

BARBARA E. BORG

Performanz und Bildinszenierung am Übergang zur Spätantike

ZUSAMMENFASSUNG: Das Thema ›Performanz und Bildinszenierung‹ eröffnet zwei Perspektiven: Inszenierungen innerhalb von Bildern sowie Inszenierungsweisen von Bildern in der kulturellen Praxis. Diesen beiden Perspektiven wird in diesem Beitrag am Beispiel von römischen Marmorsarkophagen nachgegangen, welche vom späten 2. Jahrhundert n. Chr. bis zum Ende des 3. Jahrhunderts aufschlussreiche Veränderungen durchlaufen. Ihre Reliefdarstellungen ändern sich sowohl hinsichtlich der Bildsprache als auch thematisch. Zunächst treten bei den mythologischen Sarkophagen seit dem späten 2. Jahrhundert die narrativen Elemente zunehmend zurück zugunsten einer geradezu bühnenhaften Inszenierung einzelner Figuren, welche mit den Porträts der Verstorbenen ausgestattet werden. In einem zweiten Schritt werden um 230 n. Chr. mythologische Sujets weitgehend aufgegeben zugunsten lebensweltlicher Szenen. Diese Veränderungen, die auch oft mit dem Stichwort ›Entmythologisierung‹ beschrieben und als Ausdruck der Abkehr oder Unkenntnis von traditionellem ›Bildungsgut‹ interpretiert wurden, werden hier als Ausdruck veränderter Repräsentationsbedürfnisse der römischen Eliten interpretiert, welche die Sarkophage zunehmend zur Selbstdarstellung und Statusdemonstration nutzten. Die spezifische Wahl der lebensweltlichen Szenen weist darüber hinaus auf eine zunehmende Bedeutung performativer Formen von Selbstdarstellung, welche gegenüber monumentalen Formen in den Vordergrund treten. Dies drückt sich schließlich auch im Umgang mit den Sarkophagen aus. Diese werden im Grabbau oft nicht mehr sichtbar aufgestellt, sondern nur noch in kleinen Kammern abgestellt oder gar in den Fußboden versenkt und eingemauert, so dass man schließen muss, dass sie ihre Wirkung ausschließlich während der Begräbniseremonien, das heißt als Teil eines performativen Aktes entfalten, welcher die Inszenierung der Person des Verstorbenen in den Mittelpunkt stellt.

Das Thema ›Performanz und Bildinszenierung‹ scheint mir zwei verschiedene Perspektiven zu eröffnen, nämlich Inszenierungen in Bildern, das heißt die Perspektive der Bildsprache oder Bildrhetorik, sowie Inszenierungsweisen von Bildern, das heißt die Perspektive der kulturellen Praxis, des Gebrauchs oder der Umstände der Betrachtung von Bildern.¹ Ich möchte diesen Perspektiven am Beispiel römischer Marmorsarkophage vom späteren 2. bis zum Ende des 3. Jahr-

1 Ich danke den Veranstaltern Catrin Kost, Carsten Juwig und Annette Haug herzlich für die Möglichkeit, meine Gedanken zu einem Teilaspekt eines größeren Projektes während des Kolloquiums *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?* zur Diskussion zu stellen. Der folgende Beitrag entspricht in Form und Inhalt weitgehend dem Vortrag in Hamburg, da ich das Thema demnächst ausführlich an anderer Stelle diskutieren werde.

hundreds n. Chr. nachgehen, die mir für diese Fragestellung besonders geeignet erscheinen. Denn zum einen erleben sie deutliche ikonographische Veränderungen, welche sich unter anderem als veränderte Inszenierungsweisen ihrer Inhalte verstehen lassen, und zum anderen lassen sie in verschiedener Weise Rückschlüsse auf die soziale Praxis ihrer Rezeption zu. Ich beginne mit dem ersten Aspekt.

Etwa seit der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. werden in Rom vermehrt Marmorsarkophage mit Bilddekor produziert. Besonders beliebte Darstellungsgegenstände sind griechische Mythen, welche in durchaus charakteristischer Auswahl und Deutung in die Grabkunst übernommen wurden.² Ich will in unserem Zusammenhang auf zwei besonders auffällige Veränderungen eingehen, die seit langem beobachtet und oft unter dem Stichwort ›Entmythologisierung‹ zusammengefasst worden sind. Die eine ist eine Veränderung der Ikonographie der mythologischen Darstellungen. Zusammenfassend könnte man sagen, dass die narrativen Kontexte der Mythen, dass Handlungen und Ereignisse immer weiter zurücktreten zugunsten von bühnenhaften Inszenierungen einzelner zentraler Figuren und Aspekte.³ Die andere Veränderung besteht in der Wahl der Themen und in der Abkehr von mythischen Sujets zugunsten von lebensweltlichen Darstellungen.

Mythologische Sarkophage: Narration und Inszenierung

Besonders gut lässt sich der erste Aspekt an der dichten Reihe von Bildern mit dem Raub der Persephone durch Hades demonstrieren.⁴ Die älteren Darstellungen schildern vielfigurig das ganze Drama der Entführung mit einer sich heftig sträubenden Persephone, die jedoch kompositionell kaum je besonders hervorgehoben wird (Abb. 1). Die Beispiele des dritten Jahrhunderts hingegen setzen die Protagonisten oft ins Zentrum der Komposition, wo sie gelegentlich in geradezu bühnenhafter Pose präsentiert werden. Der Schrecken der Entführung ist weitgehend der Inszenierung der schönen Jungfrau und des begehrenden Räubers gewichen, die nun gelegentlich sogar mit den Porträts der Verstorbenen ausgestattet werden können.⁵ Ein besonders deutliches Beispiel ist ein Kasten im Museo Capitolino (Abb. 2),⁶ der eine geradezu heitere Persephone mit entblößtem Oberkörper ins

2 Die Literatur zum Thema ist umfangreich und ich nenne hier nur einige Überblicksdarstellungen mit weiterführender Bibliographie: *Die antiken Sarkophagreliefs* (Corpus der antiken Sarkophage, erscheint seit 1890); Sichtermann/Koch 1975; Koch/Sichtermann 1982; Zanker/Ewald 2004.

3 Sichtermann 1966, 82–87; Brandenburg 1967, 210; 240–243 mit Anm. 132; Blome 1978; Wrede 1981, 171; Koch/Sichtermann 1982, 615 ff.; Koortbojian 1993, 138–141. Zum generellen Phänomen siehe auch Dunbabin 1978, 38–45; Raack 1992, bes. 71–78; Muth 1998, bes. 282–289 mit weiterer Bibliographie.

4 Robert 1919, Nr. 358–412; Koch/Sichtermann 1982, 175–179.

5 Z. B. Robert 1919, Nr. 389; 391; 393; 412.

6 Robert 1919, Nr. 392; Blome 1978, 450–453 Taf. 147,2; Wrede 1981, 297 f. Nr. 269; Lindner 1984, 70 f. Nr. 81; Zanker/Ewald 2004, 52 Abb. 77; 94; 370 ff. Nr. 33 mit leicht abweichender Interpretation.



Abb. 1: Persephone-Sarkophag, spätantoinisch. Aachen, Domschatzkammer (Archiv Archäologisches Institut der Universität Heidelberg).



Abb. 2: Persephone-Sarkophag, um 220/30 n. Chr. Rom, Museo Capitolino Inv.-Nr. 249 (nach Zanker/Ewald 2004, 370).

Zentrum der Darstellung rückt, wo sie maximalen Raum einnimmt und sich dem Betrachter bildparallel in ihrer ganzen Schönheit darbietet. Ihr erhobener rechter Arm sucht nicht mehr verzweifelt Halt in der diesseitigen Welt, sondern die Geste gleicht eher dem Bewunderung heischenden Winken eines Stars.

Ausgehend von der – natürlich modernen! – Vorstellung, der Sinn der Darstellung eines Mythos müsse immer in erster Linie die Erzählung sein, hat die Forschung diese Veränderungen oft als eine Verlustsumme und Zeichen einer zunehmenden Ferne der Betrachter von der ›klassischen‹ Bildung präsentiert.⁷ Doch wenn wir diese Perspektive aufgeben, lässt sich der Wandel durchaus als konstruktiv und kreativ begreifen. Auf den frühen Sarkophagen steht das Verschwinden der Persephone, ihre Entführung in den Hades im Vordergrund, gegen die sie sich mit allen Kräften wehrt und die ihre Mutter, meist im linken Relieftteil zu sehen, zu der bekannten verzweifelten Suche veranlasst. Insofern sind diese Sarkophage Teil einer großen Gruppe mit Darstellungen, in denen es darum geht, einen aktuellen Tod sowie die Trauer und das Unglück der Hinter-

7 Dies trifft selbst noch auf die Deutung von Raeck 1992, bes. 161–166, zu, der die Veränderungen zwar als ›neue Deutlichkeit‹ charakterisiert, zugleich aber meint, eine mit der klassischen Bildung unvertraute Aufsteigerische aus der Provinz habe dieser Deutlichkeit zum Verständnis der Mythen bedurft. Kritisch dazu Muth 1998, 284–287; Koortbojian 1993, 140 f., der zudem darauf hinweist, dass der Rückgang an narrativem Detail gerade ein gebildeteres Publikum zum Verständnis voraussetzt.

bliebenen mit mythischen Exempla zu parallelisieren. Der Trost des Vergleiches liegt in der Regel entweder in der Feststellung, dass es die mythischen Heroen ebenso schlimm getroffen hat wie einen selbst – wenn nicht gar noch schlimmer –, so dass man sich in bester Gesellschaft weiß und ermahnt wird, sein Schicksal ebenso zu ertragen wie diese ruhmvollen Vorbilder. Oder der Trost liegt darin, dass der Tod der mythischen Gestalten nicht endgültig, oder kein wirklicher, oder jedenfalls ein friedlicher gewesen ist, so dass der Vorstellung des Todes zumindest der Schrecken genommen wird.⁸ Beide Troststrategien finden sich auch in der antiken Konsolationsliteratur. Das drastischste Beispiel der ersten Gruppe sind sicher die Niobiden-Sarkophage, welche den Tod der vierzehn Kinder der Niobe und die verzweifelte Klage der Mutter, des Amphion und der Amme zeigen.⁹ Schon in der *Ilias* fordert Achill, nachdem er der Herausgabe von Hektors Leichnam zugestimmt hat, den Priamos mit der Ermahnung zum Bleiben auf, selbst Niobe habe nach dem schrecklichen Tod ihrer Kinder nach einiger Zeit wieder Nahrung zu sich genommen (*Il.* 24.601–20), und Seneca bemüht dasselbe Beispiel in seinem Trostbrief an Lucilius (*epist.* 43).

Die Persephone-Sarkophage gehören zur zweiten Gruppe, in der oft noch ein weiterer Aspekt hinzu kommt. Die Helden, so tragisch ihr meist früher Tod auch sein mag, erscheinen als Götterliebende, und zwar aufgrund besonderer persönlicher Vorzüge. Persephone wird wegen ihrer Schönheit geraubt, wie auch Endymion aufgrund der Liebe der Selene in ewigen Schlaf versetzt wird. Der Tod des Adonis ist Resultat seiner *virtus*, die ebenso wie seine Schönheit die Liebe der Aphrodite erregte und deren Trauer begründet.¹⁰ Trotz der vergleichsweise ausführlichen Darstellung des Mythos geht es demnach auch bei diesen frühen Sarkophagen nicht in erster Linie um die möglichst vollständige Erzählung einer Geschichte um ihrer selbst willen, sondern die Geschichten werden um spezifischer Aspekte und deren aktueller Relevanz willen gewählt und erzählt.

Mit den ikonographischen Veränderungen des 3. Jahrhunderts geht nicht nur die Ausführlichkeit der Narration verloren, sondern es finden auch inhaltliche, bedeutungsmäßige Veränderungen statt. Das Drama des Verlustes und des Todes wird gemildert, ja tritt in einigen Darstellungen völlig in den Hintergrund. Stattdessen liegt der Focus nun auf den Hauptpersonen des Geschehens, auf deren positiven Eigenschaften und Motivationen. Dieses Interesse wird zunächst dadurch

8 Fittschen 1992; Zanker/Ewald 2004, 76–90 mit weiterführender Bibliographie. Zu diesen Troststrategien generell vgl. bereits den ironischen Kommentar in einem Fragment des Timokles: *PCG* VII (1989), 758 f. Die Universalität und Unentrinnbarkeit des Todes ist auch ein wiederkehrendes Trostmotiv in verschiedensten Textsorten; vgl. Brelich 1937, 55 f.; Russell/Wilson 1981, 161–165; Esteve-Forriol 1962, 150 f. § 60; Lattimore 1942, 250–256 § 71 stellt fest, dass in den Grabinschriften die Vorstellung, dass niemand dem Tod entrinnen könne, die Trostformel *par excellence* ist.

9 Fittschen 1992; ebenso Zanker/Ewald 2004, 44 f.; 82 ff. Abb. 64–73; 336–341 Nr. 20–21.

10 Wie ich an anderer Stelle ausführlicher darstellen möchte, scheint mir der Aspekt des Totenlobes allerdings in den Bildern des zweiten Jahrhunderts weit hinter dem Aspekt des Abschieds und eines Todes ohne Schrecken zurück zu stehen.

unterstrichen, dass die mythischen Protagonisten gelegentlich mit den Porträts der Verstorbenen versehen werden. Es geht nicht mehr so sehr um den Schicksalsschlag, sondern um den Preis der heroengleichen Verstorbenen. Der Kontext des Todes bleibt zunächst noch erhalten, wird aber zunehmend latent, und auch das übrige mythische Geschehen erhält gelegentlich eher attributiven Charakter, indem es bestimmte Eigenschaften der Helden exemplifiziert.

Dies wird etwa deutlich auf den Amazonomachie-Sarkophagen.¹¹ Auf den frühen Sarkophagen sind anonyme Kampfszenen zu sehen, die sich in allgemeiner Weise auf *virtus* und Tod beziehen. Gegen Ende des 2. Jahrhunderts findet sich im Zentrum gelegentlich eine stärker hervorgehobene Zweikampfgruppe, die wohl als Achill, der Penthesilea tötet, zu identifizieren ist.¹² Seit dem frühen 3. Jahrhundert verändert sich diese Mittelgruppe in signifikanter Weise.¹³ Sie ist nicht mehr im Kampf dargestellt, sondern im Augenblick nach dem tödlichen Schlag. Achill hält die sterbend zusammenbrechende Penthesilea, in die er sich im Augenblick ihres Todes verliebt hat, in den Armen. Doch ist in keiner Weise ein intimer Augenblick gezeigt. Vielmehr präsentiert Achill die Amazone inmitten des sie umgebenden Kampfgetümmels dem Betrachter in einer unnatürlichen, geradezu theatralischen Pose, insbesondere auf jenen Sarkophagen, auf denen die Protagonisten mit den Porträts der Verstorbenen versehen sind (Abb. 3).¹⁴ Es ist nicht nur durch diese Porträts offensichtlich, dass der Mut, die Schönheit, die Liebe und Fürsorge der mythischen Helden als Paradigma für die *virtus*, Schönheit, Liebe und Fürsorge des verstorbenen Paares dienen, sondern diese Eigenschaften werden durch die neue Komposition des Bildes regelrecht für den Betrachter inszeniert.

In diesem Sinne erscheint es auch nur konsequent, wenn auf einem Adonis-Sarkophag im Vatikan (Abb. 4) sogar die ansonsten übliche narrative Reihenfolge der Szenen aufgegeben wird zugunsten einer geradezu bürgerlichen Präsentation des Adonis und der Aphrodite im Zentrum mit den Porträts des verstorbenen Ehepaares (?).¹⁵ Die beiden thronen als stolzes Paar, ihre Oberkörper fast frontal zum Betrachter gewandt, und keiner von beiden scheint von der eigentlich tödlichen Wunde am Bein des Adonis Notiz zu nehmen, die von einem Arzt im Hintergrund behandelt wird. In den flankierenden mythischen Szenen mit traditio-

11 Koch/Sichtermann 1982, 138–141; Grassinger 1999, 136–191; 237–259 Nr. 94–137.

12 Robert 1890, 77 Nr. 86 f. (seine dritte römische Gruppe); Koch/Sichtermann 1982, 139.

13 Robert 1890, 77; 108–144 Nr. 88–101 (seine vierte römische Gruppe); Koch/Sichtermann 1982, 139 f.; Grassinger 1999, 153 f.; 179–185 Nr. 118–136; Zanker/Ewald 2004, 52 ff.; 215; 220; 285–288 Nr. 3 mit leicht abweichender Interpretation.

14 Robert 1890, Nr. 88; 92; 94–96; 99 = Grassinger 1999, Nr. 119; 125; 127; 130 f.; 137.

15 Blome 1990, 54 f. Abb. 22; Koortbojian 1993, 50–53 Abb. 7; Grassinger 1999, 74 Nr. 65 Taf. 47,2; Zanker/Ewald 2004, 211 f. 290–292 Nr. 6 Abb. 190, alle mit teils abweichender Interpretation. Ewald (in: Zanker/Ewald 2004, 291) macht zu Recht darauf aufmerksam, dass das Paar auch Mutter und Sohn darstellen könnte. Für eine vergleichbare Re-Interpretation siehe den Theseus und Ariadne-Sarkophag in Cliveden: Blome 1992, 1062–1065; Zanker/Ewald 2004, 45–48; 378–381 Abb. 31.



Abb. 3: Achill-Penthesilea-Sarkophag, um 230/40 n. Chr. Vatikan, Belvedere Inv.-Nr. 933 (nach Zanker/Ewald 2004, 286).



Abb. 4: Adonis-Sarkophag, um 210/220 n. Chr. Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv.-Nr. 10409 (nach Grassinger 1999, Taf. 47,2).

neller Ikonographie sind die Protagonisten bezeichnenderweise nicht mit Porträts versehen; die Ereignisse dort fungieren nur als *exempla virtutis* und *mortalitatis*, und als Kommentare zum Charakter und Schicksal der Personen im Zentrum. Der ikonographische Wandel ist demnach weder zufällig noch eine Verfallerscheinung, sondern er entspricht einer veränderten Darstellungsabsicht, welche nach einer anderen Bildsprache verlangt. Die Selbstdarstellung der Verstorbenen

ist zu einem zentralen Darstellungsziel geworden, die Szene ist entsprechend kompositionell in den Mittelpunkt gerückt und ihr mythischer Charakter wird fast bis zur Unkenntlichkeit manipuliert, um ein der Würde und dem Status der Verstorbenen angemessenes Bild zu kreieren.

Vita humana statt Mythos

Vor diesem Hintergrund erscheinen die folgenden Veränderungen, welche vor allem die gewählten Darstellungssujets betreffen, nur konsequent. Wurden für Sarkophage bis in die severische Zeit ganz überwiegend mythische Themen zum Inhalt gewählt, waren im fortgeschrittenen 3. Jahrhundert vor allem Themen aus dem realen Leben beliebt, wobei es wiederum, und nun mit letzter Deutlichkeit, um den Preis der Verstorbenen ging. Die gepriesenen Eigenschaften blieben dabei zum Teil dieselben, wurden aber konkretisiert, und es kamen auch neue hinzu. Das in den mythischen Darstellungen so beliebte *virtus*-Thema etwa wurde nun in die reale Welt transponiert, indem nicht mehr die Jagd des Meleager oder Hippolytos gezeigt wurde sondern die eines Zeitgenossen.¹⁶ Dieser Wechsel bewirkt zunächst eine Steigerung der Deutlichkeit der Bildaussage: Es ist nun unzweifelhaft, dass eine Aussage über den Grabinhaber getroffen werden sollte, und dass er es ist, dem *virtus* zugeschrieben wird – wobei ihn *Virtus* meist auch noch als Personifikation begleitet. Zum Zweiten wird aber auch ein neuer Aspekt in die Thematik eingeführt – der des gesellschaftlichen Status.¹⁷ Die Jagd war bereits als solche ein Statussymbol, aber mit der besonders beliebten Löwenjagd kommt noch ein weiteres hinzu. Löwenjagden waren ausschließlich dem Kaiser vorbehalten, weshalb nicht eine reale Jagd des Verstorbenen dargestellt sein kann. Die Verstorbenen werden vielmehr in einer Aktion gezeigt, welche sie mit dem Kaiser vergleicht. Das Prinzip ist demnach dasselbe wie bei der Angleichung an mythische Heroen, nur dass durch die Übernahme eines Elementes der kaiserlichen Selbstdarstellung die Sphäre des realen Lebens nicht verlassen und der Aspekt des gesellschaftlichen Status ins Zentrum gerückt wird.

Diese beiden Aspekte, Status und Tugenden der Verstorbenen, sind im 3. Jahrhundert die vorherrschenden Darstellungsthemen auf Sarkophagen.¹⁸ Während die Tugenden, wie gesehen, auch auf vielen mythologischen Sarkophagen eine Rolle spielten, scheint der Aspekt des gesellschaftlichen Status nun eine neue und ganz zentrale Bedeutung zu gewinnen, die im zweiten Drittel des 3. Jahrhunderts sogar zur weitgehenden Aufgabe mythischer Themen führte. Besonders beliebt sind nun Darstellungen der *pietas*, der ehelichen *concordia* und

16 Andreae 1980 mit unhaltbarer Deutung; vgl. Raeck 1992, 61–70.

17 Raeck 1992 *passim*, bes. 61–70; zur Jagd als Statussymbol vgl. Schneider 1983, bes. 107–123; zu den Sarkophagen vgl. Zanker/Ewald 2004, 225–230.

18 Ewald 1998; 1999; 2003; Zanker 2000; 2005; Zanker/Ewald 2004, 247–266; Wrede 2001; Reinsberg 1995; Reinsberg 2006, je mit teilweise abweichender Deutung, die ich an anderer Stelle ausführlicher diskutieren werde.

Verbundenheit, der Bildung, und vor allem von Amtsgeschäften. Die erstgenannten Tugenden mögen uns ausgesprochen privat erscheinen, waren allerdings nach römischer Überzeugung solche, auf die sich das Gelingen gesellschaftlichen Zusammenlebens und daher auch gesellschaftlicher Status gründete. Dies wird nicht zuletzt in der Wahl der Szenen und der Art und Weise deutlich, in der diese Tugenden dargestellt werden. Nicht etwa die private Verrichtung eines Opfers, die versunkene Lektüre einer Schrift oder ein vertrauliches Beisammensein der Eheleute sind zu sehen, sondern die symbolträchtigen Tätigkeiten werden zumeist deutlich inszeniert. Das Opfer wird dem Betrachter regelrecht vorgeführt, indem die Protagonisten sich nicht dem Altar oder einer Gottheit zuwenden sondern eben dem bildexternen Betrachter. Die Lesenden sitzen oft auf prächtigen Stühlen, welche ihren Lebensstil deutlich machen, und präsentieren sich nicht selten als Dozierende, gerade als ob die Betrachter des Sarkophages ihr eigentliches Publikum wären.¹⁹ Und von allen denkbaren ehelichen Begegnungen wird ausgerechnet die zeremoniellste, nämlich die der Hochzeit gewählt, um die *concordia* der Eheleute zu thematisieren.²⁰

Am deutlichsten wird die zentrale Bedeutung von Statusinszenierung jedoch in der nun häufigeren Wahl von Amtshandlungen als Darstellungsthema. Einige Sarkophage führen solche Handlungen friesähnlich und sehr ausführlich vor (Abb. 5), wobei ein Beamtenaufzug gelegentlich die gesamte linke Hälfte eines Sarkophags einnehmen kann (Wrede 2001, 70–75; Reinsberg 1995, 139–163). Der verstorbene Magistrat wird dabei in der prächtigsten und zeremoniellsten Form der Toga mit aufwändigen *contabulationes* mehr oder weniger frontal zum Betrachter dargestellt während seine Untergebenen den passenden Rahmen abgeben. Öfter noch ist dieselbe Szene in abgekürzter Form zu sehen, wobei sie meist mit der *pietas*- oder *concordia*-Szene kombiniert wird (Reinsberg 1995, 129–138).

Performanz und Status

Die spezifische Auswahl statusrelevanter Darstellungsthemen ist aber noch in anderer Hinsicht aufschlussreich. Während die senatorische Elite ihren Status noch bis in die frühseverische Zeit überwiegend durch die Darstellung ihrer Amtsinsignien zum Ausdruck brachte – vor allem der *sella curulis* und der *fasces* (Schäfer 1989) – sind es nun Handlungen und Ereignisse, welche den Status

19 Wrede 2001, 70; 75 f.; 101 f.; Borg 2004, bes. 166–171. Zu Sarkophagen mit »Bildungsthematik« vgl. ausführlich Ewald 1999; Zanker 1995, 252–272, beide mit stärkerer Betonung der kontemplativen und spirituellen Bezüge der Darstellungen.

20 Zu den fraglichen Sarkophagen vgl. Wrede 2001; Reinsberg 1995; Reinsberg 2006, aber auch Amedick 1991; 1993; Ewald 1999; George 2000. Inwieweit die *concordia*-Szene eine tatsächliche rituelle Handlung während der Hochzeit darstellt, ist umstritten, doch ist allgemein anerkannt, dass sich die Szene auf die Hochzeit bezieht, und ihr zeremonieller Charakter ist in jedem Fall offensichtlich.



Abb. 5: Sogenannter Brüdersarkophag, um 260/70 n. Chr. Neapel, Nationalmuseum Inv.-Nr. 6603 (nach Zanker/Ewald 2004, 169).

bezeichnen. Der magistratische Aufzug ist offenbar deshalb besonders beliebt, weil er auch in der Realität eine hervorragende Gelegenheit darstellte, sich in der Öffentlichkeit in Szene zu setzen. Dies erklärt wohl auch am besten, warum das Bewegungsmoment selbst in den abgekürzten Darstellungen meist erhalten bleibt. Ähnliches gilt für die Darstellungen von Spielen und Spielegebern. *Circus* und Amphitheater waren die Stätten, an denen die gesamte Gesellschaft ihrer sozialen Stellung und Rolle entsprechend geordnet zugegen war, in denen Ehrungen bekannt gegeben und die bestehenden Sozialstrukturen bestätigt wurden. Den Spielegebern kam dabei eine besondere Rolle zu, die ihnen maximale Aufmerksamkeit garantierte und den öffentlich verkündeten Dank der Gesellschaft für ihre Großzügigkeit mit sich brachte.²¹ Ich habe an anderer Stelle zu zeigen gesucht, dass diese Beispiele einer allgemeinen Tendenz entsprechen, welche von der Bevorzugung eher monumentaler (statuarischer oder epigraphischer) Selbstdarstellung zur Präferenz performativer Selbstdarstellung, der Inszenierung der eigenen Person in verschiedensten Lebenssituationen verläuft, einer Verschiebung, die sich bereits im 3. Jahrhundert vollzieht und im 4. Jahrhundert voll zum Tragen kommt (Borg/Witschel 2001, 90–118; Borg 2007, 60–69). Diese Situationen reichen vom Empfang der Klienten durch ihre Patrone über unterschiedliche Formen von Gelagen – übrigens ein weiteres beliebtes Thema vor allem auf Sarkophagdeckeln (Amedick 1991, 11–45) – bis zu öffentlichen Auftritten, unter denen die Spiele vielleicht die beste Gelegenheit boten, sich einer möglichst großen Masse zu präsentieren.

21 Borg/Witschel 2001, 93–105; zu den Sarkophagen vgl. Wrede 2001, 20; 60; 73; 76–84 und *passim* zu weiteren Beispielen; Reinsberg 2006, 164–167.

Sarkophage als Gegenstand der Inszenierung

Für diesen Wandel von Monument zu Performanz sind die Sarkophage demnach beredtes Zeugnis, aber sie sind auch selbst Gegenstand einer Inszenierung. Jutta Dresken-Weiland hat zuletzt in einer Arbeit über die archäologischen Kontexte von Sarkophagen darauf aufmerksam gemacht, dass durchaus nicht alle diese prachtvollen Stücke in geräumigen Grabkammern aufgestellt und noch lange Zeit für einen weiteren Adressatenkreis sichtbar waren, wie man aufgrund der aufwändigen Dekoration vermuten könnte (Dresken-Weiland 2003, 185–198). Gut bezeugte archäologische Kontexte sind relativ rar, aber vieles deutet darauf hin, dass es im 3. Jahrhundert eher die Regel denn die Ausnahme war, dass Sarkophage im Grab kaum oder sogar überhaupt nicht sichtbar gewesen sind. Oftmals standen sie dicht an dicht in relativ kleinen Kammern. Irritierender jedoch ist die Tatsache, dass sie nun auch vermehrt in den Fußboden eingelassen oder auf allen vier Seiten von Mäuerchen oder einer Betonschale umgeben wurden. Dies gilt auch für einen der bekanntesten Beamten Sarkophage aus der Zeit um etwa 270/80 n. Chr., den sogenannten *Annona*-Sarkophag.²² Auf seiner Front befindet sich im Zentrum das opfernde Ehepaar, der Grabinhaber wird von einem Untereamten begleitet. Vier Personifikationen, welche die Szene einrahmen, verdeutlichen den Charakter seines Amtes: Der Verstorbene war ein hoher Beamter der *Annona*, der Getreideversorgung der Hauptstadt, möglicherweise ihr Präfekt. Bei seiner Auffindung wies das Relief noch reiche Reste von Vergoldung und farbiger Bemalung auf.

Der Sarkophag wurde 1877 ca. 600 Meter vor der Porta Latina in einem Grab gefunden, von dem nur noch die unterirdische Kammer erhalten war. In dieser war er zusammen mit einem weiteren Sarkophag aufgestellt, und beide Sarkophage waren auf allen vier Seiten ummauert (Aquari 1877). Unter anderem wegen der relativ groben Verklammerung des Deckels wurde vermutet, der Sarkophag sei hier in Zweitverwendung deponiert worden. Dies ist jedoch unwahrscheinlich, da die Bestattung in dem mitgefundenen Kindersarkophag in etwa dieselbe Zeit datiert wie der *Annona*-Kasten.²³ In beiden Fällen waren Angehörige der römischen Oberschicht bestattet. Im Falle des *Annona*-Sarkophags ergibt sich dies aus der Magistratur, im Falle des Kindersarkophags aus der Inschrift, die einen F. Valerius Theoponpus Romanus nennt, welcher Patrizier, *puer clarissimus* und *quaestor candidatus designatus* war.

Dieser Befund ist auf den ersten Blick äußerst irritierend. Dresken-Weiland hat mit Bezug auf die christlichen Sarkophage, denen das Hauptinteresse ihrer Untersuchung galt, vermutet, die Darstellungen der Reliefs hätten sich nicht in erster Linie an die Hinterbliebenen gerichtet sondern an die Verstorbene selbst,

22 Bertinetti/Giuliano 1985, 46–51 Nr. II.2 (L. Musso); Wrede 2001, 47; 49; Reinsberg 2006, 124 f. 216 Nr. 82 Taf. 67,1–3; 68–69; 123,6; Dresken-Weiland 2003, Nr. 82.

23 Der Sarkophag selbst stammt zwar aus der Zeit etwa von 130/50 n. Chr., wurde aber wiederverwendet. Die Inschrift stammt von dieser Wiederverwendung. Giuliano 1981, 84–86 Nr. II,3 (Dayan/Musso/Bertinetti).

für die sie möglicherweise eine Art Schutzfunktion ausgeübt hätten. Ob dies im Rahmen frühchristlicher Vorstellungen denkbar ist, vermag ich nicht zu beurteilen. Für unseren Magistratssarkophag und vergleichbare Stücke ergibt eine ähnliche Vermutung jedoch keinerlei Sinn, da die erhaltenen Grabinschriften und die Konsolationsliteratur so gut wie keine Hinweise auf pagane Jenseitsvorstellungen enthalten und sich die Darstellung eindeutig und ausschließlich auf die Errungenschaften des vergangenen Lebens beziehen. Da es umgekehrt genauso sinnlos wäre zu behaupten, die Darstellungen hätten überhaupt keinen Adressaten besessen, bleibt einzig die Annahme, dass der Sarkophag seine Wirkung während der Begräbniszeremonien selbst entfalten sollte. Wir müssen uns die Funktion der Sarkophage offenbar ähnlich vorstellen, wie die der Konsolationsgedichte und *Panegyrici*, welche ebenfalls auf die Tugenden und Leistungen sowie statusrelevante Eigenschaften der Verstorbenen und ihrer Familien Bezug nahmen.²⁴ Obwohl es sich bei diesen Vorträgen um ephemere Aktionen und performative Akte handelt, während die Sarkophage einen unzweifelhaft monumentalen Charakter besitzen, scheinen letztere demnach ihrer Funktion nach der allgemeinen Vorliebe für Performanz entsprochen zu haben. Der Kreis schließt sich. Selbst die Sarkophage, eine der wenigen Gattungen, die im fortgeschrittenen dritten Jahrhundert noch der monumentalen Selbstdarstellung dienten, waren gleich mehrfach in Inszenierungspraktiken eingebunden: Sie stellen Themen und Szenen dar, welche sich auf Formen der performativen Selbstdarstellung beziehen und sie waren selbst Gegenstand einer solchen Praxis.

Literatur

- Amedick 1991: R. Amedick, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Die antiken Sarkophagreliefs 1: Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben 4. Berlin: Gebr. Mann 1991.
- Amedick 1993: Dies., Zur Ikonographie der Sarkophage mit Darstellungen aus der Vita Privata und dem Curriculum Vitae eines Kindes. In: G. Koch (Hrsg.), Grabeskunst der römischen Kaiserzeit. Mainz: von Zabern 1993, 143–153.
- Andreae 1980: B. Andreae, Die römischen Jagdsarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs 1: Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben 2. Berlin: Gebr. Mann 1980.
- Aquari 1877: A. Aquari, Di due sarcofagi scoperti recentemente nella vigna Aquari fuori la Porta Latina. Bull. Comm. Arch. Roma 5, 1877, 147–159.
- Bertinetti/Giuliano 1985: M. Bertinetti/A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano 1, Le sculture 8,1 (Catalogo delle sculture esposte nelle Aule delle Terme). Rom: DeLuca 1985.
- Blome 1978: P. Blome, Zur Umgestaltung griechischer Mythen in der römischen Sepulkralkunst. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpinasarkophage. Mitt. DAI Rom 85, 1978, 435–457.

24 Dazu demnächst ausführlich Verf.

- Blome 1990: Ders., Der Sarkophag Rinuccini. Eine unverhoffte Wiederentdeckung. *Jahrb. Berliner Mus.* 32, 1990, 35–68.
- Blome 1992: Ders., Funerärsymbolische Collagen auf mythologischen Sarkophagreliefs. *Studi italiani di filologia classica* 10, 1992, 1062–1073.
- Borg 2004: B. E. Borg, Glamorous Intellectuals: Portraits of *pepaideumenoi* in the Second and Third Centuries AD. In: Dies. (Hrsg.), *Paideia: The World of the Second Sophistic. Millenium-Studien 2*. Berlin u. a.: de Gruyter 2004, 157–178.
- Borg 2007: Dies., Bilder für die Ewigkeit oder glanzvoller Auftritt? In: F. A. Bauer/C. Witschel (Hrsg.), *Statuen in der Spätantike*. Wiesbaden: Reichert 2007, 43–77.
- Borg/Witschel 2001: Dies./C. Witschel, Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jhs. n. Chr. In: G. Alföldy/S. Panciera (Hrsg.), *Inchriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt. Heidelberger althistorische Beiträge und epigraphische Studien 36*. Stuttgart: Steiner 2001, 47–120.
- Brandenburg 1967: H. Brandenburg, Meerwesensarkophag und Clipeus-Motiv. *Jahrb. DAI* 82, 1967, 195–245.
- Brelich 1937: A. Brelich, *Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali dell'impero Romano*. Budapest: Ist. di Numismatica e di Archeologia dell'Univ. Pietro Pazmany 1937.
- Dresken-Weiland 2003: J. Dresken-Weiland, Sarkophagbestattungen des 4.–6. Jahrhunderts im Westen des Römischen Reiches. Rom u. a.: Herder 2003.
- Dunbabin 1978: K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*. Oxford: Clarendon Press 1978.
- Esteve-Forriol 1962: J. Esteve-Forriol, *Die Trauer- und Trostgedichte in der römischen Literatur untersucht nach ihrer Topik und ihrem Motivschatz* (Dissertation Univ. München 1962).
- Ewald 1998: B. C. Ewald, Bildungswelt und Bürgerbild. Ikonographische Elemente magistratischer und bürgerlicher Repräsentation auf den römischen Museen-Philosophensarkophagen. In: G. Koch (Hrsg.), *Akten des Symposiums »125 Jahre Sarkophag-Corpus«*. Sarkophag-Studien 1. Mainz: von Zabern 1998, 39–51.
- Ewald 1999: Ders., Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs. *Mitt. DAI Rom, Ergänzungsheft 34*. Mainz: von Zabern 1999.
- Ewald 2003: Ders., Sarcophagi and Senators: the Social History of Roman Funerary Art and its Limits. *Journal Roman Arch.* 16, 2003, 561–571.
- Fittschen 1992: K. Fittschen, Der Tod der Kreusa und der Niobiden. Überlegungen zur Deutung griechischer Mythen auf römischen Sarkophagen. *Studi italiani di filologia classica* 10, 1992, 1046–1059.
- George 2000: M. G. George, Family and *familia* on Roman Biographical Sarcophagi. *Mitt. DAI Rom* 107, 2000, 191–207.
- Giuliano 1981: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano 1, Le sculture 2* [Catalogo delle sculture esposte nelle Ali del Chiostro]. Rom: DeLuca 1981.

- Grassinger 1999: D. Grassinger, Die mythologischen Sarkophage: Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen. Die antiken Sarkophagreliefs 12: Die mythologischen Sarkophage 1. Berlin: Gebr. Mann 1999.
- Koch/Sichtermann 1982: G. Koch/H. Sichtermann, Römische Sarkophage. München: C. H. Beck 1982.
- Koortbojian 1993: M. Koortbojian, Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi. Berkeley u. a.: University of California Press 1993.
- Lattimore 1942: R. Lattimore, Themes in Greek and Latin Epitaphs. Urbana: University of Illinois Press 1942.
- Lindner 1984: R. Lindner, Der Raub der Persephone in der antiken Kunst. Beiträge zur Archäologie 16. Würzburg: Tritsch 1984.
- Muth 1998: S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur. Archäologie und Geschichte 10. Heidelberg: Verlag Archäologie und Geschichte 1998.
- Raack 1992: W. Raack, Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen. Stuttgart: Steiner 1992.
- Reinsberg 1995: C. Reinsberg, Senatorensarkophage. Mitt. DAI Rom 102, 1995, 353–370.
- Reinsberg 2006: Dies., Vita-Romana-Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs 1: Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben 3. Berlin: Gebr. Mann 2006.
- Robert 1890: C. Robert, Mythologische Cyclen. Die antiken Sarkophagreliefs 2. Berlin: Gebr. Mann 1890.
- Robert 1919: Ders., Einzelmythen: Niobiden, Triptolemos, ungedeutet. Die antiken Sarkophagreliefs 3: Einzelmythen 3. Berlin: Gebr. Mann 1919.
- Russell/Wilson 1981: D. A. Russell/N. G. Wilson, Menander Rhetor. Oxford: Clarendon Press 1981.
- Schäfer 1989: T. Schäfer, Imperii insignia Sella curulis und Fasces: Zur Repräsentation römischer Magistrate. Mitt. DAI Rom, Ergänzungsheft 29. Mainz: von Zabern 1989.
- Schneider 1983: L. Schneider, Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache. Wiesbaden: Steiner 1983.
- Sichtermann 1966: H. Sichtermann, Späte Endymion-Sarkophage. Methodisches zur Interpretation. Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft 19. Baden-Baden: Grimm 1966.
- Sichtermann/Koch 1975: Ders./G. Koch, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen. Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 5/6. Tübingen: Wasmuth 1975.
- Wrede 1981: H. Wrede, *Consecratio in formam deorum*. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit. Mainz: von Zabern 1981.
- Wrede 2001: Ders., Senatorische Sarkophage Roms. Der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und späten Kaiserzeit. Monumenta artis Romanae 29. Mainz: von Zabern 2001.
- Zanker 1995: P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst. München: C. H. Beck 1995.

- Zanker 2000: Ders., Die mythologischen Sarkophagreliefs und ihre Betrachter; vorgetragen in der Sitzung vom 4. Juli 1997. Sitzber. Kgl. Bayer. Akad. Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 2000, 2. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2000.
- Zanker 2005: Ders., Ikonographie und Mentalität. Zur Veränderung mythologischer Bildthemen auf den kaiserzeitlichen Sarkophagen aus der Stadt Rom. In: R. Neudecker/Ders. (Hrsg.), Lebenswelten: Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit. Wiesbaden: Reichert 2005, 243–251.
- Zanker/Ewald 2004: Ders./B. C. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage. München: Hirmer 2004.