

BJÖRN CHRISTIAN EWALD, *Der Philosoph als Leitbild*. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagen. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Ergänzungsheft 34. Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1999. 263 Seiten, 14 Textabbildungen, 107 Tafeln.

»Philosophen mit und ohne Porträts begegnen [auf Sarkophagen der Kaiserzeit] in ganz verschiedenen ikonographischen Kontexten: am häufigsten werden sie mit Musen als Haupt- oder Beifiguren kombiniert, finden sich aber auch in Verbindung mit bukolischen Themen oder Szenen magistratischer und bürgerlicher Repräsentation ... Eine eigenständige, klar definierbare und festumrissene Gattung der ›Philosophensarkophage‹ [gibt es somit] nicht« (S. 10). Es sind denn auch vor allem die verschiedenen Erscheinungsformen des Themas »Philosophenbild« auf den Sarkophagen, deren Laufzeit und Verbreitung sowie entsprechende ikonographische Veränderungen, die den Verfasser interessieren, da sich hieran »Wandlungen im Wertesystem und im Selbstverständnis der kaiserzeitlichen Bevölkerung ablesen [lassen]«. Derartige Darstellungen erweisen sich als ein »sensibler Gradmesser von Schwankungen in der kollektiven Mentalität der kaiserzeitlichen Gesellschaft«, so dass sie, wie es der Verfasser formuliert (S. 9), »einen originären Beitrag zu einer Mentalitätsgeschichte der Kaiserzeit [zu] liefern« vermögen. Einbezogen in die Betrachtung werden ca. 240 Sarkophage (einschließlich der Deckel und Fragmente), auf denen »römische Bür-

ger im Habitus von Intellektuellen [dargestellt sind] – im Pallium und mit Buchrolle in der Hand stehend oder sitzend, in Lektüre vertieft, nachsinnend oder deklamierend. Oft werden sie von Frauen begleitet, die zuhören, musengleich auf einer Leier spielen oder seltener selbst lesen oder vortragen« (S. 9); hinzu kommen »anonyme Figuren von Philosophen, Weisen oder Dichtern ohne Porträts«.

Noch in der Einleitung stellt der Verfasser »die Frage nach der Bedeutung der Palliumtracht in der späten Kaiserzeit« – »das wichtigste Auswahlkriterium für die in dieser Arbeit aufgenommenen Sarkophage« (S. 13 f.). Dabei interessiert vor allem, »inwiefern das Tragen des Palliums [zu dieser Zeit] überhaupt noch mit spezifischen Konnotationen von Bildung verbunden war«. Auf stadtrömischen Sarkophagen jedenfalls, so der Verfasser (S. 15), habe »das Pallium durchaus der Kennzeichnung des Intellektuellen [gedient], während die Toga umgekehrt als Formel für so etwas wie ›Bürgertugend‹ verwendet« worden sei – und dies häufig in »prononcierter Gegenüberstellung« beider Mantelformen. Unter den Palliati unterscheidet der Verfasser zudem »Philosophen ohne Porträts ... als Philosophen, Weise, Dichter und Intellektuelle von entsprechenden Figuren mit Porträts, die er als Laienintellektuelle, Gebildete bzw. als *mousikòs anér*« bezeichnet (S. 16 f.), wobei der Begriff ›Intellektueller‹ in Anlehnung an P. ZANKER (Maske des Sokrates [München 1995] 256) als Sammelbegriff für Dichter, Denker, Redner und Philosoph verwendet wird und auch »die musisch oder literarisch gebildeten Frauen« mit einschließt (S. 17).

Auf eine ausführliche Darstellung des Forschungsstandes (S. 21–28), in der die Auseinandersetzung mit der einschlägigen Schrift »Mousikòs anér« von H. I. MARROU (die allerdings keine erschöpfende Materialvorlage angestrebt hatte) einen zentralen Platz einnimmt, und an deren Ende die entsprechenden Passagen in der bereits genannten Schrift von P. ZANKER (a. a. O. 252 ff.) stehen, folgt die eigentliche Materialvorlage (S. 29–53). Untersucht wird zunächst unter der Überschrift »Typologische Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Musen-Philosophen-Sarkophage im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr.« neben »Aufkommen, Laufzeit und Verbreitung der wichtigsten Figurentypen und -anordnungen sowie deren jeweilige inhaltliche Konnotationen und Genese«, ferner bereits »die Frage, in welcher Weise der Wert ›Bildung‹ [den dargestellten Verstorbenen] zu verschiedenen Zeiten nachgerühmt wird, aber auch, welche spezifischen Formulierungen dieser Wert selbst dadurch erfährt« (S. 29). Während des 2. und frühen 3. Jhs. n. Chr. (S. 30–33) sind es zunächst noch die Darstellungen von Musen, die das Thema ›Bildung‹ auf den Sarkophagen vertreten und die »in aller Regel noch auf der Ebene des Mythos« bleiben. »Für die später geläufige Darstellung von Palliati im Musenreigen gibt es in dieser Zeit noch keine Beispiele, und auch die Musenidentifikation verstorbener Kinder und Frauen begegnen bis in spätere Zeit außerordentlich selten« (S. 31). Hier ist vor allem der Sarkophag von Cività Castellana (H2) zu nennen, auf dem »die Muse mit der Lyra [Erato oder Terpsichore] als Kinderbildnis ausgearbeitet ist« und auf dem »der Gedanke einer Identifikation des oder der Verstorbenen mit einer der

neun Musen ... zum ersten Mal bildlich umgesetzt worden zu sein scheint« (S. 31). – Unverständlich ist allerdings, weshalb der Verfasser hier auch eine Identifikation mit Apollon in Erwägung zieht (siehe auch S. 208 zu H 2; dagegen zutreffend S. 36). Meines Wissens ist aus dieser Zeit keine Darstellung auf Sarkophagen bekannt, die weniger als neun Musen zeigt; und auch auf dem vom Verfasser (S. 208 zu H 2) in dieser Beziehung herangezogenen Sarkophag in Kansas (K 2) sind es neun Musen, die hier neben Apollon erscheinen. – »Häufiger als diese [sporadischen] Porträtidentifikationen finden sich im 2. Jh. typisierte Philosophen ohne Porträts ... als Lehrer in Unterrichtsszenen, auf Sarkophag-Nebenseiten und seit der Wende vom 2. zum 3. Jh. auch auf Sarkophag-Deckeln« (S. 31), wobei sich solche Gestalten nur in zwei Fällen (A 1; A 2) als »bestimmte historische Philosophen«, nämlich als Sokrates und Diogenes, benennen ließen (S. 32). Seit dem zweiten Viertel des 3. Jhs. kommt es dann schließlich zur Aufnahme des Verstorbenen in nicht-mythologischer Gestalt, wobei der Verfasser hier vier verschiedene ikonographische Formen unterscheidet (S. 33–53): den stehenden Palliumträger auf Musensarkophagen (Gruppe B), die frontal sitzende männliche Figur (Gruppe D), die Gruppe von Denker und Muse im sogenannten Inspirations-Motiv (Gruppe C) und das sich gegenüber sitzende Paar im »lykischen Motiv« (Gruppe E). Generell werden »die Musen, in deren Kontext Philosophen und Gebildete zunächst auftraten, [seit dem zweiten Viertel des 3. Jhs.] in den Hintergrund gedrängt oder können sogar ganz fortgelassen werden: das Bild des Intellektuellen ist im 3. Jh. nicht mehr an die Musen gebunden. Palliati mit und ohne Porträts ... treten nun verstärkt auch in anderen ikonographischen Kontexten, wie Magistratsszenen, Togapäsentationen und *dextrarum iunctio*-Szenen auf« (S. 34). »Charakteristisch für das späte 3. Jh. sind schließlich Verbindungen mit bukolischen Motiven sowie mit Jahreszeiten und Oranten«.

Sarkophage der Gruppe B (S. 34–37) sind »in erster Linie [für weibliche Porträtfiguren] konzipiert« und lassen »einem alten literarischen Topos entsprechend [die als Palliata wiedergegebene Verstorbene] als zehnte Muse« erscheinen (S. 36). Diese »Einführung der Palliumfigur [lasse sich] zwanglos aus der Entwicklung der Musensarkophage erklären«, so dass, auch wenn »das Phänomen der Musenidentifikation verstorbener Männer und Frauen ... kleinasiatischen Sarkophagen [ebenfalls] geläufig [gewesen sei], ... die römischen Beispiele nicht direkt von diesen abzuhängen scheinen« (S. 37). Solche »Porträtfiguren im Pallium [können] im Laufe des 3. Jhs. [im Übrigen] auch in das Zentrum von Sarkophagen anderer Thematik gestellt werden« (z. B. Jahreszeiten oder bukolische Motive); allerdings dürfte »in diesen Fällen, in denen spezifische musische Kontextfiguren fehlen, ... das Tragen des Palliums nur mit sehr verschwommenen Vorstellungen von Bildung verbunden gewesen sein« (S. 37).

In der Gruppe D sind diejenigen Sarkophage zusammengefasst, die den frontal sitzenden Verstorbenen zeigen (S. 38–42). Zwei Exemplare (D 1; D 2) datiert der Verfasser bereits in das zweite Viertel des 3. Jhs.; danach sei dieses Motiv ca. 40 Jahre lang nicht mehr überliefert und trete erst in nachgallienischer Zeit z. B. auf dem so-

genannten Plotin-Sarkophag (D 3) wieder auf (S. 38; siehe auch S. 41). – Allerdings erscheint die Datierung von D 1 und D 2 denn doch etwas zu früh; so unterscheidet sich das Porträt der stehenden Frau auf D 1 nicht wesentlich von dem einer der Frauen des genannten »Plotin-Sarkophags«. Der hier vom Verfasser postulierte Hiatus in der Entwicklung dieses Motivs existiert somit offensichtlich nicht (siehe hierzu auch weiter unten). – Was das hier vorliegende »Motiv des frontal zum Betrachter sitzenden Mannes oder Knaben [betrifft, so werde dieses] meist in Abhängigkeit von der Apollonfigur gesehen, deren Stelle es auf den frühen Exemplaren dieser Gruppe einnimmt« (S. 39); es scheine jedoch, »als führe hier [vielmehr] ein Strom aus der Staatskunst in die Ikonographie [solcher] Sarkophage mit Musen und Philosophen«; so hatte bereits K. Fittschen im Falle des »Plotin-Sarkophags« in diesem Motiv eine Bildform monarchischer Selbstdarstellung erkannt. Für die Herleitung des Motivs aus dem Bereich magistratischer und bürgerlicher Repräsentation spreche im Übrigen auch die Tracht der Sitzenden; so trägt der Verstorbene des »Plotin-Sarkophags« Toga und *calcei equestres*, wobei hier »die lockere Togadrapierung ... – dem musischen Kontext entsprechend – dem Pallium angeglichen« sei. »In der Selbstdarstellung des Verstorbenen [werde somit] bürgerlich-repräsentativen wie musisch-philosophischen Interessen gleichermaßen Rechnung getragen« (S. 40). Dabei sei im Übrigen »schwer zu beurteilen, ob mit der Übernahme [dieses] ikonographischen Schemas aus der Staatskunst immer auch entsprechende inhaltliche Konnotationen transferiert wurden oder ob die Adaption solcher autoritativer Bildformen im musischen Kontext vor allem deshalb erfolgte, weil sie geeignet schien, einer gewandelten Vorstellung von Intellektualität Ausdruck zu verleihen« (S. 41 f.). So diene im Falle der beiden Kindersarkophage D 5 und D 7 »die Adaption des frontalen Sitzschemas [hier offensichtlich] der Verbildlichung einer neuen Qualität von Wissen, das nicht mehr das Resultat eines langen und anstrengenden Lernprozesses ist, sondern das gleichsam in einer Art von Erleuchtung verliehen wurde« (S. 42); man vergleiche z. B. den in der Spätantike verbreiteten Topos des *puer senex*. Allerdings bleibt das Motiv des frontal Sitzenden nur auf eine kleine Anzahl von Sarkophagen beschränkt, so dass man »den Einflüssen imperialer Repräsentation, die vor allem auf den wenigen herausragenden Stücken des späten 3. Jhs. wie dem »Plotin-Sarkophag« (D 3) greifbar werden, nicht zuviel Gewicht verleihen [sollte] gegenüber der großen Zahl gleichzeitiger Sarkophage, deren Ikonographie ganz anderen Vorbildern verpflichtet ist und die mit der Darstellung stehender Togati in abgekürzter und eher traditioneller Weise an die Bürgertugenden des Verstorbenen erinnern« (S. 42). Im Übrigen werde das Motiv des frontal Sitzenden an Beliebtheit bei weitem durch das Denker-Musen-Motiv (»Inspirations-Motiv«) übertroffen.

Dieses vor allem im dritten Viertel des 3. Jhs. vertretene Motiv eines sitzenden Denkers »allein oder mit einer vor ihm stehenden Muse, die sich oft nach Art der Polyhymnia auf einen Pfeiler stützt«, findet sich auf 42 Sarkophagen und Fragmenten, die der Verfasser zur Gruppe der »Inspiration« (Gruppe C) zusammenfasst (S. 42–47). Dieses Motiv sei vom zweiten Viertel des 3. Jhs.

(siehe hierzu allerdings weiter unten mit einer deutlich früheren Datierung des Rezensenten) bis ins frühe 4. Jh. bezeugt, am häufigsten im Mittelfeld von Riefelsarkophagen, deren Eckfelder »Palliat, Oranten [die das Porträt der Frau tragen können] sowie Erosen oder Jahreszeiten-Genien, Fischer, Hirten und Widerträger« zeigen (S. 43). Bei etwa einem Drittel der Stücke finden sich »Porträtidentifikationen der Verstorbenen mit dem sitzenden Denker oder der ihm beigegebenen Muse [oder Orans]«, in den übrigen Fällen zeigen beide Figuren der »Inspirations-Gruppe« ideale Züge. Doch auch in solchen Fällen könne diese Gruppe »nicht nur als einfache Chiffre für Bildungswerte, sondern [vor allem auch] als Allegorie einträchtiger Lebensgemeinschaft verstanden werden« (S. 43). Da »die dem Denker beigegebene Muse ... in der Regel nicht wirklich als Figur des Mythos charakterisiert« sei, wird man »solche Frauenfiguren in musischer Pose daher eher als »Musen-Matronen« bezeichnen dürfen, die auch dann als symbolische Rolle der Verstorbenen zu verstehen waren, wenn sie keine Porträts trugen« (S. 43); das gilt im Übrigen auch für Palliat und Oranten in den Eckfeldern der Riefelsarkophage. Auch wenn Th. Klaus »im Falle der »Dichter-Muse-Gruppe« bereits treffend von philosophischen »Lese- oder Lehrszenen« mit Zuhörerinnen« gesprochen habe, lasse sich »die oben gegebene Deutung der Gruppe als gleichnishafte Überhöhung ehelicher Eintracht im Bild von Dichter und Muse« nicht ausschließen (S. 45). Die Genese dieses Motivs von »Dichter und Muse« sei zwar bisher nicht wirklich geklärt; doch könnte »den Anstoß für die Nutzung [dieses] Motivs ... für Porträtidentifikationen das Vorbild kleinasiatischer Säulensarkophage gegeben haben« (S. 46 f.).

Fast ebenso zahlreich wie diese Gruppe des Denkers mit inspirierender Muse ist auf stadtrömischen Sarkophagen das in der Gruppe E zusammengefasste Motiv des sich im »lykischen Motiv« gegenüber sitzenden Paares überliefert (S. 48–53). Hier tragen beide Figuren fast immer Porträts; auch sind »die Rollen von Mann und Frau [hier] streng getrennt: Während dem Mann die philosophisch-dichterische Seite zugewiesen wird, vertritt die Frau die musische Seite« (S. 51). Dabei »steht außer Frage, dass die Sarkophage dieser Gruppe vor allem für Ehepaare konzipiert waren, deren eheliche *concordia* im gemeinsamen musischen Tun überhöht wird«. Die kleinasiatische Herkunft dieses Figurenschemas wurde bereits von G. Rodenwaldt erkannt; allerdings erfolgte die Übernahme dieses auf kleinasiatischen Sarkophagen der zweiten Hälfte des 2. Jhs. wiedergegebenen »lykischen Motivs« in den stadtrömischen Bereich erst seit der Mitte des 3. Jhs. Auch ist diese Gruppe, anders als auf den kleinasiatischen Sarkophagen, auf den stadtrömischen Exemplaren stets »vor den im Hintergrund stehenden Musenreigen gesetzt, wobei die Frau ... musengleich auf einer Lyra spielt und bisweilen mit einer der neun Musen identifiziert wird« (S. 52).

Auf der Basis dieses – bereits interpretierend vorgelegten – Materials untersucht der Verfasser sodann in zwei umfangreichen Kapiteln zum einen unter dem Titel »Der Philosoph im Kontext« die thematischen Verbindungen solcher Motive im 3. Jh. (S. 54–80), zum anderen die Ikonographie der Darstellungen von »Intellektuellen ohne Porträts« (S. 81–109). In einem ersten

Teil werden unter der Überschrift »Bildungswelt und Bürgerbild« die ikonographischen Verbindungen der Palliat mit Elementen magistratischer und bürgerlicher Repräsentation, wie z. B. dem *processus consularis* oder der *dextrarum iunctio*, untersucht (S. 54–62). So lassen sich solche »ikonographische Verbindungen von Palliatträgern mit Szenen magistratischer Repräsentation ... nicht aus den bisher behandelten Museen-Philosophen-Sarkophagen ableiten, sondern stehen eher in der Tradition der in spätantoinischer Zeit einsetzenden Hochzeits- und Feldherrnsarkophage, deren Darstellungen einen ganzen Kanon römischer Kardinaltugenden exemplifizieren« (S. 54). Wichtig ist in diesem Zusammenhang vor allem der Neapler »Brüder-Sarkophag« (C 9), wo sich »die Philosophenrolle ... als mindestens gleichwertig neben den traditionellen Bürgertugenden [wie *pietas*, *clementia*, *virtus*] etabliert« habe (S. 55), wobei dem »»Philosoph-Sein« auf diesen Sarkophagen ganz konkrete Werte und Fähigkeiten von *humanitas* und *eloquentia* zugekommen sein werden« (S. 56). »Philosophische und rhetorische »Bildung« [fungiere hier] als unerlässliche Qualität im Tugendkanon des politisch aktiven Aristokraten«. Die gleiche Programmatik kommt auch in Riefelsarkophagen zum Ausdruck (F 1–5), wo entweder eine Porträtfigur in Togatracht einem idealbärtigen Palliat oder »einer *dextrarum iunctio* eines Paares im Mittelfeld Philosoph und Palliat in den Eckfeldern gegenüber gestellt sind«. In letzterem Fall werde »das bürgerliche Bild ehelicher Eintracht ... direkt mit der musisch-intellektuellen Existenz der Verstorbenen konfrontiert« (S. 57). Hinzu kommt, dass in der gleichzeitigen Literatur, z. B. bei Tertullian, »das Pallium für moralische Integrität und persönliche Freiheit in der Abgeschiedenheit (*in secessu*)« steht, »während die Toga den ganzen Bereich des *negotium* mit seinen öffentlichen Geschäften und Verpflichtungen (*in promptu*)« symbolisiere (S. 58). Der Verfasser erkennt in der Gegenüberstellung dieser beiden Togaformen auf den Sarkophagen ein »neue[s] Begründen des »Bürger-Seins« aus dem Anspruch philosophischer Lebensführung« sowie ein »Ideal philosophischer Schulung und Beratung, das über den einfachen Gegensatz von *otium* und *negotium*, von *vita activa* und *vita contemplativa*« hinausgehe (S. 59). Dabei sind diese Sarkophagreliefs »nicht als Reflexe einer in philosophischen Kreisen geführten Diskussion um die *genera vitae* zu verstehen, [sondern] lassen lediglich auf Auftraggeber schließen, deren Selbstverständnis stärker als noch in der frühen Kaiserzeit aus dem Gedanken philosophischer oder auch rhetorischer Schulung, Musikalität und dichterischer Ambition gespeist wurde« (S. 61 f.), wobei anders als beim Mann, bei dem eine Philosophen-Identifikation qua Porträt eher die Ausnahme ist, bei den Frauen eine Muse-Identifikation in der Regel entschiedener ausfällt, z. B. als neunte Muse (S. 62).

Eine wichtige Rolle spielt ferner während des späten 3. Jhs. die Verbindung der Philosophen-Thematik mit bukolischen und anderen *vita felix*-Allegorien (S. 62–77), also mit Hirten-Darstellungen und vor allem Jahreszeiten-Genien, die wie »ikonographische Versatzstücke ... beliebig kombinierbar und z. T. auch untereinander austauschbar waren« (S. 63). Mit N. Himmelmann erkennt der Verfasser in den Hirtenbildern, be-

sonders in der Gestalt des Widerträgers, »keine Allegorie einer persönlichen Tugend..., sondern Chiffre für einen unpersönlichen Zustand, nämlich das bukolische Idyll mit all seinen Konnotationen von friedlichem Glück« (S. 64); »die unpersönliche Hirtenszene [stehe hier] als Wunschzeichen für Felicitas und Pax, der Philosoph ... [verkörpere dagegen] das spirituelle Wesen des Verstorbenen, dessen Porträt er häufig« trägt (S. 65). Auch das Motiv der Jahreszeiten-Genien werde im späten 3. Jh. zum »Träger einer diffusen Natur- und Glückssymbolik« (S. 70). – Im Übrigen gehört auch die Kombination des lesenden Philosophen mit Gestalten des Eros-Komos in diesen Bereich der Glückseligkeits-Thematik (z. B. D 6), worauf der Verfasser allerdings nicht eingeht; diese Thematik findet sich im Übrigen – wie zwei vom Verfasser in diesem Zusammenhang übersehene Fragmente eines weiteren Sarkophags dieser Art (ASR V 2,1 [1999] Nr. 61; 62) zeigen – auch in Verbindung mit der Gestalt der musizierenden Frau.

Am Ende fasst der Verfasser die bisher beschriebene Entwicklung der römischen Musen-Philosophen-Sarkophage kurz zusammen (S. 77–80): Während im 2. und beginnenden 3. Jh. die Bildung der Verstorbenen auf den Musensarkophagen vor allem in mythisch-allegorischer Umschreibung gepriesen wird, vollzieht sich im zweiten Viertel des 3. Jhs. (siehe zu diesem Datum allerdings weiter unten) ein entscheidender Wandel, indem jetzt Porträtfiguren der Verstorbenen in den Musenreigen eingefügt werden, sozusagen »der Übergang vom Mythos zur *vita humana*« (S. 78); ganz offen würden jetzt die jeweiligen musisch-intellektuellen Qualitäten gerühmt. Hinzu kommt, dass das Philosophenbild auf den Sarkophagen der zweiten Hälfte des 3. Jhs. »nicht mehr an die Musen-Ikonographie gebunden« sei, sondern »mit *vita publica*- und *vita privata*-Szenen, vor allem der *dextrarum iunctio*, kombiniert« werde (S. 79); »die Beschäftigung mit musischen Dingen [spielt] seit spätereisener Zeit eine maßgebliche Rolle bei der Definition bürgerlichen Selbstverständnisses«. Hinzu treten im späten 3. Jh. »Verbindungen mit bukolischen und anderen *vita felix*-Allegorien..., [mit] denen Erwartungen umschrieben [seien], die an die Beschäftigung mit musischen und philosophischen Dingen geknüpft sein konnten« (S. 79).

Ein eigenes Kapitel gilt den Darstellungen von »Intellektuellen ohne Porträts« (S. 81–109); dabei stellt sich für den Verfasser die Frage, ob »es sich [hier] um Weise der Vergangenheit oder um zeitgenössische Philosophen [handelt], wie sie dem Betrachter solcher Sarkophage aus eigener Anschauung geläufig waren« und ob sich unter ihnen ggf. »Dichter und Philosophen oder Vertreter verschiedener philosophischer Schulen« unterscheiden lassen, zumal »literarischen Quellen zufolge ... Stoiker, Kyniker, Pythagoreer, Platoniker, Epikureer und Peripatetiker für den Zeitgenossen anhand spezifischer Charakteristika ihres Aufzuges, ihrer Mimik und Gestik sowie ihrer Haar- und Barttracht unterscheidbar« gewesen seien (S. 81 f.).

Zunächst dürfte es »nicht nur ein Zufall der Überlieferung sein, dass die einzigen sicher benennbaren und ikonographisch klar differenzierbaren Philosophen zugleich die frühesten Beispiele für Philosophendarstellungen auf Sarkophagen überhaupt sind« (S. 89); auch

seien die beiden dort zu identifizierenden Philosophen Sokrates und Diogenes (A 1; A 2) als »inhaltliche Vorläufer der Kynikerdarstellungen des 3. Jhs.« aufzufassen (S. 90). In dieser Zeit trete der Philosoph auf den Sarkophagen häufig als »Begleiter und Berater« auf und somit als Hinweis »auf die philosophische Erudition des Verstorbenen« (S. 91); so beschreibe Lukian in einer seiner Satiren, »wie der obligatorische Grammatiker, Rhetor oder Philosoph im Gefolge des Reichen letzteren als Liebhaber der griechischen Wissenschaften und der *Paidia* überhaupt ausweisen soll« (S. 92). Dieses »einem römischen Betrachter vertraute Phänomen des »Hausphilosophen« [habe] den Hintergrund [gebildet], vor dem die philosophischen Berater auf den Sarkophagen verstanden werden müssen« (S. 95). Ausgehend von den Philosophen-Darstellungen auf dem bekannten Sarkophag der Villa Torlonia (C 1), auf dem sich der Verstorbene nach Meinung der Forschung als einer der Sieben Weisen habe darstellen lassen, versucht der Verfasser solche »Hausphilosophen« nun als Kyniker bzw. als »kynisch-stoische Wandercharismatiker« (S. 107) zu identifizieren (S. 95–108). So weise die Siebenzahl der Philosophen auf dem Sarkophag Torlonia keineswegs zwingend auf die Sieben Weisen hin, vielmehr kennzeichne Pallium ohne Tunika, der Ranzen (den einer der Philosophen auf diesem Sarkophag trägt) und der Stock bzw. die Keule, die dort drei der Philosophen halten, sämtliche Philosophengestalten als Kyniker (98); und das gelte auch für eine ganze Reihe weiterer Sarkophage, wo solche Philosophen einzeln dargestellt seien (S. 101 f.). Allerdings können Pallium und Keule oder Knotenstock auch allgemein bei »Berufsphilosophen« vorkommen (S. 104), so dass man in solchen Gestalten am ehesten »kynische oder kynisch-stoische Wandercharismatiker« zu erkennen habe (S. 107), die »jedem Betrachter [dieser Sarkophage] aus eigener täglicher Anschauung vertraut gewesen« seien (S. 106). Ihre Wiedergabe auf Sarkophagen zeuge »vom Anspruch der Verstorbenen, ihr Leben nach moralischen Grundsätzen und philosophischen Lebensregeln ausgerichtet zu haben« (S. 107); allerdings bedeute »die Darstellung eines Kynikers auf dem eigenen Sarg« und die hierdurch »symbolisierte ... Verinnerlichung einfacher populärwissenschaftlicher Lehrsätze, ... natürlich nicht, dass die Verstorbenen selbst in ihrem Verhalten dem ganzen Spektrum kynischer Forderungen genügt hätten« (S. 108). – In Anbetracht dieser Schlussfolgerung allerdings erscheint die vom Verfasser vorgenommene Festlegung auf den spezifischen Typus des Kynikers denn doch deutlich zu weit zu gehen; man wird in allen diesen, ja auch erst relativ späten Darstellungen vielmehr einen ganz allgemeinen Philosophentypus erkennen können, der es unter anderem erlaubt hat, auf dem Sarkophag Torlonia (C 1) die Sieben Weisen in dieser Form darzustellen – obgleich es, wie der Verfasser selbst feststellt (S. 98), unter diesen keinen Kyniker gegeben hat – oder auf einem Sarkophag in Kopenhagen (G 5) denselben Philosophentypus neben einer *dextrarum iunctio*-Gruppe auftreten zu lassen, zumal die Kyniker, wie der Verfasser selbst bemerkt (S. 108 mit Anm. 608 sowie später auch S. 122; 132), bekanntlich die Institution der Ehe abgelehnt hatten. So muss der Verfasser selbst wenig später denn auch feststellen, dass es bei vielen sol-

cher Darstellungen gar »nicht um eine klare ikonographische Differenzierung von Vertretern verschiedener intellektueller Disziplinen, sondern um die Verbildlichung eines möglichst umfassenden und eklektischen Begriffs von Bildung« gegangen sei (S. 109).

Eine abschließende Analyse der Inschriften ergibt in Hinblick auf den Kreis der Auftraggeber und ihrer jeweiligen Intentionen nur wenig (S. 110–120). Noch nicht einmal zehn Prozent der Sarkophage, Sarkophag-Deckel und -Fragmente mit Darstellungen von Philosophen weisen Inschriften auf; nur in vier Fällen lässt sich »etwas über den sozialen Status der Sarkophaginhaber oder ihr Verhältnis zur Bildungswelt [sagen], und nur in drei Fällen, d. h. in weniger als zwei Prozent der Gesamtzahl, ist neben dem Deckel mit der Inschrift auch der zugehörige Sarkophagkasten erhalten, so dass sich überhaupt beurteilen lässt, ob die Verstorbenen [tatsächlich] auch als Philosoph oder Muse dargestellt waren« (S. 112). In einem Fall (I7) bezeichnet sich ein M. Sempronius Nikokrates, der als Mädchenhändler sein Geld verdient zu haben scheint, als *mousikòs anér*. Der Inhaber des Torlonia-Sarkophags (C 1), L. Pullius Peregrinus, war ein *centurio legionis deputatus* und *eques Romanus*, also eine Person, die »wegen ihrer in der Legion erworbenen Verdienste in die nähere Umgebung des Kaisers versetzt« und deswegen in den Ritterstand erhoben worden war (S. 115). Ausschlaggebend für die Wahl eines Musen-Philosophen-Sarkophags könnte hier der gleichnamige »Pseudo-Kyniker« Peregrinus gewesen sein oder aber die als eine Art »Vulgärphilosophie« in der Kaiserzeit sehr verbreitete Astrologie; so gibt Peregrinus seine Lebenszeit auf eine halbe Stunde genau an, musste also »ein Horoskop erhalten (haben), für das die exakte Kenntnis der Geburtsstunde erforderlich war« (S. 115). Auszuschließen ist allerdings nicht, »dass neben solchen eher vordergründigen Motiven die Bedeutung der auf dem Sarkophag dargestellten »Wandercharismatiker« als moralische Leitbilder des Verstorbenen ausschlaggebend für die Wahl einer entsprechenden Thematik gewesen war« (S. 116).

In einem Fazit versucht der Verfasser schließlich, »Art und Inhalt der auf den Sarkophagen gerühmten Bildung« näher zu beschreiben (S. 121–134). »Viele der anonymen Intellektuellen ohne Porträts dienen vor allem als einfache Weisheitschiffren, als unspezifische Paradigmen intellektueller Tätigkeit« (S. 121). Solche und ähnliche Gestalten können somit als »Hinweise auf den hinter [diesen] Darstellungen stehenden Bildungsbegriff« verstanden werden, wobei »ganz verschiedene Aspekte von Bildung angesprochen werden können, denen eine einzige, pauschalisierende Deutung nicht gerecht werden würde«. »Bildung, wie sie uns auf den Sarkophagen entgegentritt, [war vielmehr] ein Massenphänomen« (S. 121), das sogar »alle Merkmale eines »Bildungsbürgertums« aufweise (S. 122). Daneben erhalte Bildung im 3. Jh. in zunehmendem Maße den Charakter einer »Populärphilosophie und Tugendlehre«, deren Inhalte »in erster Linie ethischer Natur waren und Fragen der praktischen Lebensführung betrafen« (S. 131). Solche »populärphilosophischen und quasireligiösen Aspekte von Bildung« sind es denn auch, »die für breite Schichten bestimmend gewesen sein müssen« (S. 131). – Und hier zeigt sich nochmals, dass die vom Verfasser

(S. 95 ff.) vorgenommene allzu enge Verbindung der »Intellektuellen ohne Porträts« mit der Schule der Kyniker dringend der Relativierung bedarf; so muss der Verfasser hier im Zusammenhang mit einem Sarkophag in Kopenhagen (G 5), wo mit der *dextrarum iunctio*-Szene »der Wert ehelicher Eintracht (*concordia*) gerühmt« werde, im Hinblick auf die dortige Wiedergabe eines solchen, vermeintlichen Kynikers, dessen »Verhältnis zur Ehe ... durchaus zwiespältig war, sogar offen ablehnend sein konnte«, annehmen, dass dies den Auftraggeber »offenkundig nicht irritiert« habe (S. 132). – Ferner konnte der Philosoph nach Beobachtungen des Verfassers »als Träger einer numinosen Macht, zu welchem [er] im Übergang zur Spätantike immer mehr wurde« und wodurch er »Glück und Segen zu spenden, Krankheiten zu heilen und Wunder zu vollbringen [vermochte], ... auf den Sarkophagen [sogar] als »Glücksbringer« verstanden werden, [was] schon dessen Austauschbarkeit mit den bukolischen und anderen *vita felix*-Allegorien« nahe lege (S. 132). Schließlich sei in diesem Zusammenhang »unter den Aufgaben kaiserzeitlicher Populärphilosophie [im Übrigen auch] die Vorbereitung auf das Sterben« interessant; so sei »die Einübung einer gelassenen Haltung gegenüber dem eigenen Sterben« eines ihrer zentralen Themen gewesen. Es sei »daher nicht auszuschließen, dass diese Aufgabe von Philosophie wenigstens zu einem Teil für die Beliebtheit philosophischer Motive in der Grabkunst mitverantwortlich ist« (S. 133).

Der umfassende Katalog (S. 135–229), auf dem die vorausgehenden Untersuchungen und Ergebnisse basieren, gliedert das vorgelegte Material nach jeweils unterschiedlichen Darstellungsformen und -kontexten in elf Gruppen (A–K), deren »konstituierende Elemente jeweils in kurzen Einführungstexten erläutert werden« (S. 10). So sind – um nur die wichtigsten dieser Gruppen zu nennen – in der Gruppe A die Philosophendarstellungen auf Sarkophag-Nebenseiten zusammengestellt, in der Gruppe B die Beispiele weiblicher und männlicher Pallium-Träger im Zentrum eines Musenreigens, in Gruppe C das Motiv des sitzenden Intellektuellen (meist in Begleitung einer Muse oder Orans) und in Gruppe E z. B. die Darstellungen einander im sogenannten lykischen Motiv gegenüber sitzender Paare. Eine solche detaillierte Aufteilung des Materials bringt es mit sich, dass eine ganze Reihe der insgesamt ca. 240 Sarkophage, Deckel und Fragmente in mehreren Gruppen Aufnahme finden, wobei sie jedoch nur einmal katalogmäßig erfasst werden. Die einzelnen Katalogtexte enthalten alle erforderlichen Angaben und entsprechen ebenso wie die bildliche Dokumentation im umfangreichen Tafelteil dem, bereits in den vorausgehenden Untersuchungen zu konstatierenden, hohen Niveau. Nur einige wenige Nachträge wären vorzunehmen: Zu D 6 s. jetzt auch ASR V 2,1 (1999) Nr. 136. Zur Gruppe E kommen, wie bereits oben gesagt, zwei Fragmente eines Wannensarkophags hinzu (ASR V 2,1 [1999] 68; 113 Nr. 61 u. 62), auf dem die im »lykischen Motiv« einander gegenüber sitzenden Verstorbenen vor einem Eros-Komos wiedergegeben sind – ein Motiv, das der Verfasser bisher nicht nachweisen konnte. Nachzutragen unter den Exemplaren der Gruppe C wäre ferner ein Sarkophagdeckel (BdArch 41/42, 1996, 166 Abb. 15; 173 f.

Nr. 4), wo unter Arkaden neben (wiederum) tanzenden Eroten ein Intellektueller allein sowie ein sich gegenüber sitzendes Paar Intellektueller wiedergegeben sind.

Was die zeitliche Bestimmung der im Katalog erfassten Objekte betrifft, so lässt der Verfasser in dieser Beziehung allerdings hin und wieder Unsicherheiten erkennen; diese betreffen insbesondere die Gruppe D (frontal sitzende männliche Figur) und die Gruppe F (Riefelsarkophag mit der Wiedergabe von Intellektuellen). So sind die beiden frühesten Beispiele der Gruppe D (D 1; D 2) ganz offensichtlich nicht schon im zweiten Viertel des 3. Jhs. entstanden, wie der Verfasser annimmt, sondern erst in gallienischer Zeit; vgl. etwa das Porträt der stehenden Figur auf D 1, das sich nicht wesentlich von dem einer der Frauen auf dem nachgallienischen »Plotin-Sarkophag« (D 3) unterscheidet, auch in stilistischer Hinsicht unterscheiden sich die beiden Sarkophag D 1 und D 2 nicht von einem weiteren nachgallienischen Sarkophag dieser Gruppe (D 4). – Dagegen hat die Entwicklung der Philosophen-Thematik auf den Riefelsarkophagen offensichtlich deutlich früher eingesetzt als dies der Verfasser annimmt. So ist z. B. C 24 nicht erst im mittleren 3. Jh. entstanden, sondern bereits im ersten Drittel des Jahrhunderts (möglicherweise sogar noch etwas früher als der Sarkophag C 5, den der Verfasser in das zweite Viertel des 3. Jhs. datiert); vgl. z. B. den Kopf des sitzenden Bärtigen auf C 24 mit dem des Arztes auf dem Adonis-Sarkophag im Vatikan (H. SICHTERMANN, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen [1975] Nr. 7 Taf. 15). Entsprechendes gilt auch für den Reliefsarkophag F 5, den der Verfasser irrtümlich in die zweite Hälfte des 3. Jhs. datiert. Hier scheint es sich sogar um einen der frühesten Riefelsarkophage mit Philosophen-Thematik zu handeln; vgl. zum Opfernden z. B. die entsprechende Gestalt auf dem Feldherrn-Sarkophag in Mantua (KOCH / SICHTERMANN, Handbuch [1982] Taf. 93) sowie zu den Architekturformen z. B. den Meleager-Riefelsarkophag ASR XII 6 (1975) Nr. 144, sodass sich daraus eine Datierung in das ausgehende 2. Jh. ergibt. – Auf einem Irrtum dürfte auch die Datierung von F 30 in tetrarchischer Zeit beruhen, wo der Kopf des Philosophen z. B. mit dem auf dem gallienischen Sarkophag C 32 zu vergleichen wäre, und das Frauenporträt sogar eine noch frühere Datierung in das zweite Viertel des 3. Jhs. nahe zu legen scheint. Entsprechendes gilt offensichtlich auch für das Deckelfragment I 8, das statt in das späte 3. bzw. frühe 4. Jh. generell in gallienische Zeit zu datieren sein dürfte. – Schließlich ist offensichtlich auch der Baseler Philosophen-Hirten-Sarkophag (A 11) nicht erst um die Mitte des 3. Jhs. entstanden, sondern deutlich früher; vgl. etwa zum Haar des Hirten Beispiele aus dem ersten Jahrhundertdrittel (z. B. ASR V 4 [1984] Taf. 25,2; 32,2).

In einer Reihe weiterer Fälle würden sich hin und wieder geringfügige zeitliche Korrekturen empfehlen, doch würden diese das vom Verfasser entworfene Bild von der Entwicklung der Philosophen-Thematik auf stadtrömischen Sarkophagen kaum wesentlich ändern. Im Falle der Sarkophage mit frontal sitzender Gestalt (Gruppe D) dagegen verhält sich dies anders; mit der hier empfohlenen späteren Datierung der frühesten Exemplare wäre die vom Verfasser (S. 38) konstatierte Lücke von ca. 40 Jahren in der Entwicklung dieses Mo-

tivs nunmehr geschlossen, so dass in dieser Beziehung offensichtlich eine ununterbrochene Entwicklung seit der Jahrhundertmitte bestanden hat. Und was die Riefelsarkophage (Gruppe F) betrifft, so darf man jetzt von einer deutlich früher einsetzenden und somit längeren Entwicklung des Themas »Sitzender Philosoph« (mit oder ohne Muse) in dieser Sarkophag-Gattung ausgehen, als dies der Verfasser annimmt. Die Entwicklung dieses Motivs, das sich zuerst auf Sarkophag-Nebenseiten (z. B. A 1) nachweisen lässt, erfolgt somit mehr als eine Generation lang ausschließlich auf Riefelsarkophagen, wo dessen Übertragung von den Sarkophag-Nebenseiten in das Mittelpaneel auch in formaler Hinsicht problemlos möglich war, bevor die Gestalt des sitzenden Gelehrten dann gegen die Mitte des 3. Jhs. Eingang in die figurenreichen Szenen der Friessarkophage gefunden hatte.

Von solchen, den eigentlichen Wert der Arbeit kaum schmälern den Korrekturen einmal abgesehen, ist es dem Verfasser durchaus gelungen, den von ihm beabsichtigten gewichtigen Beitrag zu einer Mentalitätsgeschichte der Kaiserzeit zu liefern und dabei ein erstaunlich vielfältiges und differenziertes Bild von der Entwicklung der Philosophen-Thematik auf stadtrömischen Sarkophagen des 2. und 3. Jhs. sowie den damit verbundenen unterschiedlichen Vorstellungen und Wertigkeiten von Bildung zu vermitteln. Die Untersuchungen von B. Ch. Ewald bewegen sich durchweg auf einem erfreulich hohen – und für eine Doktorarbeit sogar beachtlichen – wissenschaftlichen Niveau.

Erlangen

Peter Kranz