

Volker Michael Strocka

Der Manchinger Silberbecher

Eine Fehldeutung und ihre Folgen

*In dankbarer Erinnerung an Werner Krämer (*8. März 1917)*

Der silberne Becher der Münchner Antikensammlung mit der Inventarnummer 3391 (Abb. 1–4) heißt bis heute »Neoptolemosbecher« und ist damit ein schönes Beispiel für die Langzeitwirkung einer ersten Deutung. Diese muss nur von einer anerkannten Autorität mit Gründen, die dem Zeitgeist einleuchten, vorgelegt und fraglos rezipiert werden. Dann ist sie auf lange Zeit gesichert. So ging es Friedrich Thierschs 1849 erschienener gelehrter Abhandlung zum angesprochenen Silbergefäß¹. Der Becher wird seitdem häufig erwähnt, bisweilen abgebildet, Thierschs Deutung meist wiederholt, selten bezweifelt². Zu einer ausführlichen Neuuntersuchung und Abwägung aller Argumente kam es aber bisher nicht. Dies soll hier nachgeholt werden.

Wie Werner Krämer³ überprüft hat, wurde das Stück nach dem frühesten Bericht kurz vor dem Jahr 1848 in der Gegend von Manching »beim Ackern« gefunden. Später hat der Besitzer eine andere Herkunftsgeschichte konstruiert, weil das Gefäß sehr viel mehr wert war, wenn es

Für kritische Lektüre danke ich herzlich Alexander Heine-
mann und Matthias Steinhart, für die Bereitstellung von
Fotos Christian Gliwitzky (München), Reinhard Förtsch
(Köln) und Daria Lanzuolo (Rom), für die technische
Einrichtung der Abbildungen Günter Kopp (Freiburg). –
Datierungen weisen in der Regel in die nachchristlichen
Jahrhunderte.

¹ Thiersch, Heroengeschichte mit Taf. zu S. 140.

² Thiersch, Heroengeschichte; Heydemann, Iliupersis
(Anm. 29) 16; 19; 33 f. Taf. 2, 4; Brunn, Miscellen
100–103 Abb. 27; Friederichs/Wolters (Anm. 14)
Nr. 1998; Baumeister, Denkmäler I, 743 Taf. 14
Abb. 796 s. v. Iliupersis; Daremberg/Saglio I 2 (Anm. 11)
801 s. v. caelatura; Baumeister, Bilder für Schüler
(Anm. 31) 102 f. Abb. 270; Roscher (Anm. 23) 174 s. v.
Neoptolemos (Weizsäcker); Reinach, Répertoire
(Anm. 29) 77, 1; Courby, Relief (Anm. 13) 311–314
Abb. 61; Schmidt, Kunstwiss. Ges.; RE XVI (1935) 2462
s. v. Neoptolemos (K. Ziegler); Schweitzer, Pasquino
13 f. Abb. 17; RE VI 2 A (1937) 1773 s. v. Toreutik
(G. Lippold); Hausmann, Reliefbecher 40 Taf. 45, 1–4;
Adriani, Vaso argenteo Taf. 34; 35; Vermeule, Court Sil-
ver 38; Möbius, Alexandria 12 Taf. 1, 3; Strong, Silver
Plate (Anm. 21) 140 Taf. 44 b; Krämer, Silberbecher

Taf. 3; 4; Chéhab, Sarcophages 26; Poulsen, Hoby
(Anm. 20) 72 Anm. 16; H. Menzel, Römische Bronzen
aus Bayern (Augsburg 1969) 51 Nr. 108; Helbig⁴ III
(1969) Nr. 2144 mit Abb. auf S. 44 (B. Andreae);
Andreae, Kunst 1973, 483 Abb. 296; Froning, Sarkophag-
reliefs 339 Abb. 15; J. Pinkerneil, Studien zu den trajani-
schen Dakerdarstellungen (Freiburg 1983) 26 f.; Gabel-
mann, Tribunalszenen 148–150 Nr. 59 Taf. 16, 1;
Baratte, Technique particulière 225 Anm. 13 Abb. 5;
Baratte, Silbergeschirr 18; 88 Abb. 22; Giuliano, MNR
I 8, 1, 275 f. (L. Musso); Linant de Bellefonds, Tyr 62
Taf. 16, 1; Schefold/Jung, Argonauten 296 f.; Wünsche,
Pasquino 32 Abb. 40–42; Baratte, Boscoreale 34
Abb. 24; LIMC VI (1992) 777 Nr. 24 s. v. Neoptole-
mos (O. Touchefeu-Meynier); Müller, Peleus and The-
tis 37 Abb. 35; Rogge, Att. Sarkophage 23 f. 111;
H. Mielsch in: Prittwitz/Mielsch, Silber 45 Abb. 8;
F. Baratte in: Prittwitz/Mielsch, Silber 59–70, hier 67 f.
Abb. 5; Baratte, Kultur und Luxus 13 Taf. 6, 3; An-
dreae, Kunst 1999, 471 zu Abb. 321; Grassinger, Sarko-
phagreliefs XII 1, 134; Valenzuela Montenegro, Tabulae
137 Anm. 841; Amedick, Ambitions 35–37; Wünsche/
Steinhart, Schmuck 17 Abb. 5; Russenberger, Amazo-
nen 615 Anm. 89.

³ Krämer, Silberbecher.

»kein ablieferungspflichtiger Bodenfund, sondern ein frei verkäufliches Erbstück war«⁴. Für fünfundsiebzig Dukaten erwarb die königliche Sammlung 1848 den Becher, was zehnmal mehr war als der bei einem Bodenfund erstattete Silberwert. Der Becher misst am oberen Rand im Durchmesser 13,2 Zentimeter und ist mit dem modern ergänzten Boden 7,2 Zentimeter hoch. Er wiegt einschließlich der Ergänzungen 462 Gramm. Krämer schätzt das Gewicht des unergänzten Gefäßes auf 393 Gramm⁵. Die Reliefs sind nicht, wie Thiersch annahm⁶, aus der Silbermasse geschnitten, sondern mitgegossen und stellenweise nachgraviert. Einige Relieftteile wurden präzise ausgeschnittenen Fehlstellen aufgelötet⁷. Sie scheinen Anzeichen für antike Reparaturen zu sein. Tatsächlich gibt es an vielen Stellen deutliche Abnutzungsspuren. Das Gefäß war also sehr lange in Gebrauch, bevor es unter den Boden kam.

Der leicht gebauchte, henkellose Becher hat eine sehr niedrige Leiste als Stranding sowie oben eine zweite Leiste, über der sich die Lippe kräftig nach außen wölbt. Zwischen den beiden Leisten entwickeln sich auf felsigen Standstreifen drei Figurengruppen. Die Hauptgruppe umfasst zehn Figuren, die beiden Nebengruppen bestehen jeweils aus nur sechs Figuren, wenn man das eine Kleinkind beziehungsweise die beiden Säuglinge nicht zählt.

In der Mitte der Hauptgruppe (Abb. 2) sitzt nach links gewandt ein nackter jugendlicher Held auf einem Felsklotz, über den er seinen Mantel geworfen hat, dessen anderes Ende über die linke Schulter und den Arm herabfällt. Die linke Hand fasst anscheinend den Knauf des Schwertes, dessen Gurt die Brust überquert. Den rechten Arm streckt der Held in einer gebieterischen Geste aus. Kontrapostisch ist sein linkes Bein ebenfalls gestreckt, das abgewandte rechte angewinkelt.

Sein Befehl ist an einen nackten Krieger gerichtet, der bereit ist, mit gezücktem Schwert einen zu Boden gedrückten Barbaren hinzurichten. Der Krieger trägt einen Helm mit hohem Busch, hat einen Schwertgurt umgelegt und lässt vor der zum Hintergrund gewendeten linken Schulter recht unmotiviert einen Bausch und unter dem ausgestreckten linken Arm einen Zipfel seines Mantels sehen. Mit der Linken packt er die Kopfbedeckung seines Opfers, wohl eine phrygische Mütze. Der Bedrohte trägt ein Gewand mit langen Ärmeln und Beinkleidern. Seine Arme sind auf dem Rücken gefesselt. Gegen sie stemmt der Krieger sein angehobenes rechtes Knie und ist bereit, den tödlichen Hieb auszuführen. Zwischen ihm und dem sitzenden Helden steht im Hintergrund eine weibliche Figur, die sich dem Krieger zuwendet. Sie trägt einen Peplos und einen Helm mit Knauf. Während ihr linker Arm untätig herabhängt, hält sie mit dem angewinkelten rechten Arm einen schräg gerichteten Stab, der wohl als Lanze zu verstehen ist.

Rechts vor dem Felsblock des Helden hockt auf einer niedrigeren Platte ebenfalls nach links gerichtet, das Gesicht herauswendend, ein nackter Barbar, dem die Arme auf den Rücken gebunden sind. Sein rechtes Bein, dessen Unterschenkel fehlt, war ausgestreckt, der Unterschenkel des linken Beines war anscheinend nach hinten abgewinkelt. Sowohl das bärtige Gesicht als auch der linke Oberschenkel sind ausgeschnitten worden, die aufgelöteten Ergänzungen aber verlorengegangen.

Nach rechts folgt in der unteren Hälfte der Wandung eine größere Fehlstelle, die bis zur ersten Figur der rechten Nebengruppe reicht (Abb. 3). Oberhalb sind aber nicht weniger als fünf Figuren auszumachen: Unmittelbar hinter dem sitzenden Helden steht seine Leibwache, drei Männer, deren Oberkörper durch ihre Rundschilde verdeckt sind. Der vorderste ist behelmt und blickt nach links, sein Rundschild oder vielmehr dessen eingesetzte Ergänzung ist ausgefallen. Der zweite Leibwächter ist barhäuptig und bärtig und blickt ebenfalls nach links. Sein Schild ist glatt, der Rand eingraviert. Der dritte Schildträger ist etwas abgerückt und wendet den unbedeckten, jugendlich wirkenden Kopf nach rechts. Seine rechte Faust mit dem

⁴ Krämer, Silberbecher 26.

⁵ Krämer, Silberbecher 23 Anm. 1.

⁶ Thiersch, Heroengeschichte III.

schräg gehaltenen Speer hebt sich vom Schild des Nachbarn ab. Auf der Außenseite seines Schildes, die fast ganz freiliegt, ist eine Kampfszene als Relief dargestellt: Links ist ein nackter Mann mit zum Hieb erhobener Rechter von hinten zu sehen. Sein Gegner steht in der Mitte der Komposition breitbeinig da, wehrt mit über den Kopf erhobenem Schild den Gegner ab, während er mit dem rechten Arm einen toten Kameraden hochhebt. Am Boden erkennt man einen vornüber gestürzten Gefallenen und einen verlorenen Rundschild.

Den rechten Rand des Schildreliefs überschneidet das Profil eines langhaarigen und bärtigen Barbaren in einem gegürteten langärmeligen Gewand. Auch seine Arme sind im Rücken gefesselt. Er wird von einem behelmten nackten Krieger nach links zur Hinrichtung geführt, indem der Jüngling den Alten mit dem gesenkten linken Arm festhält. Sein Gesicht steht im Profil, der Rücken in Dreiviertelansicht. Er steht auf dem linken Bein, von dem nur der Oberschenkel erhalten ist, und setzt den rechten Unterschenkel und Fuß zurück. Der rechte Oberschenkel fehlt. Auf dem Rücken ist ein stark verriebener Gurt erkennbar, an dem eine Schwertscheide hängt.

Zur rechts anschließenden Nebengruppe (Abb. 4) leitet ein langhaariger und bärtiger Alter über, der eine Chlamys trägt und im Profil nach rechts gewandt ist. Er kann kein Barbar sein, da er in der gesenkten Rechten ein Schwert in der Scheide waagrecht hält und in der angewinkelten Linken eine senkrechte Lanze. Er bewacht eine Gruppe von fünf Barbarenfrauen.

Die ihm nächste Figur hockt in einem weiten Mantel frontal am Boden und hält einen Säugling an ihre linke Brust. Sie blickt nach rechts zu ihren Leidensgenossinnen. Hinter ihr erhebt sich in sehr flachem, zudem verrienen Relief ein Tropaion. Man erkennt einen aufgehängten Panzer, den ein Schwertgurt überquert, hinter ihm zwei überkreuzte Lanzen und unter dem oberen Rand vielleicht einen Helm. Die zweite Gefangene steht rechts davon und wendet sich mit gesenktem Kopf den drei übrigen Gefährtinnen zu. Dabei hebt sie mit beiden Händen einen doppelt gelegten Mantelzipfel zum Gesicht, während ihr das Untergewand von der rechten Schulter gerutscht ist. Rechts neben ihr hockt im Profil nach rechts eine Trauernde am Boden. Sie ist in ein Untergewand und einen Mantel gehüllt und stützt den Kopf auf den entblößten rechten Arm. Ihr gegenüber steht eine Mutter, die mit beiden Armen und bei hochgestelltem linken Bein ihr Kind in den Mantelbausch und an ihre bekleidete linke Brust schmiegt. Ihr Gewand ist von beiden Schultern herabgeglitten und legt die rechte Brust frei. Zwischen den beiden steht im Hintergrund eine Frau in einem gegürteten Gewand, das die linke Schulter sehen lässt. Sie hat sich im Profil nach links vorgebeugt und redet mit angewinkelten Armen und offenen Händen wohl klagend auf die ihr Gegenüberstehende ein. Mehrere kleine Stücke des flachen Hintergrundes sind ausgefallen.

Die linke Nebengruppe (Abb. 1) entwickelt sich vor einem ausgespannten Tuch, an dessen linkem Ende ein glatter Rundschild hängt. Sein Rand und der Mittelpunkt sind graviert. Dieser Schild trennt die beiden Gruppen der Gefangenen und befindet sich in der Mitte der Rückseite. Diesmal sind den vier trauernden Frauen mit einem Säugling zwei männliche Gefangene zugesellt, die sich am rechten Ende befinden, gleich neben dem zum tödlichen Hieb bereiten Krieger. Sie werden also die nächsten Opfer sein.

Ein stehender Jüngling wendet sich mit trauernd gesenktem Kopf den Frauen zu, die ihn aber nicht beachten. Er trägt ein langärmeliges gegürtetes Gewand und hat die Arme auf dem Rücken gefesselt. Vor ihm hockt mit abgewandtem Kopf ein zweiter, diesmal ganz nackter Mann am Boden. Auch ihm sind die Hände im Rücken gebunden. Die rechte Rückenpartie und der rechte Arm sind wieder ausgeschnitten, doch auch das Reparaturstück ist ausgefallen.

⁷ Zu dieser Technik s. Baratte, *Technique particulière*; Baratte, *Silbergeschirr*.





Abb. 1-4 Der Manchinger Silberbecher, Antikensammlung München Inv. 3391.
(1) Linke Nebengruppe, (2 und 3) Hauptgruppe. (4) rechte Nebengruppe.

Links davon wendet sich eine vorgebeugte Frau einer sitzenden Gefährtin zu. Sie trägt über einem Untergewand einen Mantel und auf dem Kopf den Schleier alter Frauen. Beide Arme streckt sie in einem Klagegestus vor. Ihr Gegenüber trägt keinen Mantel, sondern nur ein kurzärmeliges Gewand. Aber sie scheint ein Tuch über den Kopf gelegt zu haben und sich mit einem Zipfel die Augen zu trocknen. Dabei liegt ihr rechter Arm matt auf dem Schenkel. Zwei weitere Frauen hocken vor diesen beiden nach links gewandt am Boden. Die rechte hat ihren Mantel über den Kopf gezogen und lässt nur die untätigen Hände sehen. Vor ihr sitzt ein nacktes Kleinkind auf dem Boden und streckt sehnsüchtig den rechten Arm nach der Mutter aus, die aber in dumpfer Trauer nicht darauf eingeht. Nach außen blickt die ganz links Hockende. Sie hat den nackten linken Arm zum Kinn erhoben und brüdet vor sich hin.

Thiersch hält den Becher für »ein Werk ächt hellenischer Kunst«⁸, und weil er Szenen der Iliupersis in den Reliefs zu sehen glaubt (s. u.), vermutet er eine Nachbildung des berühmten hochklassischen Skyphos von der Hand des Toreuten Mys nach Zeichnungen des Parrhasios⁹. Doch schon Heinrich Brunn konstatiert, dass die »Erfindung in keinem Fall voralexandrinisch« sei¹⁰. Dennoch sieht Edmund Saglio in den Reliefs einen »précieux reste des beaux temps de l'art grec«¹¹, und August Baumeister will sie »keinesfalls vor das Jahr 400« setzen¹². Während Ferdinand Courby den Stil des Reliefs noch 1922 für vorrömisch hält¹³, datiert ihn Carl Friederichs bereits 1885 nicht vor das erste vorchristliche Jahrhundert¹⁴. Ähnlich urteilt Eduard Schmidt 1923. Der Reliefschmuck sei das Werk eines Klassizisten des ersten vorchristlichen Jahrhunderts, der allerdings in der Hauptszene eine Schöpfung der Alexanderzeit kopiere und sich in den zugefügten Nebengruppen an den Stil der perikleischen Zeit anlehne¹⁵. Für klassizistisch halten auch alle späteren Autoren den Becher und vermuten seine Entstehungszeit entweder in der späten Republik¹⁶, unter Augustus¹⁷ oder jedenfalls vor Nero¹⁸. Cornelius Vermeule postuliert zwar ein augusteisches Vorbild, behauptet aber als Erster die Ausführung des Bechers in hadrianisch-antoninischer Zeit¹⁹. Vagn H. Poulsens severische Datierung und seine Gleichsetzung des Helden mit Kaiser Geta wurde von niemandem wieder aufgenommen²⁰. Seit Donald E. Strong's erstem Hinweis neigt man bis heute wegen des massiven Gusses zu einer Datierung ans Ende des ersten Jahrhunderts oder den Anfang des zweiten²¹ oder allgemein ins zweite Jahrhundert²².

Thierschs Deutung geht von den beiden Nebengruppen aus, in denen er gefangene Trojaner und Trojanerinnen nach der Einnahme von Ilion sieht. So hält er in der linken Gruppe (Abb. 1) die vor ihrem Kind hockende Frau für Andromache mit Astyanax, in der Mitte der rechten Gruppe (Abb. 4) die am Boden Sitzende für Polyxena. Er fühlt sich an die Klageszenen in den Tragödien ›Hekabe‹ und ›Troerinnen‹ des Euripides erinnert, wenn er auch keine genaue Wiedergabe nachweisen kann. Zwar will er in dem bärtigen Bewacher der rechten

⁸ Thiersch, Heroengeschichte 125.

⁹ Athen. 11, 782 B; J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (Leipzig 1868) Nr. 1721; R. Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike II (München 2004) 105 s. v. Mys (II) (M. Seifert).

¹⁰ Brunn, Miscellen 102.

¹¹ Ch. V. Daremberg / E. Saglio, Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines I 2 (Paris 1887) 801.

¹² Baumeister, Denkmäler I, 743.

¹³ F. Courby, Les vases grecs à relief (Paris 1922) 312.

¹⁴ C. Friederichs / P. Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt (Berlin 1885) Nr. 1998.

¹⁵ Schmidt, Kunstwiss. Ges.

¹⁶ Adriani, Vaso argenteo 123 (nach frühhellenistischem Vorbild); Giuliano, MNR I 8, 1, 275 (L. Musso).

¹⁷ Möbius, Alexandria 12; Andrae, Kunst 1973, 483 zu Abb. 296; Froning, Sarkophagreliefs 339; Linant de Bellefonds, Tyr 62; Schefold/Jung, Argonauten 296; LIMC VI (1992) 777 Nr. 24 s. v. Neoptolemos (O. Touchefeu-Meynier); Andrae, Kunst 1999, 471 zu Abb. 321.

¹⁸ Hausmann, Reliefbecher 40; Wünsche, Pasquino 32.

¹⁹ Vermeule, Court Silver 38.

²⁰ V. H. Poulsen, Der Silberbecher von Hoby. Antike Plastik 8 (Berlin 1968) 69–74, hier 72 Anm. 16.

²¹ D. E. Strong, Greek and Roman Gold and Silver Plate (London 1966) 140; Baratte, Technique particulière 225; Baratte, Silbergeschirr 88; Baratte, Kultur und Luxus 13.

Frauengruppe Odysseus erkennen, der Polyxena zur Opferung abholt und mit Hekabe diskutiert (wie bei Eur. Hec. 216–443), doch muss Thiersch zugeben, dass dem Alten des Odysseus Schifferkappe fehlt. Darum erwägt er, entgegen der angeblichen literarischen Vorlage, auch den Herold Talhybios. Bei dem danebenstehenden Tropaion lässt er offen, ob es das Phantasma des Achill, seine Statue oder eben ein Tropaion darstellt.

Da er also die Eroberung Trojas für die Deutung der Becherreliefs voraussetzt, kann Thiersch in dem sitzenden Helden der Mittelgruppe (Abb. 2) nur Neoptolemos sehen, den Sohn Achills. Wirklich ist Neoptolemos der wütendste Kämpfer der Griechen bei der Iliupersis²³. Er ermordet Priamos am Altar, erschlägt Astyanax, tötet Polyxena an Achills Grab und versklavt Andromache²⁴. Thiersch glaubt nun, dass hier gefangene Trojaner auf Anordnung von Neoptolemos als Sühne für den Tod des Achill geopfert werden sollen. Er beruft sich als Analogie auf die Tötung der zwölf Trojaner durch Achill am Grab des Patroklos (Hom. Il. 23, 22–23), muss aber einräumen, dass von dieser Tat des Neoptolemos nirgendwo die Rede ist. Ja, er geht noch weiter und vermutet, dass dieses Vorhaben hier verhindert wird.

In der links des Helden stehenden behelmtten Peplophore erkennt Thiersch mit Recht Athene. Er erinnert sich der Szene im ersten Buch der Ilias (Hom. Il. 1, 188–222), wo Athene in den Streit zwischen Achill und Agamemnon schlichtend eingreift. »Ist sie auch hier erschienen, den Zorn eines jungen Helden zu ermäßigen? Fast scheint es so; ihre friedsame, gegen den Unglücklichen, der den Todesstreich erwartet, hingewendete Stellung lässt es vermuten. Der Umstand aber, dass der Held die Fläche der vorgestreckten Hand nach oben wendet, deutet auf Erwägung und milde Gesinnung«²⁵. So »wendet er unter dem Einfluss der mildernden Gegenwart der Pallas Athene das letzte Schicksal von den gefangenen Trojanern ab«²⁶. Dieses überraschende Ende der Iliupersis ist zu schön, zu biedermeierlich, um wahr zu sein. Thiersch fragt sich nicht, welche Folge der Verzicht auf Rache für die Nebengruppen haben muss. Dann wären also auch Polyxena und Astyanax nicht mehr getötet worden, was der gesamten antiken Überlieferung widerspräche.

Dennoch findet Thierschs Deutung bei den frühesten Stellungnahmen Zustimmung. Brunn lehnt zwar bestimmte Namen für die beiden trauernden Nebengruppen ab, aber er findet: »So wenig auch Thiersch imstande gewesen ist, für die (nach Analogie der Leichenfeier des Patroklos angeordnete) Schlachtung troischer Kriegsgefangener durch Neoptolemos eine bestimmte Quelle nachzuweisen, so darf doch seine Erklärung in der Hauptsache nicht in Zweifel gezogen werden«²⁷. Auch Baumeister stimmt der Deutung auf Neoptolemos bereitwillig zu: »Freilich lässt sich für diese Annahme keine bestimmte poetische Quelle nachweisen, doch liegt sie so nahe, dass es dessen nicht bedarf«²⁸. Damit war Thierschs Interpretation akzeptiert, und die meisten späteren Autoren übernahmen sie fraglos²⁹. Nur Eduard Schmidt, der

²² Gabelmann, Tribunalszenen 148 Nr. 59; H. Mielsch in: Prittwitz/Mielsch, Silber 41–57, hier 45 (Vorbild wohl frühkaiserzeitlich); F. Baratte in: Prittwitz/Mielsch, Silber 67 f.

²³ W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie III 1 (1897–1902) 167–176 s. v. Neoptolemos (Weizsäcker); RE XVI (1935) 2440–2462 s. v. Neoptolemos (K. Ziegler); LIMC VI (1992) 773–779 s. v. Neoptolemos (O. Touchefeu-Meynier).

²⁴ Vgl. vor allem Od. II, 506–537; Verg. Aen. 2, 533–553; Q. Smyr. 7; 8; 12; 14; Paus. 10, 26, 4.

²⁵ Thiersch, Heroengeschichte 114.

²⁶ Thiersch, Heroengeschichte 125.

²⁷ Brunn, Miscellen 100.

²⁸ Baumeister, Denkmäler I, 743.

²⁹ H. Heydemann, Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos (Berlin 1866) 16; 19; 33 f.; Friederichs/Wolters (Anm. 14) Nr. 1998; S. Reinach, Répertoire de reliefs grecs et romains II (Paris 1912) 77; Hausmann, Reliefbecher 40; Adriani, Vaso argenteo 114; Möbius, Alexandria 12; Chéhab, Sarcophages 26; Andraea, Kunst 1973, 483 zu Abb. 296; Froning, Sarkophagreliefs 339; Gabelmann, Tribunalszenen 148; Linant de Bellefonds, Tyr 62; Schefold/Jung, Argonauten 296 f.; Wünsche, Pasquino 32; LIMC VI (1992) 777 Nr. 24 (O. Touchefeu-Meynier); Rogge, Att. Sarkophag 23 f.; F. Baratte in: Prittwitz/Mielsch, Silber 67 f.; Baratte, Kultur und Luxus 13; Andraea, Kunst 1999, 471 zu Abb. 321; Amedick, Ambitions 35–37; Russenberger, Amazonen 615.

eine Vorlage der Reliefs aus der Alexanderzeit postulierte, will in dem Helden Alexander den Großen als Sieger über ein Barbarenvolk erkennen³⁰. Wenige Gelehrte vermuten Achill³¹, jedoch ohne Begründung. Allein Frank G. J. M. Müller findet Argumente für diese richtige Interpretation³².

Tatsächlich muss man die Deutung auf Neoptolemos endgültig ausschließen. Die Tötung von Trojanern am Grab Achills auf Befehl des Neoptolemos und erst recht ihre Verhinderung durch Athene hat Thiersch frei erfunden. Keine antike Quelle spricht davon. Auch ist nirgendwo von einer besonderen Beziehung Athenes zu Neoptolemos die Rede, sehr wohl aber zu Achill. In dem Helden der Hauptgruppe des Manchingener Silberbeckers dann aber Achill zu erkennen, stößt sich zunächst am Wortlaut der Ilias. An zwei Stellen (Il. 18, 336–342 und Il. 23, 22–23) kündigt Achill an, zwölf gefangene Trojaner am Tumulus des Patroklos zu schlachten, und später (Il. 23, 175–176) führt er das selbst aus. Mehrere Darstellungen des vierten und dritten vorchristlichen Jahrhunderts zeigen, wie der stehende Achill eigenhändig einen knienenden Trojaner köpft³³. Die Grausamkeit dieses archaischen Ritus hat man anscheinend später als anstößig empfunden. Jedenfalls wird die Szene in der ›Ephemeris belli Troiani‹ des Dictys Cretensis³⁴ ganz anders geschildert. Diese romanhafte, sehr verkürzte Erzählung des Trojanischen Krieges ist in der lateinischen Übersetzung eines weitgehend verlorenen griechischen Originals erhalten. Sie fingiert einen Augenzeugenbericht, der angeblich in einem kretischen Grab unter Kaiser Nero gefunden worden ist. Die Kenntnis dieses Textes war mit Sicherheit im zweiten Jahrhundert weit verbreitet³⁵. Die einschlägige Stelle (3, 14, 6–14) lautet:

»Daraufhin brachten sie alle Gefangenen, wie sie einen jeden ergriffen hatten, der Reihe nach zu Achill. Der hatte die Asche mit viel Wein gelöscht und die Überreste in einer Urne gesammelt. Hatte er doch bei sich den Entschluss gefasst, sie in den heimatlichen Boden zu überführen oder, wenn sich das Schicksal gegen ihn wendete, zusammen mit dem ihm Allerliebsten von einem und demselben Grab bedeckt zu werden. Daher befahl er, die Herbeigebrachten zusammen mit den Söhnen des Priamos zum Scheiterhaufen zu führen und sie dort ein wenig abseits der Asche umzubringen als Opfer für die Manen des Patroklos.«³⁶

Wenn hier Achill nicht selber tötet, sondern den Befehl dazu erteilt, dann kann der Held auf dem im zweiten Jahrhundert geschaffenen Manchingener Becher sehr wohl als Achill gedeutet werden. Für ihn spricht auch das Erscheinen Athenes, seiner Schutzgöttin, die der Opferung nicht hindernd, sondern zustimmend beiwohnt. Schließlich weist auf Achill das Schildrelief des vordersten seiner Gefolgsleute, das die sogenannte Pasquinogruppe wiedergibt. Sie stellt Aias dar, der den Leichnam Achills aus der Schlacht rettet³⁷. Dieser zunächst befremdlich wirkende Widerspruch zur Einheit von Zeit und Raum ist ein auch sonst zu beobachtendes Mittel der römischen Kunst, den Betrachter auf größere Zusammenhänge aufmerksam zu machen und damit eine vielleicht nicht eindeutig erkennbare Szene zu benennen. So zeigt die Vorderseite

³⁰ Schmidt, *Kunstwiss. Ges.*

³¹ A. Baumeister, *Bilder aus dem griechischen und römischen Altertum für Schüler* (München 1889) 102 f.; Baratte, *Silbergeschirr* 18; 88; Baratte, *Boscovale* 34; H. Mielsch in: Prittowitz/Mielsch, *Silber* 45. – Vermeule, *Court Silver will Augustus in der Gestalt entweder des Achill oder des Neoptolemos* sehen.

³² Müller, *Peleus and Thetis* 37 f. Abb. 34–36. Er begründet die Deutung auf Achill mit dem attischen Sarkophag von Beirut (s. u.) und der Anwesenheit Athenas.

³³ LIMC I (1981) 118 Nr. 487; 488 s. v. Achilleus (A. Kosatz-Deissmann); LIMC I (1981) 205 f. Nr. 85–94 s. v. Achille (G. Camporeale). Auf drei dokimenischen Säulensarkophagen des 3. Jh. n. Chr. wird der Typus der Zweifigurgruppe wiederholt, s. V. M. Strocka, *Doki-*

menische Säulensarkophage. Datierung und Deutung (Münster 2016) 83; 122.

³⁴ Dictys Cretensis, ed. W. Eisenhuth (Leipzig 1958), s. S. Merkle, *Die Ephemeris belli Troiani des Diktys von Kreta* (Frankfurt a. M. 1989).

³⁵ Strocka, *Säulensarkophage* (vorletzte Anm.) 102.

³⁶ »Dein captivos omnes, uti quem ceperant in ordine Achilli offerunt. Isque vino multo sopita iam favilla reliquias in urnam collegerat, decretum quippe animo gerebat, secum in patrium solum uti adveheret vel, si fortuna in se casum mutaret, una atque eadem sepultura cum carissimo sibi omnium contegi. itaque eos, qui oblati erant, deduci ad bustum, una etiam Priami filios, ibique seorsum aliquantum a favilla iugulari iubet, scilicet inferias Patrocli manibus.«

des Äneas-Sarkophags in Rom, Palazzo Borghese³⁸, aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts in der rechten Hälfte die Hochzeit von Äneas und Lavinia. Die weitreichenden Folgen dieser Verbindung werden ebenso durch die der Szene beiwohnende sitzende Roma angedeutet wie durch das Relief des an sie gelehnten Schildes, das die Romulus und Remus säugende Lupa wiedergibt.

Selbst die beiden Nebengruppen mit den trauernden Frauen kann man als Argument für Achill heranziehen. Schon Brunn stellt zu Recht fest³⁹, dass es keine Anhaltspunkte gibt, sie einzeln zu benennen. Sie lassen sich aber auf Achills Voraussage (Hom. Il. 18, 336–342) beziehen. Er verspricht dem toten Patroklos:

»Zwölf Gefangene will ich am Scheiterhaufen dir schlachten / Adlige Söhne der Troer, aus Zorn ob deiner Ermordung. / Aber so lange noch liege du so beim geschnäbelten Schiffe, / Während die Troer- und tiefgeschürzten Dardanerweiber / Dich umjammern bei Tag und bei Nacht und Tränen vergießen, / Die wir mit eigener Kraft und mächtigem Speer uns errangen, / Als wir blühende Städte zerstörten von sterblichen Menschen.«⁴⁰

Die Frauen trauern also nicht über ihr eigenes Schicksal, das, wie ihre im Lager geborenen Kinder zeigen, durchaus erträglich ist, sondern um den toten Patroklos. Das könnte auch erklären, dass sie sich in der linken Nebengruppe keineswegs um die beiden ihre Hinrichtung erwartenden Trojaner bekümmern, sondern sich von ihnen abwenden.

Ein weiteres, wohl ausschlaggebendes Argument für Achill bietet die rechte Nebenseite eines nach Tyros exportierten attischen Sarkophags in Beirut⁴¹ (Abb. 5). Hier ist die Hauptgruppe des Bechers wiedergegeben, allerdings verkürzt auf drei Figuren. Rechts sitzt der nackte Achill auf einem Hocker mit Löwenbeinen, auf dem ein Tierfell liegt. Über den angewinkelten linken Arm mit dem hier deutlich erkennbaren Schwertgriff in der Faust fällt der über der linken Schulter gebauschte Mantel herab. Den rechten, leicht angehobenen Arm streckt der Held gebieterisch aus. Die Handfläche ist wie auf dem Manchinger Becher geöffnet. Ihm gegenüber befindet sich in völlig gleicher Haltung die Gruppe des knienden gefesselten Trojaners und des zum tödlichen Hieb bereiten Griechen. Abweichend vom Becher ist der Gefangene bärtig und sein Schlächter gepanzert.

Wegen der im Schema völligen Übereinstimmung der beiden Szenen wollen manche auch hier Neoptolemos nach der Einnahme Trojas sehen⁴². Doch die vorgebrachten Argumente sind schwach: Gegen Achill spreche die Bärtigkeit des Opfers, weil er bei Homer Jünglinge schlachte. Dies steht aber nicht in der Ilias. Es ist nur formelhaft von »Kindern« beziehungsweise »Söhnen« der Trojaner die Rede⁴³. Das zweite Argument ist nicht gewichtiger: Es fehle der Scheiterhaufen des Patroklos, der freilich in den Darstellungen der eigenhändigen Tötung durch Achill nur manchmal vorkommt (s. Anm. 33).

³⁷ Wünsche, Pasquino.

³⁸ Fittschen, Feldherrnsarkophag; Wrede, Senatorische Sarkophag 54 Taf. I, 1.

³⁹ Brunn, Miszellen.

⁴⁰ Übersetzung Hans Rupé. – Δώδεκα δὲ προπάραιθε πυρῆς ἀποδειροτομήσω / Τρώων ἀγλαὰ τέκνα, σέθεν κταμένοιο χολωθεῖς. / τόφρα δὲ μοι παρὰ νηυσὶ κορωνίσι κείσεται αὐτως, / ἀμφὶ δὲ σὲ Τρωαὶ καὶ Δαρδανίδες βαθύκολλοι / κλαύσονταὶ νύκτας τε καὶ ἡμέατα δάκρυ χέουσαι, / τὰς αὐτοὶ καμόμεσθα βίηφι τε δουρὶ τε μακρῷ, / πειράς περθοντε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων.

⁴¹ Beirut, Nationalmus. Inv. 954/955, s. Chéhab, Sarkophages 21–27, bes. 25 f. 82 Taf. 8–12; P. Linant de Bellefonds, Antike Kunst 25, 1982, 124–136, hier Nr. 1;

G. Koch / H. Sichtermann, Römische Sarkophage (München 1982) 386 f.; Chéhab, Fouilles II, 286–289 Taf. 56 b; 57–59; Gabelmann, Tribunalszenen 148 f. Nr. 62; Linant de Bellefonds, Tyr 18–20; 33; 61–66 Taf. 15; Baratte, Boscoreale 34; Müller, Peleus and Thetis 37 Abb. 34; Rogge, Att. Sarkophage 20–25; 35–38; 71; 75; 105–107; III f. 127 f. Nr. 7 Taf. I, 1; 3, I, 2; 5; 7; 18; 22; 23, I; 25.

⁴² Chéhab, Fouilles II, 288 Taf. 59 a (ebenda 289 Anm. 40 räumt er aber im Hinblick auf die andere Nebenseite des Sarkophags eine mögliche Deutung als Achilleus statt Neoptolemos ein); Gabelmann, Tribunalszenen 148 f. Nr. 62; Rogge, Att. Sarkophage 23 f.

⁴³ Hom. Il. 18, 336; 23, 23. 175.



Dass hier der den Tötungsbefehl gebende Achill gemeint ist, ergibt sich allerdings klar aus den andern Szenen des Beiruter Sarkophags: Auf der linken Nebenseite ist Achills Klage um den aufgebahrten Patroklos abgebildet⁴⁴, auf der Vorderseite wird Achills Rache an Hektor gezeigt, der Patroklos getötet hatte, aber auch seine Pietät gegenüber Priamos, der um die Herausgabe von Hektors Leichnam bittet⁴⁵. In der Mitte des Frieses steht Achill auf dem Streitwagen, von der Schleifung des toten Hektor zurückgekehrt. Zwei Gefährten spannen die Pferde aus, während links hinter dem am Boden liegenden Leichnam des Hektor bereits zwei Trojaner und ein Grieche die Geschenke des Priamos ausladen, der ganz rechts zu Füßen des noch abgewandten Achills kniet und dessen rechte Hand küsst. Die beiden Nebenseiten zeigen also die Voraussetzungen des Vorderseitenfrieses, die Klage um den Tod des Freundes, ehe Achill wieder in den

Kampf zieht und Hektor tötet, und die Opferung der Trojaner bei Patroklos' Bestattung. Dann wird Achill Hektors Leichnam um den Tumulus schleifen und ihn schließlich seinem Vater herausgeben. Bei der rechten Nebenseite an Neoptolemos zu denken, ist abwegig.

⁴⁴ Chéhab, *Sarcophages* 22–24 Taf. 10 a; Linant de Bellefonds, *Tyr* 51–53 Taf. 11, 1; Rogge, *Att. Sarkophage* 22 f. 127 f. Nr. 7 Taf. 18.

⁴⁵ Chéhab, *Sarcophages* 24 f. Taf. 9; Chéhab, *Fouilles II*, 288 Taf. 57; Linant de Bellefonds, *Tyr* 39–44 Taf. 4, 1; 5, 1; 6, 1; Rogge, *Att. Sarkophage* 20–22. 127 f. Nr. 7 Taf. 1, 1; 3, 1. 2; 5; 7.

⁴⁶ Adriani, *Vaso argenteo*, *passim* Taf. 34, 2; Alexandria, *Musée gréco-romain*, Inv. 24048. L. 11 cm, H. 7,2 cm, vom Kairener Kunstmarkt.

⁴⁷ Möbius, *Alexandria* 12; Andraea, *Kunst* 1973, 483 zu Abb. 297; Froning, *Sarkophagreliefs* 339 Abb. 16; Gabelmann, *Tribunalszenen* 148 f. Nr. 60 Taf. 16, 2; Linant de Bellefonds, *Tyr* 62; LIMC VI (1992) 777 Nr. 22 (O. Touchefeu-Meynier); Müller, *Peleus and Thetis* 37 f.; Rogge, *Att. Sarkophage* 24; 111; Baratte, *Kultur und Luxus* 13 Abb. 6, 1; Andraea, *Kunst* 1999, 471 zu Abb. 322.

⁴⁸ C. Reinsberg, *Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis* (Hildesheim 1980).

⁴⁹ Rom, *Mus. Naz. Romano*, Inv. 39400, L. 1,895 m, H. 68,5 cm, B. 50 cm, s. D. Vaglieri, *NSc* 1908, 234–241 Abb. 5–11; Picard, *trophées* (Anm. 55) 429–432 Taf. 21; Adriani, *Vaso argenteo* 112–116 Taf. 36; Brilliant, *Ge-*

sture (Anm. 55) 160 f. Abb. 3.141; EAA VII (1966) 15 Abb. 20 (F. Matz); Turcan, *Représentations dionysiaques* (Anm. 55) 49; 87; 93; 142–144; 148; 447 f. Taf. 7 b; Guerrini 1966/67, 6 Taf. 3, 7; H. J. Geischer, *Isaakopfer* 140 Nr. 3 Taf. 17 b; Chéhab, *Sarcophages* 26; Andraea, *Imitazione* 148 f. Abb. 1; Helbig⁴ III (1969) Nr. 2144 (B. Andraea); Fittschen, *Feldherrnsarkophag* 333 Anm. 18; F. Matz, *Arch. Anz.* 1971, 102–116, hier 103; 110; 112 Abb. 17; Andraea, *Kunst* 1973, 487 zu Abb. 499; Sichtermann/Koch, *Mythen* 48 f. Nr. 46 Taf. 118, 2; 119–121; Schäfer, *Schlachtsarkophag* 358 Anm. 14; Froning, *Sarkophagreliefs* 339 Abb. 17; Koch/Sichtermann, *Sarkophage* (Anm. 41) 1982, 106; 167 Abb. 95; Gabelmann, *Tribunalszenen* 148 f. Nr. 61; 182 Taf. 16, 3; Giuliano, *MNR* 18, 1, 273–279 mit 6 Abb. (L. Musso); Linant de Bellefonds, *Tyr* 62 f. Taf. 16, 2. 3; Schefold/Jung, *Argonauten* 297; Ambrogi, *Pertinace* 30; Hübner, *Motivschatz* (Anm. 55) 161–163; Müller, *Peleus and Thetis* 37 f. Abb. 36; Rogge, *Att. Sarkophage* 23; 111; Krieger, *Kampfdarstellungen* 173 f. Taf. 142–143 Abb. 447–452; Baratte, *Kultur und Luxus* 13; Andraea, *Kunst* 1999, 476 zu Abb. 524; Turcan, *Messages* 63 Abb. 63; 64; Reinsberg, *Vita Romana* 19; 41; 86 f.; Amedick, *Ambitions* 35–37 Abb. 3.

Wenn die Komposition der Hauptgruppe des Manchinger Bechers (Abb. 2), also einer attischen Sarkophagwerkstatt des mittleren zweiten Jahrhunderts bekannt war, muss sie den Kunsthandwerkern mittels Musterbuchzeichnungen geläufig gewesen sein. Eine weitere Wiederholung hat Achille Adriani bekannt gemacht⁴⁶. Es handelt sich um den maßgleichen Ausguss der Abformung eines identischen Becherreliefs (Abb. 6). Die Figuren sind stellenweise nur flau gekommen, vielleicht weil der Becher bereits abgenutzt war. In völlig identischen Formen erkennt man links die Hinrichtungsgruppe, rechts den sitzenden Achill, im Hintergrund dazwischen die nur schattenhafte Figur Athenes, rechts unten noch die Beine des am Boden hockenden Trojaners. Dass der Manchinger Becher in Ägypten abgegossen wurde oder seine Gipsform nach Ägypten gelangte, ist äußerst unwahrscheinlich. Offensichtlich handelt es sich um ein Serienstück, von dem es etliche Exemplare gegeben hat. Adriani vermutet, Alexandria sei der Produktionsort gewesen, was möglich, aber keineswegs gesichert ist. Wer sich nach 1960 mit dem Manchinger Becher beschäftigt, geht auch auf die alexandrinische Replik ein⁴⁷. Deutung und Datierung entsprechen natürlich der jeweiligen Beurteilung des Manchinger Bechers. So finden sich erneut die Benennung auf Neoptolemos oder Achill und die Einschätzung als späthellenistisch oder klassizistisch, näherhin augusteisch. Zur Deutung trägt die Replik freilich nichts Neues bei. Ihre Datierung ist beeinflusst von ptolemäischen Gipsmodellen, die aber stilistisch sehr abweichen⁴⁸. Den klassizistischen Stil als augusteisch festzulegen, ist voreingenommen. Die Gusstechnik verweist den Manchinger Becher ins zweite Jahrhundert, in dessen erster Hälfte der Klassizismus wieder blühte.



Abb. 5 (gegenüber) Beirut, Nationalmuseum Inv. 954/955.
Attischer Sarkophag, rechte Nebenseite.
Abb. 6 (oben) Alexandria, Musée gréco-romain Inv. 24048.
Gipsabdruck eines Silberbechers.

Auch in Rom war die Komposition der Hauptgruppe im zweiten Jahrhundert geläufig. Mit leichten Veränderungen wiederholt sie ein stadtrömischer Sarkophag, der 1908 im Vicolo Malabarba, Quarto San Giacomo, also an der antiken Via Collatina gefunden wurde⁴⁹. Die langgestreckte Vorderseite (Abb. 7) trägt einen vielfigurigen Fries, der an den beiden Enden von je einem Tropaion gerahmt wird.

Rechts sitzt der nackte jugendliche Held auf einem Felsklotz in der gleichen Haltung wie auf den Silberbechern und dem attischen Sarkophag. Ihm gegenüber wird die Hinrichtung des niedergedrückten bärtigen Trojaners durch den hier wieder nackten behelmten Griechen im selben Schema wiedergegeben wie auf den genannten Parallelen. Nur ein vor den Füßen des Helden liegender Helm ist zugefügt. Auch der am Boden sitzende nackte, gefesselte Trojaner rechts neben dem Helden kehrt wieder. Es kann also kein Zweifel sein, dass diese Figuren die Szene wiedergeben, in der Achill den Befehl zur Hinrichtung der zwölf Trojaner an Patroklos' Scheiterhaufen erteilt.

Die übrigen Figuren weichen aber von der soweit befolgten Vorlage darin ab, dass sich der Schauplatz auf eigentümliche Weise verändert. Von den drei Schildträgern hinter Achill sind die beiden vorderen vorgezogen worden, indem sie den Raum füllen, den sonst Athene einnahm. Sie sind als gepanzerte und behelmte Soldaten mit verzierten Rundschilden charakteri-



siert. Der dritte ist in der Position hinter Achill geblieben, hat aber einen bärtigen Barbarenkopf und trägt eine phrygische Mütze. Ein ganz ähnlicher Barbar steht in der Lücke zwischen dem Schlächter und dem vorderen Schildträger und blickt auf Achill. Auch er kann kein gefangener Trojaner sein, sondern eher ein barbarischer Verbündeter des Befehlshabers. Unversehens wandelt sich die mythologische Szene in einen römischen Triumph über Barbaren.

Genau in der Mitte des Frieses steht ein nackter helmtragender Soldat mit umgehängtem Schwert und ist damit beschäftigt, ein erbeutetes Schwert an einer Trophäe zu befestigen. Danach wird er sicher den großen Schild anbringen, den er noch mit der Linken festhält. Links davon lehnt ein Köcher am Stamm und liegt ein Helm auf dem Boden. Das Figurenschema des nackten Soldaten ist dem Jüngling auf dem Manchingener Becher entnommen, der dort die Hauptszene rechts abschließt und einen gefangenen Trojaner vor sich herschiebt. Neben dem nackten Krieger des Sarkophagfrieses steht im Hintergrund rechts ein gepanzerter und blickt zu seinem Feldherrn.

⁵⁰ Gute Aufnahme bei Sichtermann/Koch, *Mythen* Taf. 118, 2.

⁵¹ Ich kann nicht verstehen, warum, wie Amedick meint, »the occupant of the sarcophagus may have had ambitions that were greater than the position he actually reached in life. As such, he did not have the right to a commander's sarcophagus« (Amedick, *Ambitions* 36). Abgesehen davon, dass die Gattung der sogenannten Feldherrnsarkophage erst später einsetzt, scheint mir die Wahl eines mythologischen Vergleichs keine Vortäuschung nicht vorhandener Tatsachen zu sein. Die zweifellos rhetorisch überhöhende Allegorese durch mythische Gestalten hätte den Verstorbenen und die Hinterbliebenen lächerlich gemacht, wenn es keinen konkreten Anhaltspunkt dafür gegeben hätte. Ich vermute sogar, dass die völlig ungewöhnliche Darstellung an der rechten Nebenseite des Sarkophags (Abb. 8, Sichtermann/Koch, *Mythen* Taf. 119, 2), wo ein bärtiger Römer im Panzer einem bereits gefällten Barbaren den Speer senkrecht aus der Brust zieht, eine Heldentat des Sarkophaginhalters im Bild festhält.

⁵² D. Vaglieri, *NSc* 1908, 234.

⁵³ Vgl. besonders die Großaufnahmen Sichtermann/Koch, *Mythen* Taf. 120, 121 und Giuliano, *MNR* I 8, 1, 273–279 Abb. o. Nr.

⁵⁴ D. Vaglieri, *NSc* 1908, 238.

⁵⁵ G. Ch. Picard, *Les trophées romains* (Paris 1957) 429–432; S. Aurigemma, *Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano* (4. Aufl., Rom 1985) 41 Nr. 89; R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art* (New Haven 1963) 160 f.; R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse* (Paris 1966) 142; Geischer, *Isaakopfer* 140; Andreae, *Imitazione* 148 f.; Helbig⁴ III (1969) Nr. 2144 (B. Andreae); Schäfer, *Schlachtsarkophag* 358 Anm. 14; Giuliano, *MNR* I 8, 1, 276 (L. Musso); Linant de Bellefonds, *Tyr* 62 f.; Ambrogio, *Pertinace* 30; B. Hübner, *Ikongraphische Untersuchung zum Motivschatz stadtrömischer mythologischer Sarkophage des 2. Jhs. n. Chr.* Boreas Beih. 5 (Münster 1990) 161–163; Turcan, *Messages* 63; Russenberger, *Amazonen* 67 f.

⁵⁶ Rodenwaldt, *Stilwandel*.

Links des großen Tropaions sitzt ein gefangener Barbar mit Hose und phrygischer Mütze in der gleichen Haltung am Boden wie der gefesselte Trojaner ganz rechts. Hinter ihm eilen eine Barbarenfrau und ihr Kind nach links. Am linken Handgelenk ist sie mit einer Kette gefesselt, ohne dass sichtbar würde, wo diese endet oder befestigt ist. Mutter und Kind scheinen sich vor der Abschachtung zu entsetzen. Ihnen entgegen wird von drei Soldaten ein halbnackter Barbar, an Mütze, Bart und Hose erkennbar, zur Hinrichtung geführt. Ein weiterer Helm liegt auf dem Boden, ein ovales Schild lehnt gegen den Hintergrund.



Abb. 7 und 8 Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 39400, Sarkophag von der Via Collatina, Frontseite (gegenüber) und rechte Nebenseite (oben).

Des Rätsels Lösung liefert der mitgefundenen Deckel des Sarkophags. Zwischen zwei Barbarenköpfen mit phrygischen Mützen als Akroteren entwickelt sich eine symmetrische Komposition: In der

Mitte halten zwei Viktorien einen mit einem Lorbeerkranz geschmückten Clipeus. Dieser enthält die Büste eines Gepanzerten. Das frontale Gesicht mit glatten, über dem rechten Auge gescheitelten Haaren und einem kurzen Vollbart muss als Porträt des Bestatteten gelten⁵⁰. Links und rechts der Siegesgöttinnen folgen je zwei voneinander abgewandt hockende gefangene Barbaren, zwischen denen sich erbeutete Waffen häufen. Der Sarkophaginhaver war offensichtlich ein römischer Offizier, vielleicht sogar der Befehlshaber einer römischen Strafaktion gegen aufständische Barbaren. Er ließ sich mit dem rächenden Achill vergleichen, der in ein weitgehend römisches Ambiente versetzt ist⁵¹.

Der Sarkophag ist deswegen so makellos erhalten, weil ihn Tonziegel umgaben, die wiederum ummauert waren. Er enthielt ein (leider nicht weiter untersuchtes) Skelett, eine Glasvase und zwei Fragmente eines Silberdenars des Titus⁵². Dieser Terminus post quem ist allerdings wenig hilfreich. Im Allgemeinen wird der Sarkophag in die Jahre 160 bis 170 oder um 160 n. Chr. datiert. Bereits 1966 hat Roland Turcan (s. Anm. 49), wie mir scheint, zu Recht das Jahr fünf 145 bis 150 n. Chr. ermittelt. Abgesehen von der für hadrianisch-frühantoninische Sarkophage typischen gelängten Proportion des Kastens samt Deckel (1 zu 2,76), wirken die Figuren übersichtlich aufgereiht und sind im Detail von klassizistischer Glätte⁵³. Bohrungen fehlen fast vollständig. Man hat nach einem historischen Ereignis als Anlass für diese Siegesikonographie gesucht und an den Partherkrieg des Lucius Verus (162–166 n. Chr.) gedacht, was die späten Datierungen nach sich zog. Genauso gut kann man an das Bellum Mauricum von 144–150 n. Chr. erinnern oder an irgendeine erfolgreiche Abwehr eines Barbareneinfalls.

Thierschs Wirkung – auch wenn er wohl längst nicht mehr gelesen wurde – geht so weit, dass in der mythischen Szene des Sarkophags etliche Autoren Neoptolemos einen Gnadenakt unterstellten. Schon der Ausgräber des Sarkophags, Dante Vaglieri, sieht in der Geste des sitzenden Helden, den er für einen Feldherrn in heroischer Nacktheit, gar für ein Mitglied des Kaiserhauses hält, einen »atto benevole«, der bedeute, »di accettare la deditione«⁵⁴. Dies wurde seitdem häufig wiederholt, und man bemühte dabei die römische Tugend der Clementia, die zur Darstellung komme⁵⁵.

Hier scheint mir die Langzeitwirkung eines anderen berühmten Aufsatzes greifbar zu sein, nämlich Gerhard Rodenwaldts Abhandlung ›Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst«⁵⁶. Darin weist er den um 180 bis 190 n. Chr. anzusetzenden Stilwandel an einigen Feldherren-Hochzeits-Sarkophagen nach, die er nicht nur beschreibt und stilistisch einordnet, son-



Abb. 9 und 10 Wie Abb. 13, linke Nebenseite (ganz oben), rechte Nebenseite (oben).

szenen die Personifikation der Concordia das Ehepaar zusammenführt und die dem Opfernden gegenüberstehende Frau von Rodenwaldt als Pietas⁶⁰ erklärt wird? Man könnte argumentieren: So wie im Kampfbild Victoria gemeint ist, stellt die »Begnadigungsszene«⁶¹ eben Clementia dar. Zweifellos nimmt der Feldherr eine Unterwerfung (*submissio*) entgegen, aber begnadigt er denn? Seine rechte Hand ist gesenkt und keineswegs der jammernden Barbarin entgegen-gestreck⁶². Es fällt auch auf, dass die Szenen für Victoria beziehungsweise Virtus einerseits und Clementia andererseits deutlich weniger Platz einnehmen als die der Pietas und Concordia. Sieht man aber Kampf und Unterwerfung als eine zusammengehörige Szene an, in deren Mitte Virtus steht, dann verkörpert die bedeutungsvolle Komposition nur noch drei Tugenden: Virtus, Pietas und Concordia⁶³.

den zuvor auch deutet. Vornehmlich an der Vorderseite des Sarkophags von Frascati⁵⁷ (Abb. 13) unterscheidet er vier Szenen, die er erstmals nicht als Lebenslauf eines vornehmen Römers, sondern als Verkörperung von vier römischen Kardinaltugenden erklärt. Die Opferszene in der Mitte drücke die Pietas des Sarkophaginhabers aus, die Hochzeitsszene rechts die Concordia mit seiner Ehefrau, die ganz links erkennbare Kampfszene mit zwei frontalen Reitern, die unterliegende Barbaren überreiten, zeige seine Virtus, und schließlich vollziehe der auf einem Suggestus stehende Feldherr, dem von einem Soldaten ein gefesselter Barbar sowie eine Barbarin mit Kind in flehentlicher Gebärde vorgeführt werden, den Akt der Clementia. Rodenwaldt erinnert an den im Jahre 27 v. Chr. Octavian dedizierten Clupeus virtutis mit der Nennung von »virtus, clementia, iustitia, pietas erga deos patriamque«⁵⁸. Die in Victoria zum Ausdruck kommende Virtus und die Tugend der Clementia sind nach Rodenwaldt »einander ergänzende und voneinander nicht zu lösende Gegensätze«⁵⁹. In der zusammengedrängten Kampfszene am linken Rand sieht er Victoria verbildlicht, in der weiblichen Personifikation hinter dem Feldherrn sicher zu Recht Virtus. Aber wo bleibt die Personifikation der Clementia? Wäre sie nicht zu fordern, wo doch in der Hochzeits-

⁵⁷ Turcan, *Messages* 61 Abb. 58; Wrede, *Senatorische Sarkophage* 21 und Register S. 132 Taf. I, 3; Reinsberg, *Vita Romana* 87; 91; 94; 196 Nr. 15 (mit Lit.) Taf. 13, 2; 15, I, 2; 16, I–3; 17, I–3; 18, I–6; 19, I–3; 26, 6; 125, I.

⁵⁸ *Mon. Anc.* 34. Vgl. die marmorne Kopie in Arles, s. E. La Rocca (Hrsg.), *Auguste. Ausst. Paris* (2014) 112 f. Nr. 68 mit Abb. (D. Roger).

⁵⁹ Rodenwaldt, *Stilwandel* 7.

⁶⁰ Bestätigt von Wrede, *Senatorische Sarkophage* 29 f.

⁶¹ Rodenwaldt, *Stilwandel* 6.

⁶² Rodenwaldt, *Stilwandel* 8: »Wenn der Feldherr auch noch keinen gewährenden Gestus macht, so spüren wir doch, dass er Gnade walten lassen wird«.

⁶³ Dies entspricht dem Tugendkanon auch der mythologischen Sarkophage des mittleren 2. Jh. n. Chr., s. Wrede, *Senatorische Sarkophage* 33.



11



12



13

Feldherrn-Hochzeits-Sarkophage
Abb. 11 Mantua, Palazzo Ducale Frascati. – Abb. 12 Los Angeles, County Museum, Inv. 47.8.9. –
Abb. 13 Frascati, Villa Taverna-Parisi.

Drei Szenen haben auch schon andere festgestellt: Henning Wrede sieht im Gegensatz zu Rodenwaldt auf den Feldherrn-Hochzeits-Sarkophagen allein *Clementia*, *Pietas* und *Concordia* verbildlicht⁶⁴. Für ihn beziehen sich alle Unterwerfungsszenen auf die *Clementia* des Feldherrn, ob er nun steht oder sitzt. Diese Auffassung möchte ich weiter unten differenzieren.



Auch Susanne Muth⁶⁵ erkennt nur drei Szenen, aber sie bezweifelt ihre Gleichsetzung mit drei Kardinaltugenden. Vor allem scheint ihr mit Recht die von Wrede vertretene Dominanz der *Clementia* über die *Virtus* unplausibel⁶⁶. Sie verweist darauf, dass die Unterwerfungsszenen »überraschend unpräzise« seien und offenlassen, ob es sich um freiwillige Unterwerfung oder unfreiwillige Vorführung handle⁶⁷. Ihr Vorschlag ist nun, anstelle der Veranschaulichung von Römertugenden »zentrale Rollenbilder«⁶⁸ dargestellt zu finden. Der Feldherr sei »in erster Linie Imperiumsträger«. Weil es um das »Prestige der militärischen Imperiums-Gewalt« geht, »darf (bzw. braucht) die Szene sich gar nicht festzulegen: sie umfaßt gleichermaßen *clementia* und *iustitia* als potentielle Akte«⁶⁹. Auch den komplementären Aspekt der *Virtus* in den Kampfsszenen lässt sie gelten, da sie die Unterwerfungsszenen erweitern⁷⁰. So meint sie, »daß in den drei Szenen – Imperium, Opfer, Ehe – das Leben des Verstorbenen in den drei wesentlichen Bereichen umschrieben wird, in denen sich der Mensch nun einmal bewähren kann und muß [...] Alles in allem erscheinen hier also drei zentrale Bereiche sozialer Interaktion: gegenüber der *Familia*, gegenüber der Gemeinschaft, gegenüber den Göttern«⁷¹. So kann man die Sarkophagreliefs zweifellos betrachten; doch ist diese Reduzierung auf bloße Begriffe zu abstrakt. Immerhin agiert der Verstorbene in allen drei »Bereichen« (Abb. 11–13 und 25). Er wird in Schlüsselszenen gezeigt, die sein vorbildliches Verhalten bezeugen, also seine Tugenden.

Dass für seine militärische *Virtus* neben den Kampfsszenen (Abb. 12 und 13) bei den Sarkophagen in Frascati (Abb. 13) und Mantua (Abb. 11) eine Unterwerfungsszene mit stehendem Feldherrn gewählt wurde, hat vor allem einen formalen Grund: Auch diese Tugend brauchte einen stehenden Protagonisten wie es bei *Pietas* und *Concordia* der Fall war! Proportional sind diese drei Szenen nun annähernd gleichgewichtig, wobei die Szene der *Virtus* allerdings etwas mehr als ein Drittel einnimmt. Dazu kommt die Beobachtung, dass die drei Mädchen, wohl *Grazien*, auf der rechten Nebenseite des Sarkophags in Frascati (Abb. 10) das Gefolge der Braut bilden, die ja an der rechten Ecke der Vorderseite steht. Ebenso erweitert die linke Nebenseite die Szene der *Virtus* (Abb. 9). Das wird schon daran deutlich, dass das nach rechts

⁶⁴ Wrede, Senatorische Sarkophage 24–27. 31 f.

⁶⁵ Muth, Feldherrnsarkophage.

⁶⁶ Muth, Feldherrnsarkophage 265.

⁶⁷ Muth, Feldherrnsarkophage 267–269.

⁶⁸ Muth, Feldherrnsarkophage 272.

⁶⁹ Muth, Feldherrnsarkophage 269.

⁷⁰ Muth, Feldherrnsarkophage 270.

⁷¹ Muth, Feldherrnsarkophage 271.

⁷² Die Zeichnung in den Wiener Vorlegeblättern (1888) Taf. IX 2b ist zur Vergewisserung der Einzelheiten hilfreich.

⁷³ Rodenwaldt, Stilwandel 17.

⁷⁴ Wrede, Senatorische Sarkophage 25 f.; Muth, Feldherrnsarkophage 266 f.

⁷⁵ Los Angeles, County Mus. Inv. Nr. 47.8.9, s. Wrede, Senatorische Sarkophage 21 und Register S. 132; Reinsberg, *Vita Romana* 87; 92; 96; 200 f. Nr. 29 (mit Lit.) Taf. 1, 3; 6, 1. 2; 7, 1–3; 9, 2; 12, 1. 2; Muth, Feldherrnsarkophage 268 Anm. 26.

⁷⁶ Mantua, Pal. Ducale, s. Wrede, Senatorische Sarkophage 21 und Register S. 132; Reinsberg, *Vita Romana* 87; 96; 202 Nr. 33 Taf. 1, 2; 4, 1–9; 5, 1. 2; 8, 2. 3; 14, 4; 51, 1; 124, 1.



Abb. 14 (gegenüber) Bronzekanne trajanischer Zeit in Privatbesitz, Halsfries. – Abb. 15 (oben) Paris, Musée du Louvre, Augustusbecher von Boscoreale.

sprengende Pferd samt Reiter in flachem, verstümmelten Relief zu dem Kavalleristen an der linken Ecke der Vorderseite gehört. Die linke Nebenseite ist auch in ihrem oberen Teil beschädigt⁷². Gut erhalten blieb jedenfalls vor den Pferdebeinen ein gefallener Barbar, neben dem Schild und Lanze am Boden liegen. Er bestätigt den Sieg der Römer in der Reiter-schlacht. Das restliche flache Relief zeigt den vor einem Torbogen thronenden Feldherrn, dem von einem lanzenbewehrten und gepanzerten Soldaten zwei gefesselte Gefangene vorgeführt werden. Er hält in der Linken sein in der Scheide steckendes Schwert, während er mit der leider verrienen Hand des angewinkelten rechten Arms anscheinend eine befehlende oder abweisende Geste vollführt. Rodenwaldt erkennt bei dieser *Submissio* »die Bestrafung der Schuldigen im Gegensatz zu dem Gnadenakt der *clementia* auf der Front des Sarkophages«⁷³. Er nennt die entsprechende Tugend *Iustitia* und meint, dass diese Deutung immer dann zutrefte, wenn der Feldherr sitze. Das ist freilich nicht immer der Fall⁷⁴.

Bei zwei Vorläufern des um 190 n. Chr. datierbaren Sarkophags in Frascati findet sich eine ähnliche Figurenfolge, aber keine bessere Begründung für eine *Clementia*-Szene, die seit Rodenwaldt immer angenommen wird. Der um 170 bis 180 n. Chr. angesetzte Kasten in Los Angeles⁷⁵ (Abb. 12) wiederholt an der Vorderseite ganz links die Schlachtszene mit zwei aus dem Hintergrund hervorsprengenden Reitern und zwei barbarischen Fußsoldaten, die niedergestürzt sind. Der Feldherr steht neben *Virtus* auf einem *Suggestus* und nimmt die Unterwerfung des gefesselten Barbaren mit Frau und Kind an. Sein rechter Arm ist leicht angewinkelt, die Hand leider abgeschlagen. Zu seiner Linken steht im Hintergrund ein behelmter Soldat, und hinter dem Barbaren erscheint die nach links eilende *Victoria*, die den Feldherrn bekränzen will. Offensichtlich sind Kampfesmut und Sieg das Thema der Szene, die hier fast die Hälfte der Vorderseite des Sarkophags einnimmt. Der wesentlich qualitätvollere und besser erhaltene Feldherrn-Hochzeits-Sarkophag in Mantua⁷⁶ (um 170 n. Chr., Abb. 11) verteilt die drei Szenen ganz gleichmäßig auf der Vorderseite. Die Kampfgruppe ist hier weggefallen. Statt ihrer tritt die geflügelte Personifikation der *Victoria* hervor, die ihren Kopf eingebüßt hat. Sie fasst die behelmte *Virtus* am Arm, die hinter dem Feldherrn auf dem *Suggestus* steht und ein *Vexillum* hochhält. Dem Feldherrn wird durch einen behelmten Soldaten, der ein zweites *Vexillum* trägt, wieder die Barbarenfamilie vorgeführt, wobei zusätzlich ein frontaler Barbarenkopf im Hintergrund erscheint. Erneut ist der gesenkte rechte Arm des Befehlshabers nur leicht angewinkelt. Die

geöffnete Hand liegt auf den Lederlaschen des Panzers, ganz so wie bei dem Stück aus Frascati (Abb. 13). Gebieterisch geht der Blick über die Barbaren hinweg. Die Unterwerfung der Feinde ist das Ergebnis von Virtus und Victoria, Begnadigung wird hier nicht thematisiert.

Dass man Virtus als militärische Tüchtigkeit (anstelle des etwas blässen Imperium) unbedingt zu den drei Haupttugenden der verstorbenen Feldherrn rechnen muss, zeigt auch die Entwicklung nach der kurzen Blütezeit der Feldherrn-Hochzeits-Sarkophage. Die folgenden Schlachtsarkophage setzen mit den Kampfszenen der Vorderseite der Virtus ein Denkmal, während die Bilder der Pietas und der Concordia auf die Nebenseiten oder den Deckelfries verdrängt werden⁷⁷.



Clementia⁷⁸ ist eine schon republikanische Römertugend. Sie steht für Milde, Nachsicht, ja Vergebung gegenüber einem Delinquenten, unterlegenen Gegner oder auswärtigen Feind. Cäsars Clementia, seine Schonung innenpolitischer Widersacher, war sprichwörtlich. Clementia als Herrschertugend wird von Augustus selbst in seinen *Res gestae* geradezu klassisch definiert:

»Kriege zu Wasser und zu Lande, gegen innere und äußere Feinde, habe ich auf dem ganzen Erdkreis oft geführt und als Sieger alle römischen Bürger, die um Gnade baten, geschont. Auswärtige Völker, denen unbesorgt verziehen werden konnte, habe ich lieber erhalten als vernichten wollen« (R. Gest. div. Aug 3)⁷⁹.

Clementia ist also zunächst eine innenpolitische vertrauensbildende Maßnahme. Nach Senecas an den jungen Nero gerichteter Abhandlung ›De Clementia‹ ist sie ein Korrektiv der kaiserlichen Macht und eine Tugend kaiserlicher Selbstbeschränkung.

Hier ist nur von den eigenen Untertanen die Rede, auswärtige Feinde werden nicht erwähnt. Aber auch ihnen kann die kaiserliche Verzeihung gelten, muss es allerdings nicht. In einem öffentlichen Schauspiel erteilte der auf einem Tribunal sitzende Claudius dem britannischen Fürsten Caratacus samt seinen Angehörigen Begnadigung (Tac. ann. 36, 37). Die aufständischen Juden erfuhren dagegen weder von Titus noch von Hadrian Clementia.

⁷⁷ Wrede, Senatorische Sarkophage 33 f.

⁷⁸ Rodenwaldt, Stilwandel 6–8; RE XXII (1954) 2234–2248 s. v. Princeps IX B. Clementia (L. Wickert); RAC III (1957) 206–231 s. v. Clementia (K. Winkler); M. Fuhrmann, *Gymnasium* 70, 1963, 481–514; Gabelmann, *Tribunalszenen* 132–138; LIMC III (1986) 295–299 s. v. Clementia (T. Hölscher); Wrede, *Senatorische Sarkophage* 24–27; Reinsberg, *Vita Romana* 68 f.

86–94; 167; 175. Zur innenpolitischen Clementia s. A. Galimberti in: M. Sordi (Hrsg.), *Responsabilità perdono e vendetta nel mondo antico* (Mailand 1998) 175–190; M. T. Schettino in: ebd. 209–238 (freundlicher Hinweis von Alexander Heinemann).

⁷⁹ Übersetzung Ekkehard Weber. – *Bella terra et mari civilia externaque toto in orbe terrarum saepe gessi victorque omnibus veniam petentibus civibus peperci.*



Abb. 16 und 17 (gegenüber) Pisa, Campo Santo, Schlachtsarkophag, linke Nebenseite (oberhalb),
rechte Nebenseite (unterhalb).

Abb. 18 (oben) Rom, Palazzo Rondanini, Sarkophagfragment.

Szenische Bilder der Gewährung von *Clementia* sind weniger häufig als gemeinhin angenommen. Ein frühes Beispiel ist der Augustusbecher aus dem Silberschatz von Boscoreale⁸⁰ (Abb. 15). Hier werden dem von seinen Liktores umringten, auf einer *Sella castrens* sitzenden Kaiser kniefällig bittende Barbaren mit Kindern vorgeführt. Er streckt ihnen die offene Rechte entgegen, was hier nur die freundliche Annahme der Unterwerfung bedeuten kann. Die ausgestreckte Rechte wird seit Thiersch immer wieder als Kennzeichen der Begnadigung angesehen, aber sie ist nicht eindeutig.

Auf einer trajanischen Bronzekanne in Privatbesitz⁸¹, in deren Bauchfries der berittene Kaiser einen Barbarenkampf siegreich besteht, werden ihm im Halsfries von drei Soldaten zwei gefesselte Daker vorgeführt (Abb. 14). Auch hier streckt der sitzende Kaiser seine Rechte aus – die Hinrichtung befehlend wie Achill auf dem Manchinger Becher (Abb. 2) und auf dem Sarkophag von der Via Collatina (Abb. 7) oder begnadigend wie Augustus auf dem Boscoreale-Becher (Abb. 15)? Aber die beiden Daker unterwerfen sich nicht, was die Voraussetzung jeder *Clementia* wäre. Das Schwert in der linken Armbeuge des Kaisers, das *Tropaeum* links und die ihn bekränzende *Victoria* rechts geben unmissverständlich an, dass hier der vollständige Sieg das Thema ist.

Andere *Submissio*-Szenen⁸² sind weniger eindeutig. Wenn auf den Reliefs der Trajanssäule der Kaiser einigen stehenden Dakern entgegentritt, ihnen sogar die Hand gibt, dann kann es

Externas gentes, quibus tuto ignosci potuit, conservare quam excidere malui.

⁸⁰ T. Hölscher, *Jahrb. DAI* 95, 1980, 265–321, hier 281 f. Abb. 15; Gabelmann, *Tribunalszenen* 127–131 Taf. 13, 1. 2; E. La Rocca (Hrsg.), *Auguste. Ausst. Paris* (2014) 216 f. Nr. 162 (F. Specque); 285 Abb. 80; 298 Nr. 278 (C. Giroire); R. von den Hoff / W. Stroh / M. Zimmermann, *Divus Augustus. Der erste römische Kaiser und*

seine Welt (München 2014) 239–241 Abb. 61 (R. von den Hoff).

⁸¹ Schäfer, *Bronzekanne passim* Abb. 1–30; S. Faust, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus* (Rahden 2012) 30–34 Taf. 3; 4.

⁸² Gesammelt von Reinsberg, *Vita Romana* 87 Anm. 661.



sich nur um Gesandtschaften handeln⁸³. Wird ihm ein einzelner Gefangener vorgeführt oder es unterwirft sich eine ganze Gruppe und man kann keine entgegenkommende Geste des Kaisers erkennen⁸⁴, dann ist schwerlich ein Gnadenakt gemeint. Nur dort, wo ein oder mehrere Daker auf den Knien um Gnade flehen und Trajan ihnen die Rechte entgegenstreckt, ist die Gewährung von *Clementia* möglich oder wahrscheinlich⁸⁵. Auf der Markussäule gibt es vier Szenen, wo der Kaiser, zweimal sogar mit ausgestreckter Hand, Abgesandte der Germanen empfängt⁸⁶. Einmal wird ihm ein stehendes Fürstenpaar vorgeführt, ohne dass er die angewinkelte Rechte ausstreckt⁸⁷. Eine eindeutige *Clementia*-Szene kommt gar nicht vor. Vielmehr wird einmal die Hinrichtung zahlreicher Gefangener dargestellt⁸⁸, ein andermal dem sitzenden Kaiser sogar ein abgeschlagener Kopf präsentiert⁸⁹.

⁸³ Szene 39 (Settis, Colonna Abb. 55; 56; Koepfel, Reliefs VIII, 167 Abb. 28); Szene 66 (Settis, Colonna Abb. 103; Koepfel, Reliefs VIII, 184 Abb. 44).

⁸⁴ Szene 18 (Settis, Colonna Abb. 21; Koepfel, Reliefs VIII, 149 Abb. 12; 13); Szene 40 (Settis, Colonna Abb. 59; Koepfel, Reliefs VIII, 170 Abb. 29); Szene 123 (Settis, Colonna Abb. 234; 235; Koepfel, Reliefs IX, 99 Abb. 36); Szene 130 (Settis, Colonna Abb. 243; Koepfel, Reliefs IX, 102 Abb. 39; 40); Szene 141 (Settis, Colonna Abb. 259; Koepfel, Reliefs IX, 108 Abb. 46).

⁸⁵ Szene 46 (Settis, Colonna Abb. 69; Koepfel, Reliefs VIII, 172 Abb. 32; 33); Szene 61 (Settis, Colonna Abb. 91; Koepfel, Reliefs VIII, 182 Abb. 40); Szene 75 (Settis, Colonna Abb. 127; 128; Koepfel, Reliefs IX, 194 Abb. 52); Szene 118 (Settis, Colonna Abb. 222; 223; Koepfel, Reliefs IX, 95 Abb. 32).

⁸⁶ Szene 25 (Caprino, Colonna Taf. 17 Abb. 35), Szene 49 (Caprino, Colonna Taf. 30 Abb. 61). Ohne ausgestreckte Hand: Szene 8 (Caprino, Colonna Taf. 7 Abb. 15); Szene 56 (Caprino, Colonna Taf. 36 Abb. 71).

⁸⁷ Szene 21 (Caprino, Colonna Taf. 15 Abb. 31).

⁸⁸ Szene 61 (Caprino, Colonna Taf. 38 Abb. 76).

⁸⁹ Szene 66 (Caprino, Colonna Taf. 42 Abb. 83).

⁹⁰ RE VII A (1939) 392 Nr. 33 s. v. Triumphbogen (Ehrenbogen) (H. Kähler): »Unterwerfung der Feinde durch den Kaiser«; Helbig⁴ II (1966) Nr. 1444 A (E. Simon): *Clementia*; I. Scott Ryberg, Panel Reliefs of Marcus Aurelius (New York 1967) 9–15 Taf. 2: *Clementia*, gegenüber »probably ambassadors«; Angelicoussis, Panel Reliefs 147 f. Taf. 63, 2: »Conquest [...]

emperor's victory [...] supplication«; M. Oppermann, Römische Kaiserreliefs (Leipzig 1985) 154 Abb. 35: *Submissio* oder *Clementia*; Koepfel, Reliefs IV, 9–12; 47–50 Nr. 23 Abb. 27: *Clementia*; E. La Rocca (Hrsg.), Rilievi storici Capitolini (Rom 1986) 39 Taf. 3, 1; XXIII–XXX (M. L. Cafiero): *Clementia*; K. Stemmer (Hrsg.), Kaiser Marc Aurel und seine Zeit (Berlin 1988) 79–81; 85 f. G 7 (A. Oettel): »Barbaren unterwerfen sich«.

⁹¹ RE VII A (1939) 391 Nr. 32 s. v. Triumphbogen (Ehrenbogen) (H. Kähler): »Vorführung gefesselter Feinde«; P. G. Hamberg, Studies in Roman Imperial Art (Kopenhagen 1945) 85; 91–93 Taf. 15: »interrogation of resisting prisoners«; Scott Ryberg, Panel Reliefs (vorige Anm.) 56–61 Taf. 41: »Prisoners«; Angelicoussis, Panel Reliefs 148 Taf. 64, 1: »Clemency«; Oppermann, Kaiserreliefs (vorige Anm.) 164 f. Abb. 36: »außer Zweifel« *Clementia*; Koepfel, Reliefs IV, 60–62 Nr. 28 Abb. 33: »Gefangene«; Stemmer, Marc Aurel (vorige Anm.) 81 »Gefangenenvorführung«.

⁹² RE VII A (1939) 391 Nr. 32 s. v. Triumphbogen (Ehrenbogen) (H. Kähler): »Begnadigung eines Feindes«; Hamberg, Studies (vorige Anm.) 89–91 Taf. 14: »*clementia Augusti*«; Scott Ryberg, Panel Reliefs (vorletzte Anm.) 61–66 Taf. 43–47: Vertrag bzw. *Submissio*; Angelicoussis, Panel Reliefs 149 Taf. 64, 2: *Iustitia*; Koepfel, Reliefs IV, 63 f. Nr. 29 Abb. 34: »Unterwerfung«; Stemmer, Marc Aurel (vorletzte Anm.) 81 (A. Oettel): »Unterwerfung eines Fürsten und seines Sohnes«.

Abb. 19 (gegenüber) Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 112327, Portonaccio-Sarkophag, Deckel. Ausschnitt.

Abb. 20 (rechts) Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Ludovisischer Schlachtsarkophag, Deckel, Ausschnitt.



Unter den elf einem Triumphbogen für Marcus Aurelius zugeschriebenen großen Relief- tafeln am Konstantinsbogen beziehungsweise im Konservatorenpalast zu Rom gibt es drei, auf denen der Kaiser unmittelbar mit Germanen konfrontiert wird, allerdings nicht im Kampf, sondern in absoluter Überlegenheit:

(1) Auf der Tafel mit dem Kaiser zu Pferd (Palazzo dei Conservatori 809) haben sich zwei bärtige Germanen auf die Knie geworfen und verlegen dem Kaiser und seinem Gefolge den Weg, obwohl der rechts stehende Soldat sie zurückzuhalten scheint. Unglücklicherweise ist der zweifellos vorgestreckte rechte Arm Mark Aurels modern ergänzt. Die Deutungen der Szene sind sehr kontrovers⁹⁰. Mir fällt dagegen auf, dass die mit erhobenen Armen Flehenden keine Gefangenen sind, sondern säuberlich gekleidet und gekämmt wirken. Darum vermute ich, dass es sich um schutzsuchende Provinzbewohner oder friedliche Germanen handelt, denen der Kaiser durch seinen Vormarsch diesen Schutz gewährt. Dies ist etwas anderes als Milde gegenüber einem um Gnade bittenden überwundenen Gegner.

(2) Das zweite Relief von links auf der Südseite der Attika des Konstantinsbogens zeigt links den auf einem Suggestus stehenden Kaiser, hinter ihm den Stabschef Pompeianus. Vor ihnen drängen sich fünf Legionäre, die zwei gefesselte Germanen vorführen. Diese stehen mit trotzi- ger Miene aufrecht. Leider fehlen wieder der ausgestreckte rechte Unterarm und die Hand des Kaisers, von der nur ein Puntello erhalten ist. In jedem Falle wäre die Geste für sich nicht eindeutig, und sie wird auch unterschiedlich beurteilt⁹¹. Mir scheint, dass die mangelnde Unterwürfigkeit der Barbaren keine *Clementia* verdient und der Kaiser eher die Exekution anord- net.

(3) Im ersten Relief rechts an der Nordseite des Konstantinsbogens sitzt der Kaiser im Profil nach rechts auf der *Sella castrensis*, die auf einen sehr hohen Suggestus gestellt ist. Hinter ihm steht wieder Pompeianus. Die Szene hat einen ganz offiziellen Charakter, da der gesamte Hinter- grund von einem *Vexillum* und drei *Signa* eingenommen wird. Darunter stehen drei *Signiferi*, zwei behelmte und ein barhäuptiger Soldat, die alle entweder zum Kaiser oder zu dem gebrechlichen Germanenfürsten schauen, der vor dem Kaiser steht und sich auf einen jungen Gefährten stützen muss. Der Fürst erhebt die Rechte zum Kaiser, der ihr jedoch nicht ent- gegenkommt, sondern mit beiden Händen eine geöffnete Papyrusrolle hält, also offenbar ein Urteil oder einen Vertrag diktiert. Hier hat man nur selten *Clementia* erkennen wollen, meist *Iustitia* oder Unterwerfung⁹².

Es gibt aber sehr wohl einige Sarkophagreliefs, bei denen der sitzende Feldherr auf die De- mutsgesten der Unterworfenen positiv reagiert, also wohl *Clementia* ausübt: Lehrreich ist be-

sonders der Schlachtsarkophag in Pisa⁹³, auf dessen Vorderseite der Kampf tobt, während an der linken Nebenseite (Abb. 16) der Feldherr mit der Personifikation der Virtus auf einem Suggestus steht und die Vorführung zweier Barbaren und eines Kindes durch einen Soldaten geschehen lässt. Der Sieger stützt mit der Linken eine Lanze auf und lässt – wie auf den Feldherrn-Hochzeits-Sarkophagen – die Rechte herabhängen. Er nimmt also nur die *Submissio* entgegen. Dagegen sieht man ihn auf der rechten Nebenseite (Abb. 17) umgeben von seinem Gefolge auf einer *Sella castrensis* sitzen. Ein in die Knie fallender Barbar fasst ihn flehentlich am linken Unterschenkel, und der Feldherr streckt ihm seine rechte Hand entgegen, was man als Ausdruck der *Clementia* deuten mag. Die beiden Nebenseitenreliefs sollen sicher kein gegensätzliches Verhalten zeigen, sondern die Ausübung der *Virtus* nach der Schlacht variieren.

Auf einem Sarkophagfragment in Rom, Palazzo Rondanini⁹⁴ (Abb. 18), wird die Szene deutlicher: Zwei Barbaren stürzen auf den sitzenden Feldherrn zu, der vordere fasst ihn bittend ans Knie, woraufhin dieser ihm die offene rechte Hand reicht. Am eindeutigsten wird die Unterwerfung gnädig angenommen im Deckelrelief des Portonaccio-Sarkophags (Abb. 19)⁹⁵, wo der Feldherr sich von einem niederknienenden Barbaren die rechte Hand küssen lässt. Anders ist wohl die oft für *Clementia* in Anspruch genommene Szene auf dem in Mainz befindlichen Deckel des Ludovisischen Schlachtsarkophags⁹⁶ (Abb. 20) zu verstehen. Hier thront der Feldherr in Lagertracht auf einem Tribunal und streckt die Rechte über eine von zwei Soldaten fürsorglich begleitete Gruppe zweier Männer und zweier Kinder. Das Besondere ist, dass zwar der linke Mann die Barbarentracht trägt, aber alle ruhig stehen und aufmerksam zum Befehlshaber blicken. Allem Anschein nach unterwerfen sich hier keine auswärtigen Feinde, sondern es wird friedlichen Förderaten der Schutz der Armee gewährt.

Auf Münzen erscheint *Clementia* erstmals unter Vitellius⁹⁷, und zwar sitzend. Sie hält in der ausgestreckten Rechten einen Zweig und stützt sich links auf ein langes Szepter. Seit Hadrian wird sie verkörpert von einer stehenden weiblichen Figur, die in der Rechten eine Spende-schale hält und mit der Linken ein langes Zepter aufstützt⁹⁸. Dieser Typus wird unter Antoninus Pius und Mark Aurel mehrfach wiederholt⁹⁹. Beide Kaiser unterstreichen damit ihre Herrschertugend gegenüber den Untertanen.

Erst unter Mark Aurel wird die ›CLEMENTIA AVG‹ in zwei Emissionen szenisch vorgeführt: auf einem Sesterz, der zwischen 171 und 174 ausgegeben wurde (IMP VI COS III)¹⁰⁰, und einem zwischen 177 und 179 geprägten Bronzemedallion (IMP VIII COS III)¹⁰¹. Die Darstellung der

⁹³ Wrede, Senatorische Sarkophage 22 f. und Register S. 133 Taf. 5, 1–3; Reinsberg, *Vita Romana* 92; 209 Nr. 58 Taf. 24, 5, 6.

⁹⁴ Ambrogio, *Pertinace*; Köhler, *Triumphalsymbolik* 374 Anm. 16; 379 Anm. 49 Abb. 2; Wrede, *Senatorische Sarkophage* 37; 39 f. Taf. 4, 4; Reinsberg, *Vita Romana* 86; 90 Anm. 696; 223 Nr. 108 Taf. 24, 2.

⁹⁵ Rom, *Mus. Naz. Romano* 112327, s. Wrede, *Senatorische Sarkophage* 16; 22 und Register S. 133 Taf. 6, 1; Reinsberg, *Vita Romana* 91 f. 101; 217 f. Nr. 85 Taf. 8, 4, 5; 13, 3; 24, 3, 4; 26, 7, 8; 126, 5. Dazu: Gabelmann, *Tribunalszenen* 185 f. Nr. 87 Taf. 28, 2.

⁹⁶ Mainz, RGZM, s. Reinsberg, *Vita Romana* 88; 178; 201 Nr. 31 (mit Lit.) Taf. 46, 5, 6; 47, 1, 2. Dazu: Gabelmann, *Tribunalszenen* 186 f. Nr. 88; Giuliano, *MNR I*, 624–27 Nr. II,5 (M. E. Micheli): »clementia«; Turcan, *Messages* 64: »clemence envers les vaincus«; Wrede, *Senatorische Sarkophage* 37; 66; 68 f. Taf. 6, 2; Faust, *Schlachtenbilder* (Anm. 81) 210 f. Taf. 80.

⁹⁷ LIMC III (1986) 296 Nr. 3 s. v. *Clementia* (T. Hölscher).

⁹⁸ LIMC III (1986) 296 Nr. 4; 5.

⁹⁹ BMC Coins of the Roman Empire IV, 101 Nr. 702–705 Taf. 15, 1, 2; 103 Nr. 716; 113 f. Nr. 778–781 Taf. 16, 13, 14; 157 Nr. 12; 302 Nr. 1844 Taf. 45, 7 und S. LXXXVIII; LIMC III (1986) 296 Nr. 7 (Mantelzipfel statt Szepter); 8.

¹⁰⁰ BMC Coins of the Roman Empire IV 621; 1412 Taf. 82, 8; LIMC III (1986) 297 Nr. 21.

¹⁰¹ F. Gnechi, *I Medaglioni Romani* (Bologna 1912) 27 Nr. 4 Taf. 59, 6; LIMC III (1986) 297 Nr. 21.

¹⁰² D. Kienast, *Römische Kaisertabelle* (Darmstadt 1990) 138.

¹⁰³ Rodenwaldt, *Stilwandel* 7; ebenso Wrede, *Senatorische Sarkophage* 26.

¹⁰⁴ Muth, *Feldherrnsarkophage* 265 f.

¹⁰⁵ Reinsberg, *Vita Romana* 90 f. 236 f. Nr. 152 (mit Lit.) Taf. 25, 1, 2, 4; 26, 1–5; 27, 1, 2. Dazu: Turcan, *Messages* 63 Abb. 65; Wrede, *Senatorische Sarkophage* 55 Anm. 434.



Abb. 23 Rom, Palazzo Mattei di Giove, Sarkophagdeckel, Ausschnitt.

richtig ergänzten Arm streckt er zu einem kniefällig um Gnade bittenden Barbaren aus. Wie selbstverständlich wurde diese Geste als Gewährung der *Clementia* gedeutet¹⁰⁶, was schon deshalb zweifelhaft sein muss, weil in der linken Hälfte ein frontal stehender Soldat in Lagertracht eine vergleichbare Handbewegung gegen die hockende Alte und das weinende Kind macht. Er hat gewiss keine Vollmacht zu begnadigen. Anscheinend fordert er die greise Barbarin auf, sich zu erheben und still zu sein. Auch der neben ihm stehende Barbar, den ein vom Rücken gesehener Römer an einer Kette heranführt, macht keinen zuversichtlichen, sondern einen verzweifelten Eindruck. Eindeutig wird die Szene unmittelbar vor dem Feldherrn: Hinter dem knienden Barbaren wird ein weiterer Feind von dem Schildträger vorgeführt. Zwei behelmte Soldatenköpfe erscheinen im Hintergrund. Dem Gefangenen sind die Hände auf den Rücken gebunden, er macht eine heftige Bewegung auf den Feldherrn zu und hat schreiend den Mund geöffnet. Links von ihm, exakt in der Mitte der gesamten Komposition, steht nach rechts gewandt ein Bärtiger, der mit der Rechten ein Schwert gegen den Barbaren erhebt. Es muss der Henker sein, der weder Panzer noch Lagertracht, sondern nur eine *Exomis* trägt, die seine rechte Schulter freilässt. Ob hiermit eine Hinrichtung angedeutet oder nur angedroht wird, bleibt offen. Rechts des Feldherrn steht frontal die halbnackte *Victoria*. Im linken Arm hält sie den Palmzweig, und mit dem rechten erhebt sie einen Kranz über das Haupt des Befehlshabers. Sie ist der Schlüssel für die Deutung der gesamten Komposition: Ein vollständiger Sieg der Römer über die Barbaren¹⁰⁷. Die Nebenseiten des Sarkophags zeigen den Transport, wenn nicht die Vorführung trauernder Barbaren und bestätigen den gnadenlosen Triumph¹⁰⁸.

Zwei weitere Sarkophagreliefs hängen ebenfalls von dem vermeintlichen Neoptolemos-Sarkophag (Abb. 7) ab: Auf einem Deckelrelief in Rom, Palazzo Mattei di Giove¹⁰⁹ (Abb. 23), befindet sich der Feldherr in der linken Hälfte nach rechts gewandt. Er sitzt wie Achill auf einem Felsen. Zwei Lederpanzer dienen ihm als Unterlage. Hinter ihm stehen zwei Soldaten

¹⁰⁶ Helbig⁴ I (1963) Nr. 239 (B. Andreae); Fittschen, *Feldherrnsarkophag* 333 Anm. 18; Gabelmann, *Tribunalszenen* 183 Taf. 26: »Der kniefällige Gefangene [...] darf mit der *clementia* des Feldherrn rechnen«; Ambrogi, *Pertinace* 30; Turcan, *Messages* 63: »La Victoire couronne un général à l'instant même où il épargne un vaincu«; Reinsberg, *Vita Romana* 91: *Clementia* und *Virtus* »verschmelzen zu einem szenisch einheitlichen Tugendbild«. Dagegen wendet sich bereits Köhler, *Triumphalsymbolik* 378: »Die Unterwerfungsszene bzw. die gesamte Darstellung der Vorderseite kann kaum auf die Formel »*Clementia*« reduziert werden«.

¹⁰⁷ Nach Schäfer, *Bronzekanne* 306 ist »*Victoria* als Personifikation des Sieges [...] fast ausschließlich dem

Kaiser zugeordnet« und der Sarkophag im *Belvedere* eine Ausnahme. Dies wird freilich widerlegt von den *Victorien* in den Sarkophagreliefs Rom, *Mus. Naz. Romano* 39400 (Deckel, Abb. 7), Los Angeles (Abb. 12), Mantua (Abb. 13) und Poggio a Caiano (Abb. 25).

¹⁰⁸ Vgl. Köhler, *Triumphalsymbolik*.

¹⁰⁹ Gabelmann, *Tribunalszenen* 185 Nr. 86 Taf. 28, 1; Wrede, *Senatorische Sarkophag* 25; Reinsberg, *Vita Romana* 86; 223 Nr. 106 Taf. 24, 1 (160–170 n. Chr.).

¹¹⁰ Reinsberg, *Vita Romana* 86 f. 95; 210 Nr. 61 Taf. 1, 1; 2, 1. 2; 3, 1–6; 8, 1; 9, 1; 126, 2 (160–170 n. Chr.). Dazu: Turcan, *Messages* 62 Abb. 59; Muth, *Feldherrnsarkophag* 268 Anm. 26.

mit Rundschilden. Von der andern Seite führt ein dritter Legionär die vom Mantuaner Sarkophag (Abb. 11) bekannte flehende Barbarenfamilie samt einem weiteren Gefangenen vor. Weiter rechts steht ein nur mit einem Mantel bekleideter nackter Jüngling, dessen Arme auf dem Rücken gefesselt sind und den ein vierter Soldat an der Kette hält. Sieht man von seinem Gewand ab, wiederholt er den nackten Griechen, der auf dem Manchinger Becher einen Alten zur Hinrichtung führte (Abb. 3). Der Feldherr reagiert auf das Flehen der Barbaren sehr verhalten. Er stützt mit der Linken eine Lanze auf und führt die rechte Hand zur Brust. Ob er Gnade gewähren wird, bleibt offen. Folgt das Relief auch inhaltlich seinen formalen Vorlagen, tut er es nicht.

Bei dem wohl ältesten Feldherrn-Hochzeits-Sarkophag in Poggio a Caiano¹¹⁰ (Abb. 25), der um 160 n. Chr. entstanden sein dürfte, nimmt die Unterwerfungsszene die ganze linke Hälfte der Vorderseite ein. Der Befehlshaber sitzt auf einer *Sella castrensis*, die auf einen länglichen Block gestellt ist. In deutlicher Anlehnung an das Achillschema hockt neben ihm ein gefesselter nackter Barbar auf einem am Boden liegenden Rundschild. Dem Feldherrn wird wieder von einem Soldaten die Barbarenfamilie vorgeführt. Er lässt sich davon so wenig beeindruckend wie sein Gegenstück auf dem Deckel des Palazzo Mattei (Abb. 23). Mit der Linken setzt er eine Lanze senkrecht auf, die Rechte, die jetzt fehlt, muss auf dem rechten Knie gelegen haben. Im Hintergrund umrahmen den Feldherrn zwei frontale Gestalten, die auf dem nackten



Abb. 24 (oben) Vatikan, Cortile del Belvedere 39, Feldherrnsarkophag.
Abb. 25 (unten) Poggio a Caiano, Feldherrn-Hochzeits-Sarkophag. –



Körper nur ein Sagum tragen. Der rechte scheint einen Helm aufgesetzt zu haben und in der gesenkten Linken ein Schwert zu halten¹¹¹. Das Thema bestimmend ist die am linken Rand frontal stehende Victoria, die trotz der Beschädigung eindeutig den auf einem Pfeiler stehenden Ehrenschild beschreibt. Vollständiger Sieg ist hier die Botschaft, nicht *Clementia*.

Nach ihrer relativen Chronologie lassen sich die Feldherrn-Hochzeits-Sarkophagen auf hohe Offiziere beziehen, die gegen die Parther oder in den Markomannenkriegen Siege erfochten und wohl auch nicht selten das Leben ließen. Ob sie in Rom nun ein Kenotaph erhielten, die heimgesandte Asche oder der zu Hause verstorbene Veteran in einem standesgemäßen Sarkophag beigesetzt wurde, in jedem Falle hatten die Angehörigen ein Interesse daran, ihren Helden als Vertreter alter Römertugenden – der *Pietas* gegenüber den Göttern, der *Virtus* vor dem Feind und der *Concordia* mit der Gattin und der Familie – und als Sieger über die gefürchteten Barbaren darzustellen. Milde gegenüber Besiegten war während der beiden Jahrzehnte erbitterter Kriege nicht populär. Überfälle und bis nach Italien führende Raubzüge der nördlich der Donau hausenden germanischen und sarmatischen Stämme und erbarmungslos durchgeführte Strafexpeditionen der Römer brachten zwischen 166 und 180 n. Chr. keine dauerhafte Entscheidung, sondern steigerten sich auf beiden Seiten zu immer grausamerer Selbstbehauptung¹¹².

War es bei Thiersch der wildeste griechische Held, der Gnade vor Rache ergehen lässt, sind es seit Rodenwaldt der Kaiser und die durch Mauren-, Parther- und Markomannenkriege aufs Äußerste herausgeforderten römischen Generäle, denen Milde und Begnadigung als ständige Tugend zugeschrieben werden. In beiden Fällen scheint eine idealistische Auffassung vorzuliegen, die weder vom griechischen Mythos, noch von der römischen Lebenswirklichkeit bestätigt wird, sich aber erstaunlicherweise, vielleicht nur noch unbewusst, bis heute hält.

Prof. Dr. Volker Michael Strocka, Institut für Archäologische Wissenschaften,
Abteilung Klassische Archäologie, Albert-Ludwigs-Universität, 79085 Freiburg i. Br.,
Fahnenbergplatz, Strocka@archaeologie.uni-freiburg.de

¹¹¹ Die scheinbare Krümmung des Schwertgriffs ist wohl auf den Abbruch des Kinderkopfes oder der Arme der Barbarin zurückzuführen.

¹¹² H. Friesinger / J. Tejral / A. Stuppner (Hrsg.), Markomannenkriege. Ursachen und Wirkungen. Kongr. Wien 1993 (Brünn 1994); M. T. Schmitt, Die römi-

sche Außenpolitik des 2. Jahrhunderts n. Chr. (Stuttgart 1997) 73–100. 133–198; P. Kehne in: 2000 Jahre Varusschlacht. Konflikt (Stuttgart 2009) 98–108; W. Eck in: G. Rasbach (Hrsg.), Westgermanische Bodenfunde (Bonn 2013) 27.

Abkürzungen

- Adriani, Vaso argenteo A. Adriani, Il vaso argenteo di Ingolstadt e un suo modello alessandrino. *Mitt. DAI Rom* 67, 1960, 111–125.
- Ambrogi, Pertinace A. Ambrogi, Un frammento del sarcofago di Pertinace 193 d. C. *Xenia* 18, 1989, 27–52.
- Amedick, Ambitions R. Amedick, Immortal Ambitions. Sarcophagi and Social Distinction in Roman Culture. In: O. Hekster / S. T. A. M. Mols (Hrsg.), *Cultural Messages in the Greco-Roman World*. Kongr. Nimwegen 2006 (Löwen 2010) 33–46.
- Andreae, Kunst 1973 B. Andreae, *Römische Kunst* (Freiburg 1973).
- Andreae, Kunst 1999 B. Andreae, *Die römische Kunst* (Freiburg 1999).
- Andreae, Imitazione B. Andreae, Imitazione ed originalità nei sarcofagi romani. *Rendiconti (Roma)* 41, 1968/69, 145–166.
- Angelicooussis, Panel Reliefs E. Angelicooussis, The Panel Reliefs of Marcus Aurelius. *Mitt. DAI Rom* 91, 1984, 141–205.
- Baratte, Silbergeschirr F. Baratte, Römisches Silbergeschirr in den gallischen und germanischen Provinzen. *Kleine Schr. Limes-Mus. Aalen* Nr. 32 (Stuttgart 1984).
- Baratte, Technique particulière F. Baratte, A propos d'une coupe en argent trouvée en Gaule. Remarques sur une technique particulière dans l'orfèvrerie romaine. In: *Mélanges offerts à Ernest Will*. *Rev. du Nord* 66, 1984, 221–230.
- Baratte, Boscoreale F. Baratte, Art précieux et propagande impériale au début de l'empire romain. L'exemple des deux coupes de Boscoreale. *Rev. Louvre* 41, 1, 1991, 24–39.
- Baratte, Kultur und Luxus F. Baratte, Silbergeschirr, Kultur und Luxus in der römischen Welt. *Trierer Winckelmannsprog.* 15, 1997 (1998).
- Baumeister, Denkmäler I A. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums I* (München 1885).
- Brunn, Miscellen H. Brunn, *Troische Miscellen*. Zweite Abteilung, Sitzber. Kgl. Bayer. Akad. Wiss München 1868, I, 81–103, hier zitiert nach Heinrich Brunn's *Kleine Schriften III* (Leipzig 1906) 100–103.
- Caprino, Colonna C. Caprino u. a., *La Colonna di Marco Aurelio* (Roma 1955).
- Chéhab, Sarcophages M. H. Chéhab, Sarcophages à reliefs de Tyr. *Bull. Mus. Beyrouth* 21, 1968, 1–91.
- Chéhab, Fouilles II M. H. Chéhab, Fouilles de Tyr. La nécropole II. Description des fouilles. *Bull. Mus. Beyrouth* 34, 1984, 1–482.
- Fittschen, Feldherrnsarkophag K. Fittschen, Ein Feldherrnsarkophag im Thermenmuseum. *Mitt. DAI Rom* 76, 1969, 329–334.
- Froning, Sarkophagreliefs H. Froning, Die ikonographische Tradition der kaiserzeitlichen mythologischen Sarkophagreliefs. *Jahrb. DAI* 95, 1980, 322–341.

- Gabelmann, Tribunalszenen H. Gabelmann, *Antike Audienz- und Tribunalszenen* (Darmstadt 1984).
- Geischer, Isaakopfer H. J. Geischer, *Heidnische Parallelen zum frühchristlichen Bild des Isaakopfers*. *Jahrb. Ant. u. Christentum* 10, 1967, 127–144.
- Giuliano, MNR I 6; I 8, 1 A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture I 6. I marmi Ludovisi dispersi* (Rom 1986); *Le sculture I 8, 1* (Rom 1985).
- Grassinger, Sarkophagreliefs XII 1 D. Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage. Achill. Adonis. Aeneas. Aktaion. Alkestis. Amazonen. Die antiken Sarkophagreliefs XII 1* (Berlin 1999).
- Hausmann, Reliefbecher U. Hausmann, *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten* (Stuttgart 1959).
- Helbig⁴ Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4. Aufl. hrsg. v. H. Speier.
- Köhler, Triumphalsymbolik J. Köhler, *Zur Triumphalsymbolik auf dem Feldherrnsarkophag Belvedere*. *Mitt. DAI Rom* 102, 1995, 371–379.
- Koepfel, Reliefs IV. VIII. IX G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit*, *Bonner Jahrb.* 186, 1986, 1–90; VIII. *Der Fries der Trajanssäule in Rom, Teil 1*. *Bonner Jahrb.* 191, 1991, 135–198; IX. *Der Fries der Trajanssäule in Rom, Teil 2*, *Bonner Jahrb.* 192, 1992, 61–122.
- Krämer, Silberbecher W. Krämer, *Der Fundort des sogenannten Ingolstädter Silberbeckers im Münchner Antiquarium*. *Bayer. Vorgeschbl.* 32, 1967, 23–28.
- Krierer, Kampfdarstellungen K. R. Krierer, *Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik* (Wien 1995).
- Linant de Bellefonds, Tyr P. Linant de Bellefonds, *Sarcophages attique de la nécropole de Tyr. Une étude iconographique* (Paris 1985).
- Möbius, Alexandria H. Möbius, *Alexandria und Rom*. *AbhMünchen N. F.* 59, 1964.
- Müller, Peleus and Thetis F. G. J. M. Müller, *The so-called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani* (Amsterdam 1994).
- Muth, Feldherrnsarkophag S. Muth, *Drei statt vier. Zur Deutung der Feldherrnsarkophag*. *Arch. Anz.* 2004, 263–273.
- Prittwitz/Mielsch, Silber H.-H. von Prittwitz und Gaffron / H. Mielsch (Hrsg.), *Das Haus lacht vor Silber*. *Ausst. Bonn* (Köln 1997).
- Reinsberg, Vita Romana C. Reinsberg, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. 3. Vita Romana*, *ASR I 3* (Berlin 2006).
- Rodenwaldt, Stilwandel G. Rodenwaldt, *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst*. *Abhandl. Preuss. Akad. Wiss. Berlin* 3, 1935.

- Rogge, Att. Sarkophage S. Rogge, Die attischen Sarkophage. Achill und Hippolytos, ASR IX 1, 1 (Berlin 1995).
- Russenberger, Amazonen Ch. Russenberger, Der Tod und die Mädchen. Amazonen auf römischen Sarkophagen (Berlin 2015).
- Schäfer, Schlachtsarkophag Th. Schäfer, Zum Schlachtsarkophag Borghese. *Mél. École Française Rome* 91, 1, 1979, 355–382.
- Schäfer, Bronzekanne Th. Schäfer, Die Dakerkriege Trajans auf einer Bronzekanne. *Jahrb. DAI* 104, 1989, 283–317.
- Schefold/Jung, Argonauten K. Schefold / F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troja in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1989).
- Schmidt, Kunstwiss. Ges. E. Schmidt, Sitzung (der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München) am 12. Juni 1923, *Münchner Jahrb. Bildende Kunst* 13, 1923, 172.
- Schweitzer, Pasquino B. Schweitzer, Das Original der sogenannten Pasquino-Gruppe. *Abhandl. Sächs. Akad. Wiss Leipzig* 43, 1936, Nr. 4.
- Settis, Colonna S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana* (Turin 1988).
- Sichtermann/Koch, Mythen H. Sichtermann / G. Koch, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen (Tübingen 1975).
- Thiersch, Heroengeschichte F. Thiersch, Über ein in den Besitz des königl. Antiquariums übergegangenes silbernes Gefäß mit Darstellungen aus der griechischen Heroengeschichte. *Abhandl. Hist. Kl. Königl. Bayer. Akad. Wiss.* 5, 2, 1849, 105–140.
- Turcan, Messages R. Turcan, Messages d'outre-tombe. *L'iconographie des sarcophages romains* (Paris 1999).
- Valenzuela Montenegro, Tabulae N. Valenzuela Montenegro, Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs (Berlin 2004).
- Vermeule, Court Silver C. Vermeule, Augustan and Julio-Claudian Court Silver. *Antike Kunst* 6, 1963, 33–40.
- Wrede, Senatorische Sarkophage H. Wrede, Senatorische Sarkophage Roms. Der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und späten Kaiserzeit. *Monumenta Artis Romanae* 29 (Mainz 2001).
- Wünsche, Pasquino R. Wünsche, Pasquino. *Münchner Jahrb.* 42, 1991, 7–38.
- Wünsche/Steinhart, Schmuck R. Wünsche / M. Steinhart (Hrsg.), *Schmuck der Antike. Ausgewählte Werke der Staatlichen Antikensammlungen München* (Lindenberg im Allgäu 2010).

Resümee. Die vielfigurige Szene auf dem bei Manching gefundenen kaiserzeitlichen Silberbecher (München, Antikensammlung 3391) wurde bereits 1849 von Friedrich Thiersch als Begnadigung gefangener Trojaner durch Neoptolemos gedeutet. Es handelt sich jedoch um Achill, der den Befehl erteilt, Trojaner an Patroklos' Grab zu opfern. Die Komposition dieser Szene wurde nicht nur von andern Silberschmieden des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts wiederholt, sondern fand ihren Weg auch auf attische und stadtrömische Sarkophage. Einige Feldherrn-Hochzeits-Sarkophage der zweiten Jahrhunderthälfte sind von ihr formal und inhaltlich beeinflusst. Durchweg hat man – der angeblichen Begnadigung durch Neoptolemos entsprechend – Szenen der *Submissio* von Barbaren auf die Feldherrntugend der *Clementia* hin interpretiert. Dies lässt sich nur in seltenen Fällen bestätigen. In der Regel sollte die kriegerische *Virtus* des Verstorbenen gefeiert werden, die sich an der Besiegung und Unterwerfung, gelegentlich sogar der Hinrichtung der Feinde zeigt.

Résumé. La coppa argentea di secondo secolo d. C. ritrovata a Manching (Monaco di Bav., Antikensammlung 3391) raffigura una scena con prigionieri troiani, interpretata da Friedrich Thiersch 1849 come grazia concessa da Neoptolemo ai nemici sottomessi. Invece il protagonista è Achille ed esso sta ordinando di uccidere gli sconfitti. La stessa raffigurazione veniva ripetuta contemporaneamente anche su altre coppe di argento, nonché su alcuni sarcofagi dell'Urbe e dell'Attica. Alcuni sarcofagi della seconda metà del secondo secolo riprendono una raffigurazione simile, influenzati ovviamente sia dal punto di vista formale che da quello del contenuto. Dappertutto la critica intende le scene di *submissio* di barbari quali manifestazioni della virtù di clemenza, attribuita ai comandanti militari. Questa lettura non è purtroppo sostenuta da molte conferme. Di solito le rappresentazioni di questo tipo, sui sarcofagi, intendono lodare le virtù marziali del defunto, che esso dimostra debellando e sottomettendo i nemici, in alcuni casi anche giustiziando i barbari.

Summary. Since Friedrich Thiersch in 1849 published his article about a silver cup of the Roman Imperial age found in Manching (Munich, Antikensammlung 3391), the scene represented there has been interpreted as captive Trojans being pardoned by Neoptolemus. But in fact it shows Achilles ordering the sacrifice of Trojans at the grave of Patroclus. The composition of this scene was not only repeated by other silversmiths of the second century A.D., but can be found on sarcophagi in Attica and Rome as well. It influenced in style and contents certain sarcophagi of the second half of that century, used supposedly for military commanders. Following the idea of the alleged act of mercy performed by Neoptolemus, scenes of barbarians' submission are interpreted to show the commander's virtue of *clementia*. This can be confirmed only in rare cases. As a rule the martial courage of the deceased was to be commemorated as it appears in the conquest and subjugation of enemies, sometimes even in their execution.

Bildrechte. Abb. 1–4 Antikensammlung und Glyptothek München, Ausführung Renate Kühling. – Abb. 5 Guntram Koch, nach Rogge, Att. Sarkophage Taf. 22, 1. – Abb. 6 nach Adriani, Vaso argenteo Taf. 34, 2. – Abb. 7, 8, 11, 13, 16–19, 23 und 24 Deutsches Archäologisches Institut Rom, Ausführung Cesare Faraglia (13, 16, 17, 19, 23 und 24) und M. Hutzler (18), D-DAI-ROM 70.1596 (7), 70.1603 (8), 62.126 (11), 55.266 (13), 34.238 (16), 34.245 (17), 68.167 (18), 34.1736 (19), 36.462 (23) und 36.541 (24). – Gisela Fittschen-Badura, 68/49-10 (9), 68/49-8 (10), 68/79 (25). – Abb. 12 und 20 nach Reinsberg, Vita Romana Taf. 1, 2 (12), Taf. 47, 1 (20). – Abb. 14 nach Schäfer, Bronzekanne 304 Abb. 22. – Abb. 15 nach Monuments Piot 5, 1899, Taf. 31, 2. – Abb. 21 British Museum, London. – Abb. 22 Ángel Martínez Levas, Museo Arqueológico Nacional, Spain (N.I.2011/100/23).