Bildung der Gestalt und vor allem der Hände, die nicht die eines Kindes, sondern die eines ausgewachsenen Mannes sind, den Schluß ziehen: ursprünglich war das Porträt eines älteren Mannes und nicht eines Knaben vorgesehen. Daß ein Knabenporträt ausgearbeitet wurde, bedeutet also eine Planänderung, über deren Ursache man höchstens Vermutungen anstellen kann<sup>21</sup>.

Zum gleichen Ergebnis führt auch folgende Überlegung. Im Gegensatz zu dem Porträt des Knaben zeigt das leider zu zwei Dritteln zerstörte des Mannes in der Mitte des Sarkophags in der Ausarbeitung des Bartes die gleichen stilistischen Eigenheiten wie die Idealköpfe. Es weicht von diesen nur in der oben beschriebenen Weise ab, daß die Haut an Wangen und Hals nicht geglättet wurde. Sonst könnte man überhaupt auf den Gedanken kommen, es handle sich gar nicht um ein Porträt, sondern ebenfalls um einen idealen Kopf. Man muß daher auf eine Gleichzeitigkeit der Anfertigung von Sarkophag und Porträt schließen. Nun kann, wie wir noch sehen werden, die Ausarbeitung des Sarkophags wohl nur auf Bestellung erfolgt sein, da der Abnehmerkreis dieses Sarkophagtyps zu eng begrenzt war, als daß man ein Exemplar auf Vorrat hätte herstellen können<sup>22</sup>. Das Porträt des Sarkophaginhalters muß

<sup>16</sup> Die stereometrische Struktur des Kopfes schließt eine Datierung in die 1. H. d. 3. Jh.s aus. Das hat die methodisch fundierte Untersuchung H. v. HEINTZES RM 66, 1959, 175 ff. deutlich gemacht. <sup>17</sup> H. v. HEINTZE, RM. 66, 1959, 188.

<sup>18</sup> J. BRACKER, Bestimmung der Bildnisse Gordians III nach einer neuen ikonographischen Methode (1964) 105. R. Brilliant, Gesture an Rank in Roman Art (1963) 202. <sup>19</sup> A. a. O. 105.

<sup>20</sup> Ein Rest der Bosse, der nicht abgearbeitet wurde, ist am Hinterhaupt des Knaben noch zu erkennen; vgl. Bd'A. 39, 1954, 211 Abb. 12. <sup>21</sup> Vgl. u. S. 7. <sup>22</sup> S. u. S. 10.



unter diesen Umständen sogleich mitbestellt worden sein, was bedeuten dürfte, daß der Sarkophag bei dessen Tod in Auftrag gegeben wurde. Zu dieser Zeit muß aber schon klar gewesen sein, welche Persönlichkeit in dem Togatus an der linken vorderen Krümmung wiedergegeben werden sollte.

Wenn man also den Körper als den eines Erwachsenen darstellte, so kann man schwerlich umhin anzunehmen, daß auch der Porträtkopf der eines Erwachsenen sein sollte. Da wir aber einen Kinderkopf ausgearbeitet sehen, kann nur eine Planänderung erfolgt sein, deren Gründe uns entgehen, da sie nur in der uns unbekanntem Familiengeschichte des Sarkophag-inhabers liegen können.

Unter den zahlreichen Sarkophagen mit nur abbozierten Porträts<sup>23</sup> gibt es wenigstens einen, auf dem ein Porträt ausgearbeitet, ein anderes hingegen in der Bosse stehengelassen wurde, nämlich den Sarkophag des Ritters Pullius Peregrinus im Museo Torlonia<sup>24</sup>. Aus der Tatsache, daß das Porträt des Mannes ausgearbeitet ist, das der Frau aber nicht, hat M. Wegner<sup>25</sup> bereits den m. E. richtigen Schluß gezogen, „daß der Mann früher starb als die Frau“. Die Meinung von H. Blanck<sup>26</sup>, der Sarkophag sei aus einem Sarglager für einen unverheirateten Mann gekauft worden, obwohl er an sich für ein Ehepaar bestimmt war, ist nicht vollkommen überzeugend. Nur weil die Inschrifttafel keinen Platz mehr für eine Zusatzinschrift der Frau ließ, darf man nicht ausschließen, daß eine spätere Bestattung der Frau im selben Sarkophag vorgesehen war. Man konnte beim Tode der Frau die ganze Inschrift abmeißeln und durch eine neue ersetzen. In der Tat wirkt die Inschrift mit ihren unbeholfenen Buchstaben im Verhältnis zur Qualität des Sarkophags provisorisch. Der Sarkophag ist im Typus singulär und auch vorzüglich gearbeitet, er ist keineswegs ein Dutzendwerk. Wer sich einen so kostbaren Sarkophag leisten konnte, hätte wohl auch die Möglichkeit gehabt, sich einen passenden auszusuchen. Wenn man ausdrücken wollte, daß der Bestattete nicht verheiratet war, was an sich schon bei einem 29jährigen Ritter unwahrscheinlich ist und auch H. Blanck nicht *expressis verbis* annimmt, hätte man den abbozierten Kopf der neunten Muse zu einem idealen Kopf ausarbeiten können. Überhaupt ist zu sagen, daß es eine Kapitalfrage war, einen solchen Sarkophag herzustellen, und ich muß A. v. Gerkan recht geben, wenn er annimmt, daß die Werkstätten es sich nicht leisten konnten, so große Werke auf Lager zu halten. Wenn der Sarkophag aber auf Bestellung gearbeitet wurde, dann ist die Tatsache, daß das Frauenporträt noch nicht ausgearbeitet worden war, als man den Mann bestattete, für das Problem des Aciliasarkophages von Interesse. Man möchte annehmen, daß die Frau des Pullius Peregrinus ihrem mit 29 Jahren verstorbenen Gatten den Sarkophag gesetzt hat, aus verständlicher Scheu sich aber noch nicht selbst zu Lebzeiten auf dem Sarkophag dargestellt sehen wollte und deshalb die Ausarbeitung des abbozierten Kopfes aufschob, die dann aus unbekanntem Gründen unterblieb, z. B., weil die Frau sich wiederverheiratet hat. So könnte auch bei der Bestellung des Sarkophags von Acilia der zu Porträtierende an der linken Seite bereits festgestanden haben, nur wollte man sein Porträt nicht zu Lebzeiten auf dem Sarkophag anbringen und ließ deshalb zunächst die Bosse stehen. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde aus dieser Bosse dann der Knabenkopf ausgearbeitet. Von den vielen Gründen, die man mutmaßlich dafür anführen kann, seien wenigstens zwei hier erörtert.

<sup>23</sup> A. v. GERKAN, *Von antiker Architektur und Topographie*, Gesammelte Aufsätze (1956) 106 f. (Wiederabdruck nach *Philologische Wochenschrift* 1932 H 35–38); M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *Rend Pont Acc.* 20, 1943/44, 267 ff. H. BLANCK, *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern* (1963) 115 Anm. 2.

<sup>24</sup> RODENWALDT, *JdI.* 51, 1936, 101 ff. Taf. 5. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ in: *Festschrift für Friedrich Matz* (1962) 122 Anm. 69 Taf. 39, 1; WEGNER, *Musensarkophage*, *ASR.* V<sub>3</sub> (1966) Nr. 133. <sup>25</sup> A. a. O. 53.

<sup>26</sup> *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern* (1963) 116 Anm. 6.



Erstens, der zu Porträtierende war zur Zeit der Sarkophagbestellung ein Knabe, sollte aber erst am Ende seines Lebens als ausgewachsener Mann auf dem Sarkophag wiedergegeben werden. Er starb jedoch vorzeitig und wurde daher als Knabe porträtiert.

Zweitens, ein Sohn des Ehepaares in der Mitte des Sarkophags starb unerwartet; man bestattete ihn in dem Sarkophag und setzte sein Porträt an die Stelle des ursprünglich geplanten eines erwachsenen Mannes.

Man sieht, wie leicht man sich in Vermutungen verliert, von denen jede den gleichen Grad an Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen kann, ohne die Sache letztlich zu klären. Mit fortschreitender Untersuchung werden wir auf diese Frage zurückkommen (s. u. S. 10). Festzuhalten bleibt vorerst, daß wir den merkwürdigen Fall eines Sarkophages vor uns haben, bei dem schon in der Planung nicht nur die in der Mitte der Front stehende Person des ersten Grabinhabers und wahrscheinlich auch seiner Gattin, sondern noch eine weitere Person mit einem Porträt ausgestattet werden sollten. Der Fall, daß auf einem Sarkophag mehr als zwei Personen durch Porträtköpfe hervorgehoben waren, ist indessen nicht einmalig. Auf dem sog. „Plotin“-Sarkophag<sup>27</sup> Wegner Nr. 116 aus dem Lateran, jetzt im Vatikan, sind außer dem thronenden Philosophen in der Mitte noch die beiden in der Haltung von Musen wiedergegebenen Frauen zu beiden Seiten mit Porträtzügen ausgestattet. Auf dem Musensarkophag Wegner Nr. 135 im Vatikan<sup>28</sup> ist außer dem Ehepaar noch eine weitere Person, vielleicht die Tochter, porträtmäßig wiedergegeben, die möglicherweise für sich und ihre Eltern den Sarkophag setzen ließ. Schließlich ist hier noch der stark ergänzte Wannensarkophag Torlonia Nr. 395<sup>29</sup> (*Tafel 1, 1*) zu erwähnen, den schon Bianchi-Bandinelli<sup>30</sup> zum Vergleich mit dem Sarkophag von Acilia herangezogen hat.

Der Sarkophag Torlonia (T.) besitzt besonderes Interesse für die aufgeworfene Frage, weil er in der Komposition dem Sarkophag von Acilia (A.) nächstverwandt ist. Einen Porträtkopf trägt hier nicht nur wie gewöhnlich der Ehemann in der Mitte<sup>31</sup> neben seiner Frau, für die wir ebenfalls anstelle des modern ergänzten einen antiken Porträtkopf voraussetzen dürfen, sondern auch der links von dem Ehepaar zurückgewandten Hauptes ausschreitende Mann<sup>32</sup>. Im Gegensatz zu der feierlichen, mit langem, durchhängendem Sinus ausgestatteten Toga<sup>33</sup> der Mittelfigur trägt er wie die beiden Begleiter des Konsuls auf einem Neapler Sarkophag<sup>34</sup> (N.) (*Tafel 2, 1*) „über der Tunika die gewöhnliche spätantike Toga mit dem kurzen kontabulierten Umbo und dem über den Unterleib gezogenen Bausch, der von der Linken gehalten werden mußte“<sup>35</sup>. Der Porträtkopf des Mannes auf T. war zwar abgebrochen, ist aber antik und Bruch auf Bruch wieder angefügt<sup>36</sup>. Er zeigt zu dem rechts neben ihm stehenden Mann in der feierlichen Toga eine gewisse physiognomische Verwandtschaft, die aber, wenn

<sup>27</sup> H. KÄHLER, Rom und seine Welt Taf. 226 Erläuterungen 327. N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ in: Festschrift für Friedrich Matz (1962) 122 f. Taf. 39,2; M. WEGNER, Musensarkophage, ASR V<sub>3</sub> (1966) Nr. 116.

<sup>28</sup> M. WEGNER, Musensarkophage ASR. V<sub>3</sub> (1966) Nr. 135.

<sup>29</sup> Album Museo Torlonia Sez. 65 Taf. 99; v. LÜCKEN, Das Altertum 2, 1956, Abb. S. 32; v. HEINTZE, RM. 66, 1959, 189 Taf. 54,1; C. C. VERMEULE, Dumbarton Oaks Papers 15, 1961, 17 Nr. 1.

<sup>30</sup> Bd'A. 39, 1954, 200 ff. 220 Appendice B.

<sup>31</sup> Ebda 220 A 1. Der Körper des Mannes und die linke Hand sind zum größten Teil ergänzt. Der antike Bruch verläuft nahe an der rechten Flanke des Mannes. Der rechte Arm ist bis auf die Finger antik. Von der linken Hand sind nur der kleine und der Ringfinger (ohne Ring!) original. Der antike Kopf ist wieder angesetzt. Über die vom Restaurator richtig getroffene Haltung kann nach den erhaltenen Resten aber kein Zweifel sein.

<sup>32</sup> Ebda. 220 A 7.

<sup>33</sup> Die Toga ist links bis zur unteren Rundung des Sinus antik erhalten, ist demnach also richtig ergänzt.

<sup>34</sup> N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ in: Festschrift für Friedrich Matz (1962) 113 ff. Anm. 16 Taf. 32 vgl. auch das Sarkophagfragment im Vatikan, ebda. 116 Anm. 36 Taf. 33, 2.

<sup>35</sup> Ebda 116 vgl. RE 2. R. VI A 2, 1659 s.v. Toga (GOETHERT).

<sup>36</sup> BIANCHI-BANDINELLI, Bd'A. 39, 1954, 220 A 7.



sie nicht rein stilistischer Natur ist, nur eine Blutsverwandtschaft mit jenem ausgedrückt. Denn identisch wie etwa die männlichen Porträts auf dem Neapler Sarkophag<sup>37</sup> sind sie nicht. Der Mann auf T. in der feierlichen Toga hat eine steilere, höhere Stirn und einen kantigeren, länglicheren Schädel als der Ausschreitende neben ihm. Außerdem hat er kürzere, strähnlige Haare und keinen Bart, während der andere ein wenig längere, gekrümmte Haarlocken in die runde Stirn gekämmt trägt und den typischen Kinn- und Wangenbart besitzt, der mit Gordian I. aufgekommen war und sich bis zur Zeit des Trebonianus Gallus gehalten hat, um dann von dem ausrasierten Kinnbart Galliens abgelöst zu werden<sup>38</sup>. Die Linke umfaßt einen Rotulus, und am Ringfinger dieser Hand steckt ein Ring, worin er sich von dem Togatus in der Mitte unterscheidet, denn dessen zusammen mit dem kleinen Finger erhaltener zweiter Finger ist unberingt. Wen stellt dieser ausschreitende Mann dar, der den rechten Arm in weisender Gebärde ausstreckt, und was bedeutet die ganze auf T. wiedergegebene Szene?

Der Sarkophag gilt ebenso wie A. gewöhnlich als Hochzeitssarkophag, obgleich er nicht die übliche Form der Eheschließung durch „dextrarum iunctio“ zeigt<sup>39</sup>. G. v. Lücken<sup>40</sup> hat deshalb vorgeschlagen, in der Darstellung die altrömische Confarreatio zu sehen, aber nach allem, was wir darüber wissen<sup>41</sup>, sah sie völlig anders aus, und so hat dieser Vorschlag keinen Anklang gefunden.

Vergleicht man noch einmal die Sarkophage A. und T. miteinander, so erkennt man, daß an der gleichen Stelle, wo auf T. der ausschreitende Mann mit dem Porträtkopf erscheint, auf A. der Genius Senatus steht, und man bemerkt auch, daß die weisende Gebärde der rechten ausgestreckten Hand bei beiden die gleiche ist. Bei T. kann nicht gemeint sein, daß der Mann auf den links anschließenden hindeutet, wie man dies bisher beim Genius Senatus auf A. angenommen hat. Denn der an entsprechender Stelle auf T. an der linken vorderen Krümmung stehende Mann ist durch sein Gewand als Liktor gekennzeichnet, worauf auch das hinter seiner Schulter erhaltene Fasziensbüdel<sup>42</sup> mit Beil hinweist. Außerdem scheint dieser Liktor<sup>43</sup>, nach dem erhaltenen Halsansatz zu urteilen, sich von dem Mann mit der weisend ausgestreckten Hand abgewandt zu haben. Schließlich geht auch aus dessen Bewegung deutlich hervor, daß mit der Geste nicht ein letztes Endes unverständliches Hinweisen auf den Liktor gemeint ist. Mit vorgestelltem rechten Bein und nach vorn verlagertem Körpergewicht schreitet der Mann nach links aus, blickt aber fast ungeduldig zurück, als erwarte er, daß der Togatus in der Mitte, dem er mit vorgestreckter Rechten den Weg weist, ihm folge. Dieser hebt den rechten Arm zum Gruße der Gattin, die den Blick des Gatten erwidert und sich, den Mantel um die Schultern ziehend, zum Gehen wendet.

Die reizvoll gewandete weibliche Figur rechts neben der Ehefrau, vielleicht Venus<sup>44</sup>, unter deren Schutz die Gattin steht, winkt mit erhobenem rechten Arm dem Scheidenden nach. Dabei ist offenbar nicht eine dauernde Trennung gemeint, denn die aus den Gewandresten im Hintergrund zwischen den Gatten zu ergänzende Concordia deutet an, daß die Eintracht des Paares nicht geschmälert wird. Vielmehr scheint diese Trennung nur dem Vollzug eines Staatsaktes zu dienen, da Liktores und senatorische Freunde den Gatten geleiten. Auch sind offenbar zuvor schon Opfer veranstaltet worden, bei denen die beiden Camilli ministrierten,

<sup>37</sup> N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ in: Festschrift für Friedrich Matz (1962) 116.

<sup>38</sup> R. DELBRUECK, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, Das römische Herrscherbildnis III<sub>2</sub> (1940) Taf. 2–11; B. M. FELLETTI-MAJ, Iconografia Romana Imperiale (1958) Taf. 11–36.

<sup>39</sup> L. REEKMANNS, BullInstHistBelge. 31, 1958, 22 ff.      <sup>40</sup> Das Altertum 2, 1956, 31 ff.

<sup>41</sup> RE IV 1 (1900) 862 ff. s. v. confarreatio (R. LEONHARD).      <sup>42</sup> Vgl. v. LÜCKEN, Das Altertum 2, 1956, 32.

<sup>43</sup> Ich möchte annehmen, daß der weibliche Kopf, der auf den Körper des Liktors gesetzt wurde, in Wahrheit der Venus in der rechten Hälfte des Sarkophags zugehört.

<sup>44</sup> Vgl. Venus auf dem Hochzeitssarkophag im Vatikan, AMELUNG, Vat. Kat. II 290 ff. Nr. 102 n Taf. 27; N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ in: Festschrift für F. Matz (1962) 120 Anm. 54 Taf. 36,2.



und auf den Täfelchen, die der Knabe hält, wurden die *vota* verzeichnet. Zu welchem Staatsakt könnte der Zug der Männer, die den Gatten abholen, aufbrechen?

Eine verwandte Szene findet man auf einigen Sarkophagen des mittleren 3. Jhs. N. Himmelmann-Wildschütz hat diese Darstellungen<sup>45</sup> überzeugend als den Aufbruch zur feierlichen Prozession aufs Kapitol am Tage des Amtsantritts eines Konsuls gedeutet. Die Form, in der wir auf diesen Sarkophagen jenen festlichen *processus consularis* wiedergegeben sehen, erinnert unmittelbar an die Darstellung auf T. und A. Besonders ähnlich ist sie auf dem Sarkophag eines gallienischen Konsuls in Neapel (N.) (Tafel 2, 1). Hier umgeben in der linken Szene die als Philosophen charakterisierten Freunde den Konsul und drängen ihn zum Aufbruch. Mit würdiger Gelassenheit wendet er sich zum Gehen. N. Himmelmann-Wildschütz<sup>46</sup> hat erkannt, daß die beiden Männer in Tunika und kurzem, auf der rechten Schulter gehefteten Mantel, die auf N. in der linken Szene die Gruppe des Konsuls und seiner beiden Begleiter umgeben, Amtsdienere sind. Bei dem rechten ist der Stock in der einen Hand erhalten, und der Gegenstand, den er über der linken Schulter trägt, ist möglicherweise als Faszienbündel zu deuten. Jedenfalls trägt der entsprechende Amtsdienere auf dem ebenfalls von Himmelmann-Wildschütz herangezogenen Deckelfragment im Louvre<sup>47</sup> die Fasces, und diese Tatsache verbindet die Szenen dieser Sarkophage besonders eng mit T. Man wird zu dem Schluß gedrängt, daß auch auf T. ebenso wie auf den von N. Himmelmann-Wildschütz behandelten Sarkophagen der Aufbruch eines Konsuls zur feierlichen Prozession bei seinem Amtsantritt gemeint ist, zu der Liktoren, die nur an diesem Tage innerhalb der Stadt die Beile in den Fasces tragen durften, und Freunde ihn begleiten.

In der Tat stimmt die Darstellung auf T. mit dem, was man aus den antiken Schriftquellen über den sogenannten *processus consularis* weiß, aufs beste überein. Aus diesen geht nämlich hervor, „daß der Konsul, falls er in Rom sein Amt antrat, in seiner Privatwohnung die Toga praetexta anlegte; es erschienen die Liktoren und erhoben die Fasces; unter ihrem Vortritt und unter der Begleitung zahlreicher Freunde, die Ritter vor ihm, die Senatoren hinter ihm, begab er sich auf das Kapitol, wo er zum ersten Male auf der *sella curulis* Platz nahm“<sup>48</sup>. Vielleicht erhellt aus diesen Berichten auch die Bedeutung des Mannes mit dem Ring. Der *anulus aureus* war, wie schon Plinius NH. 33, 29 mitteilt, das Distinktiv des Ritterstandes<sup>49</sup>, und, obwohl ihn seit Septimius Severus<sup>50</sup> auch einfache Soldaten trugen, scheint dies nicht selbstverständlich gewesen zu sein, da Aurelian es in einem besonderen Schreiben gestatten mußte<sup>51</sup>. Wenn nun auf T. der ausschreitende Mann im Gegensatz zu der Hauptperson in der Mitte durch einen Ring ausgezeichnet ist, dann liegt es nahe, in ihm einen Ritter zu sehen, der dem Konsul voranschreitet, wie etwa der Ritter Ovid es beim Amtsantritt des Graecinus zu tun wünschte<sup>52</sup>. Nun ist daran zu erinnern, daß auch der Togatus mit dem Porträtkopf eines Knaben auf A. (Abb. 1, 2), der den Sinus seiner Toga anhebt um voranzuschreiten, einen Ring trägt (s. o. S. 5). Sollte in ihm eine ähnliche Persönlichkeit gemeint sein wie

<sup>45</sup> Ebda. 116. Es handelt sich um folgende Monumente: 1. Deckelfragment vom Sarkophag des Petronius Melior a. a. O. Taf. 33,1 u. 3. 2. Deckelfragment, Vatikan a. a. O. Taf. 33,2. 3. Sarkophag eines gallienischen Konsuls, Neapel, Nationalmuseum, a. a. O. Taf. 32.

<sup>46</sup> A. a. O. 116 vgl. ebda 117 und Anm. 38.

<sup>47</sup> A. a. O. Taf. 33,2.

<sup>48</sup> RE. IV 1 (1900) 1116 s. v. consul (KÜBLER) mit Belegstellen. Vgl. bes. Ovid, ex Pont. IV 9,3 ff. und zum Beweis, daß die *perficienda solemnia* auch im 3. Jh. n. Chr. noch traditionell üblich waren, SHA. XVII Ael. Lampr.: Ant. Heliog. 15,5. Zum *processus consularis* zuletzt ausführlicher H. STERN, Le calendrier de 354 (1953) 158 ff.

<sup>49</sup> Vgl. RE VI,1 (1907) 298 s. v. Equites Romani (KÜBLER) DAREMBERG-SAGLIO I 1 (1873) 296 ff. s. v. *anulus aureus* (G. HUMBERT) A. STEIN, Der römische Ritterstand (1927) 35 ff. Auch der Togatus in der Villa Doria-Pamfili, in dem H. v. HEINTZE (Antike Plastik 1 (1962) 31 Taf. 1) den Ritter M. Fulvius Macrianus erkennen möchte, trägt einen Ring.

<sup>50</sup> Herodian III 8.

<sup>51</sup> SHA. XXVI Fl. Vop.: Aurel. 7,7.

<sup>52</sup> Ovid, ex Ponto IV 9,3 ff. Bei den bekanntermaßen zäh sich haltenden Zeremonien ist seit augusteischer Zeit kaum eine Änderung in der Reihenfolge der Personenstände anzunehmen.



auf T., ja mehr noch, ist es nicht wahrscheinlich, daß auf A. überhaupt die gleiche Szene, nämlich ebenfalls ein *processus consularis* gemeint ist? Angesichts der engen typologischen Übereinstimmung der beiden Sarkophage wird man diese Frage kaum verneinen können. Im Gegenteil, es gibt noch weitere Beweise dafür:

Wir haben oben S. 7 zwei einander scheinbar ausschließende Vermutungen über die Persönlichkeit des Ringträgers geäußert, die sich nun zu einer einzigen mit höherem Wahrscheinlichkeitsgrad zusammenfügen lassen: Da bekanntermaßen die Senatorenöhne „eigentlich die einzigen sind, die schon durch ihre Geburt römische Ritter sind“<sup>53</sup>, ließe sich die Gestalt dieses Knaben als früh verstorbener Sohn der Grabinhaber besonders ungezwungen erklären, wenn man die Deutung der ganzen auf dem Sarkophag dargestellten Szene als *processus consularis* annimmt. Der Sohn könnte als junger Ritter in diesem Zuge mitgeschritten sein; er sollte später als erwachsener Mann am Ende seines Lebens porträtiert werden, starb jedoch vorzeitig und wurde als Knabe wiedergegeben. Die Deutung von A. als *processus consularis* läßt sich auch durch folgende Überlegungen und Beobachtungen noch stützen:

Auf T. erscheint der Voranschreitende mit der berिंगten Linken an der Stelle, wo auf A. der Genius Senatus Platz gefunden hat. Man gewinnt den Eindruck, daß dieser Mann, der vielleicht als vor dem Konsul einherschreitender Ritter zu deuten ist, auf A. durch den Genius Senatus verdrängt und deshalb dort an den Rand der Sarkophag-Wanne gesetzt worden ist. An dieser Stelle steht auf T. ein Liktör, der nun seinerseits auf A. durch den hierhin versetzten „Ritter“ verdrängt wurde. Er ist auf A. offenbar ohne Ersatz ausgefallen, weil seine Funktion gleichsam durch den Genius Senatus mitübernommen wurde. Denn ebenso wie ein Liktör einen Konsul begleitet, so kann es, wenn der Genius Senatus auftritt, kaum jemand anders als der neue Konsul<sup>54</sup> sein, dem er den Weg weist. Der Liktör war nun zur Verdeutlichung der Szene nicht mehr unbedingt nötig. Allerdings hat es den Anschein, als ob auf A. am linken Rand der Nebenseite (*Tafel 2, 3*) ebendort, wo auf T. (*Tafel 2, 2*) ein zweiter Liktör erscheint, gleichfalls ein Liktör Platz gefunden habe, denn das kurze Gewand, das man bei dem an dieser Stelle allein erhaltenen unteren Teil eines Mannes in Stiefeln erkennt, läßt sich am ehesten als Tunica und Mantel deuten, wie es z. B. die Liktoren auf N. tragen, zumal diese Figur als einzige auf dem ganzen Sarkophag ein kurzes Gewand trägt. Man könnte in dieser ganz an den Rand gerückten Figur dann eine weitere Bestätigung für die vorgeschlagene Deutung sehen. Nötig zum Verständnis des Ganzen ist diese Figur, wie gesagt, nicht, sie wäre vielmehr ein ikonographisches Relikt. Anders steht es mit einem Vertreter des Ritterstandes, auf den man offenbar nicht verzichten wollte. Ob ein solcher rechts vom Konsul auf N. gemeint ist, können wir nicht mehr entscheiden, da dort die linke Hand des betreffenden Mannes abgebrochen ist. Auf dem ikonographisch entsprechenden Fragment im Vatikan<sup>55</sup> scheint er einen Ring zu tragen, doch ist dies wegen der Bestoßung nicht eindeutig auszumachen. Immerhin zeigt die typologische Übereinstimmung aller dieser Sarkophage und Sarkophagfragmente, daß sie die gleiche Darstellung meinen, und wenigstens von dem Sarkophag des Petronius Melior<sup>56</sup> wissen wir durch die Inschrift, daß er für einen Konsul bestimmt war. Unter Berücksichtigung der übrigen Interpretationsergebnisse ist dies demnach auch für die anderen Sarkophage wahrscheinlich. Bei einer Übersicht über diese Konsulsarkophage ergibt sich allerdings, daß die Darstellung des *processus consularis* auf A. viel feierlicher und auf eine höhere Ebene gehoben ist als auf den übrigen, wo — und das gilt auch für die verhältnismäßig geschlossene Form von N. — eine deutliche Spur Realistik

<sup>53</sup> A. STEIN, a. a. O. 189.

<sup>54</sup> Außer einem Konsul käme wohl nur ein Kaiser, und zwar im Grunde nur ein Senatskaiser in Frage. Daß ein solcher aber nicht dargestellt ist, glauben wir o. S. 4 gezeigt zu haben.

<sup>55</sup> HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, Festschrift für F. Matz Taf. 33,2.

<sup>56</sup> Ebda. Taf. 33,1 u. 3.



bewahrt blieb. Auf A., wo z. B. auch die beiden auf T. und N. begegnenden Camilli fortgelassen sind, ist die Darstellung gegenüber den anderen zu einer dichteren Einheit zusammengeschlossen, und das macht ihre Interpretation schwieriger, da die Gestalten vereinheitlicht und die Gesten, die den Vorgang erhellen können, verhaltener und dem gesamten Fluß der Linien stärker untergeordnet erscheinen.

Auf T. ist schärfer zwischen Konsul, Senator, Ritter, Liktör und befreundetem Philosoph differenziert. Auf N. sind die Figuren im Typus einander stärker angeglichen, aber an Gewand und Beiwerk noch deutlicher zu unterscheiden als auf A., wo der Konsul, der Genius Senatus, die befreundeten Senatoren und der mutmaßliche Ritter im gleichen Gewande und allesamt im Philosophentypus wiedergegeben sind. Auf T. stehen die Körpergebärde des Abschieds beim Ehemann und des Losschreitens bei dem Mann, den wir als einen befreundeten, vielleicht verwandten Ritter ansprechen zu können glaubten, viel unvermittelter nebeneinander, und das Neapler Relief (N.) ist mindestens inhaltlich in vier voneinander getrennte Szenen geschieden, die allerdings formal durch geschickte Komposition und Ausnutzung der Stellenwerte zu einer künstlerisch einheitlichen Aussage zusammengefügt wurden. Gleichwohl wirkt die geschlossene Form des Sarkophags von Acilia (A.) reifer.

Wie bei T. läßt die Rückwand unten zu einem glatten Rand aus und bildet so die leicht schräg ansteigende Standfläche für die dicht neben- und hintereinander stehenden Gestalten in würdiger Gewandung, die mit den Köpfen bis unmittelbar unter den oberen Sarkophagrand reichen. Bei A. springt er nur wenig vor. In strengerer Form als bei den anderen Sarkophagen ist den Figuren hier dicht vor der Wandung des Sarkophags, eingespannt zwischen seinen oberen und unteren Rand, ein enger und flacher Raum zugemessen, den sie bis zum Rande mit ihren breiten, von schweren, runden Falten ornamental umflossenen Gestalten füllen. Bestimmt wird der Eindruck zunächst von den sich gleichmäßig wiederholenden, ein wenig nach links ausschwingenden tiefen Bögen, welche die Togen der Männer in der vorderen Schicht bilden. Dieser Eindruck der dekorativ wie Girlanden tief durchhängenden Bögen muß noch stärker betont gewesen sein, als die lineare Vergoldung der Faltenrücken erhalten war, von der man jetzt nur noch die Grundierung mit einer violettbraunen Beize sieht. Diese goldenen Lineamente ließen die gleichmäßig fortlaufende Bogenreihe noch nachdrücklicher auf den Blick wirken. Um den Linienfluß nicht zu stören, sind die Unterschenkel der Figuren viel zu kurz gebildet worden, so daß die Knie der Spielbeine ziemlich tief sitzen und die ganze Gestalt in ungebrochener Linie in dem Bogen der Toga aufsteigt. In bewußtem Gegensatz zu den einfachen großen Faltschwüngen, hinter denen die Körper wie hinter einer ornamentalen Fassade verborgen sind, bewegen, heben, neigen und wenden sich in dem schmalen Raum darüber die Köpfe mit ihrem vollen gelockten Haar, und die großen ausdrucksvollen Hände brechen aus der Fassade der Gewänder hervor. Die Hände der Männer links von der Mitte sind leider abgebrochen<sup>57</sup>. Aber sie kreuzten sich dicht beieinander und scheinen einen ähnlichen, wenngleich nicht so weit hervorstoßenden Knoten gebildet zu haben wie die Hände am linken Rand der Front. Diese sind dergestalt aus dem monolithen Marmorblock herausgearbeitet, daß man seine ursprüngliche Quaderform noch ahnen kann. Sie füllen die Ecke aus, die bei der Umformung des rechteckigen Blocks in eine ovale Wanne abgearbeitet werden mußte. Diese Hände konnten deshalb noch weiter aus der Ebene der Gewänderfassade herausstoßen als die der Figuren an der Front,

<sup>57</sup> Aus den Ansatzstellen der Marmorstege, von denen die frei ausgearbeiteten Hände gestützt wurden, geht ihre Haltung hervor. Der Genius Senatus muß in der geschlossenen Linken einen Rotulus schräg nach rechts geneigt gehalten haben, dessen oberes Ende durch den Puntello auf der rechten Schulter des Grabinhabers verstrebt war. Der Bärtige im Hintergrunde führte seine Rechte wohl in einer ähnlichen Geste, wenn auch nicht ganz so hoch, zum Kinn wie der junge Philosoph auf der linken Nebenseite.



und sie haben die Aufgabe, die Bewegung nach links anzudeuten, in die der ganze Zug der Männer sich alsbald setzen soll.

Die Frauen, die die andere Seite des Sarkophages einnahmen, bleiben zurück. Leider entgeht uns wegen des fragmentarischen Erhaltungszustandes fast völlig die Bedeutung der Frauenversammlung für die Gesamtkomposition, aber es ist doch wichtig, darauf hinzuweisen, daß das Paar in der Mitte durch die Verlagerung des Gewichtes auf das Standbein nach außen die Gruppe in ähnlicher Weise leicht auseinanderklaffen ließ, wie auf T. oder — *cum grano salis* — auf N. die Zusammenstellung der beiden Hypostasen des Grabinhabers als Magistrat und Philosoph. In den Darstellungen der „*dextrarum iunctio*“ haben die Ehegatten zum Ausdruck des vom Inhalt her bedingten Zusammenschlusses stets inneres Standbein und äußeres Spielbein, so daß die Körper zueinanderschwingen, wovon man sich durch einen Blick auf die instruktive Zusammenstellung der Hochzeitssarkophage von L. Reekmanns<sup>58</sup> leicht überzeugen kann. Die Verlagerung des Standbeines nach außen scheint demgegenüber ein Scheiden voneinander ausdrücken zu sollen, und ein Abschied wenigstens für kurze Zeit ist auch, wie wir glauben, auf A. dargestellt.

Es ist ein Abschied zum Vollzug des bedeutendsten Ereignisses im Leben des Gatten, und die Frau, die im Kreise ihrer Freundinnen zurückbleibt, begleitet ihn mit ihren Wünschen. Auf diesem Sarkophag ist eine geschlossene, einszenige Darstellungsform gefunden, in der die großen Tugenden des Römers in Gesellschaft, Ehe und Staat versinnbildlicht werden können. Getragen von einem philosophischen Ideal, begleitet von seinen Freunden, geborgen in der *Concordia* der Ehe nimmt der *Vir* die Last des hohen Staatsamtes auf sich. Die Unruhe der Sarkophage des zweiten Viertels des 3. Jhs., die auf dem Sarkophag Torlonia noch nachwirkt, ist abgestreift, die Vieltelligkeit des Neapler Sarkophags überwunden. Dort bestand noch ein Gegensatz zwischen serieller Gleichmachung der Körper und verschiedener Bewegung der Köpfe, die jeweils dem Porträtierten zugewandt sind und so aus der Reihung eine Gruppierung in eine komplexe Mittelszene aus drei Figuren und zwei fünffigurige Szenen auf den Seiten machte, die aber wegen der gedrängten Reihung in dem Gesamtrelief zu einem überszenischen Ganzen zusammengeschlossen sind. Auf A. ist die Reihe nicht nur formal, sondern auch inhaltlich vereinheitlicht; überszenischer Zusammenschluß und szenische Bedeutung fallen zusammen, da der Grabinhaber Staatsmann, Philosoph und Pater familias in einem ist, dargestellt in einem Staatsakt von entscheidender Bedeutung für sein ganzes Leben. So wird in einer einzigen großen Szene, zusammengehalten von den schweren Bogenreihen der Gewänder, das ausgedrückt, wozu der Neapler Sarkophag vier in einem Staccato kurzer Rhythmen komponierte, inhaltlich voneinander geschiedene Szenen benötigt und was der Sarkophag Torlonia auf seiner entwicklungsgeschichtlichen Stufe formal noch nicht bewältigt.

Aus dieser Beobachtung läßt sich etwas über die Zeitstellung der drei Sarkophage entnehmen. Der Sarkophag Torlonia muß der früheste sein, der Sarkophag von Acilia, der den gleichen Typus vertritt, sich aber formale Eigentümlichkeiten des Neapler Sarkophags zunutze macht, der späteste. In absoluten Zahlen ausgedrückt, könnte man sagen, daß der Sarkophag Torlonia um 250, der Neapler um 260, der von Acilia um 270 zu datieren ist. Das stimmt mit den stilistischen Beobachtungen H. v. Heintzes<sup>59</sup> überein. Wichtig ist, daß damit eine Sarkophagreihe gewonnen ist, die uns die Entwicklungstendenz gallienischer Sarkophagkunst offenbart. Von einem mit realistischen Zügen arbeitenden, kleinteilig bewegten Neoplastizismus<sup>60</sup> geht die Entwicklung zu einem gewaltsam gebändigten und beruhigten, symbolträchtigen Linearismus. Hinter einer feierlich strengen Fassade verbirgt sich die innere Unruhe,

<sup>58</sup> BullInstHistBelge. 31, 1958, 22 ff.

<sup>59</sup> RM. 66, 1959, 189 f.

<sup>60</sup> F. MATZ, Ein römisches Meisterwerk (1959) 164 spricht bei diesen Sarkophagen von einer „Verbindung der monumentalen griechischen Großfigurigkeit im Sinne des Plastischen mit der zentralen und nischenförmigen Komposition“.



die aber in den Händen und den aufgelösten Einzelformen der Köpfe noch durchbricht, bevor sie in den Sarkophagen tetrachischer Zeit erstarrt. Man kann diese Entwicklung von den Sarkophagen der Frühzeit des Alexander Severus<sup>61</sup> an über den Balbinussarkophag<sup>62</sup> und den Ludovisischen Schlachtsarkophag<sup>63</sup> verfolgen, und wird dann erkennen, daß die Phase des Höhepunktes dieser Entwicklung, der mit dem Sarkophag von Acilia erreicht ist, bereits mit dem Sarkophag Torlonia einsetzt. Dem weiter nachzugehen würde jedoch hinausführen über das hier gesteckte Ziel einer historischen Deutung des Sarkophags von Acilia.

Mit der Erklärung des Sarkophagreliefs als *processus consularis* glauben wir eine Deutung gefunden zu haben, die historisch wahrscheinlicher ist als die der Designation eines Prinzen zum Kaiser. Die Zahl der Konsuln im 3. Jh. war ungleich viel größer als die der vom Senat designierten Kaiser, deren es kaum mehr als sechs gegeben hat<sup>64</sup>. Die verständliche Tendenz der Wissenschaft, bedeutende Sarkophage als Grabstätten bestimmter Kaiser zu identifizieren, hat im Fall des Balbinus-Sarkophags<sup>65</sup> Erfolg gehabt. Man sollte sich aber vor Augen halten, daß ein solcher Glücksfall der Überlieferung die Ausnahme bleiben wird. Für Konsuln aber wurde offenbar ein bestimmter Sarkophagtypus geschaffen, den wir in mehreren Varianten kennen. Dieser Typus mit seinen feierlichen Aufzügen schließt ikonographisch an die Prozessionen der sogenannten Staatsreliefs, wie z. B. die Prozession der Ara Pacis an. Vielleicht ist es kein Zufall, daß wir aus dem 3. Jh. n. Chr. kaum Staatsreliefs kennen, da entsprechend der Verlagerung der tatsächlichen Machtverhältnisse vom Kaiser auf eine größere Schicht einflußreicher Bürger, die zu den höchsten Staatsämtern aufstiegen, Sarkophage wie die hier behandelten an die Stelle der Staatsreliefs traten.

<sup>61</sup> Z. B. Adonissarkophag im Vatikan, Museo profano Lateranense, F. MATZ, Ein römisches Meisterwerk (1959) Taf. 29a. HELBIG, Führer I<sup>4</sup> 1120.

<sup>62</sup> M. GÜTSCHOW, Das Museum der Praetextatatakomben, MemPontAcc. 4,2 (1938) 85 ff. Abb. 18 f. Jucker, AA. 81, 1966, 501 ff. Abb. 9.

<sup>63</sup> AD. 4 (1929) Taf. 41. Letzte Zusammenstellung der Literatur: E. RESCHKE in: F. ALTHEIM und R. STEHL, Die Araber in der alten Welt 3 (1966) 409 Nr. 98. Zur Komposition des Ludovisischen Sarkophags vgl. Andreae, Festschrift für G. v. LÜCKEN, im Druck. <sup>64</sup> Gordian I., II., III., Balbinus, Papienianus, Tacitus. <sup>65</sup> S. Anm. 62.





1 Sarkophag, Rom, Museo Torlonia (T.)



2 Sarkophag von Acilia, Rom, Thermenmuseum (A.)





1 Sarkophag eines gallienischen Konsuls, Neapel, Nationalmuseum (N.)



2 Linke Nebenseite des Sarkophags Tafel 1,1



3 Lictor (?) von der linken Nebenseite des Sarkophags Tafel 1,2