

Paul ZANKER–Björn Christian EWALD, Mit Mythen leben, München 2004, 392 S., 48 Farb-, 252 sw-Abb.

Die Entwicklung der jüngeren Sarkophagforschung ist wohlbekannt: mit dem Erscheinen von Carl Roberts dreibändigem Corpus zu den mythologischen Sarkophagen des kaiserzeitlichen Rom (1890-1919) war für mehr als ein halbes Jahrhundert das letzte Wort gesprochen. Gegen Roberts philologisch-klassizistische Betrachtungsweise, die den Sarkophagbildern allein Hinweise auf griechische Vorbilder aus Kunst und Literatur abgewinnen konnte, vermochte auch die gelehrte, im deutschen Sprachraum freilich kaum rezipierte Abhandlung François Cumonts kein Gegengewicht zu setzen. Erst die Neubewertung der öffentlichen Bildsprache der Kaiserzeit in den 1980er Jahren weckte ein neues hermeneutisches Interesse an den mythologischen Sarkophagbildern, die nun in einer Reihe von ikonographischen Studien zu einzelnen Mythen¹ aus funerarärem Verständnishorizont daraufhin betrachtet wurden, was sie über den Verstorbenen aussagen, über seinen Tod, seine Leistungen und Tugenden: der in dem Sarkophag Bestattete war entdeckt. Wie stark noch die jüngere Forschung von Gerhart Rodenwaldts Aufsatz zum Stilwandel geprägt war, zeigt sich an ihrer Grundtendenz, die Sarkophage als Denkmäler bürgerlicher Selbstdarstellung im Hinblick auf normative Rollen und den bekannten Kanon schlagwortartiger Tugendbilder hin zu lesen.

Paul Zanker und Björn Christian Ewald haben sich nach Robert als erste wieder an eine Gesamtschau der stadtrömischen mythologischen Sarkophage gewagt. Ihr monumentaler, reich bebildeter Band aber zielt nicht auf Vollständigkeit, sondern geht neue Wege der Deutung. Dieser Anspruch zeigt sich an der Gewichtung: die Exegese (P. Zanker) überwiegt die Dokumentation zu den einzelnen Mythen (B.Chr. Ewald)² bei weitem. Daß die Autoren gerade in der Interpretation über die bisherige Forschung hinausgehen wollen, macht

¹ U.a. L. Giuliani, Achill-Sarkophag in Ost und West, *JberlMus* 25-39; D. Grassinger, The Meaning of Myth on Roman Sarcophagi, in: *Myth and Allusion. Meanings and Uses of Myth in Ancient Greek and Roman Society. Papers given at the third annual Isabella Stewart Gardner interdisciplinary Symposium, Fenway Court Boston 1994* (1994) 91-107; M. Koortbojian, *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi* (1995) sowie die Beiträge beider Autoren in: F. DeAngelis–S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt, Symposium Rom 1998, Palilia 6* (1999). Vgl. auch die Studie der Verf., *Orestes auf römischen Sarkophagen* (2005).

² Der von Björn Christian Ewald verfaßte Dokumentationsteil stellt einen Großteil der behandelten Mythen in alphabetischer Reihenfolge anhand eines oder mehrerer Sarkophagexemplare vor, die in ihrer Typologie besprochen werden. Zur Interpretation zieht Ewald auch die literarische Überlieferung des Mythos sowie die Grabinschriften heran.

bereits die Wahl des Titels deutlich, lautet er doch nicht ‚mit Mythen sterben‘, sondern ‚mit Mythen leben‘. Dies ist in vielerlei Sinn programmatisch: den Autoren geht es um die in die Mythenbilder eingegangenen Erfahrungen aus dem Menschenleben, das Nach-Leben des Bestatteten in der Erinnerung, das Erleben von Tod und Bestattung und endlich das Überleben der Angehörigen. Der antike Mensch – Verstorbener wie Hinterbliebener – in seiner psychischen und geistigen Befindlichkeit rückt nun in den Mittelpunkt. Solch kulturanthropologisches Fragen ist wahrlich zeitgenössisch, und dies gesteht Zanker freimütig: ja, das ganze erste Kapitel zur Forschungsgeschichte scheint mit dem Ziel verfaßt, die Zeitgebundenheit des jeweiligen (künstlerischen, antiquarischen, philologischen) Interesses an Sarkophagen herauszustellen, nicht zuletzt unseres eigenen, das Zanker als ein Fragen einer selbst nach Orientierung suchenden Gesellschaft charakterisiert, die die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Tod („Thanatologie“) bis zur Perfektion treibt, den eigenen Tod aber verdrängt (27).

Was Paul Zanker (im folgenden Z.) interessiert, ist die „konkrete Funktion der Bilder entsprechend ihrem Wirkungsbereich“ (27), und zu den Wirkungsbereichen zählt er – erstmalig in dieser Konkretheit – die unmittelbar erlebten Grabkammern ebenso wie die gedanklichen und gefühlsmäßigen Assoziationsräume der Zeitgenossen, die die Bilder eröffneten. In den drei einleitenden Kapiteln – *Sarkophag und Grab* (28ff.), *Mit Mythen leben* (36ff.), *Die Bilder sprechen lassen* (42ff.) – führt er den Leser ein in die Kontexte, in denen sich sein Fragen abspielen wird: in das Grab mit den Ritualen von Begräbnis und festlichen Gedenkfeiern, in die Welt der Mythen in ihrer Bedeutung für die kaiserzeitliche Gesellschaft und, in einem abschließenden Methodenkapitel, in die Struktur der Mythenbilder selbst.

Das Mythenbild versteht Z. als sprachliche Äußerung auf hoher poetischer Ebene. Es ist für ihn Element eines zwischen Betrachter, Bild und Umraum konstituierten Dialogs, „eines fort dauernden Diskurses, in den die Grabbesucher stets aufs neue verwickelt wurden“ (36). Strukturell sind die mythologischen Sarkophagbilder damit der allegorischen Grabrhetorik vergleichbar, die uns aus der Kaiserzeit zwar nur für den griechischen Osten (Menander Rhetor) überliefert ist, deren Topoi wir jedoch aus den stadtrömischen Grabinschriften rekonstruieren können.³ Urheber und zugleich Adressat dieser Bild-

³ Die Problematik des strukturellen Vergleichs von Bildern und Grabinschriften ist Z. bewußt: Beide Medien, Inschriften wie Bilder, vertreten seiner Ansicht nach zwar einen verwandten Wertekanon, bilden aber unterschiedliche Weisen des Redens aus: eine ‚dürre‘ unpoetische Sprache die Inschriften, eine gefühlsgeladen-poetische Sprache die

rhetorik ist freilich ein zunehmend kleinerer Kreis von Angehörigen, der laut Z. in der Abgeschlossenheit seiner Gräber verstärkt familiäre und persönliche Aussagen von Tugend, Trauer und Trost verbildlicht sehen wollte, dem aber an einer öffentlichkeitswirksamen Bildnisrepräsentation weniger gelegen war. Die Sarkophagbilder als Kronzeugen eines solchen innerfamiliären Erinnerungs- und Gefühlskultes am Grab werden dementsprechend von Z. nicht auf Stilgeschichte oder Typologie, sondern auf ihre thematische Akzentuierung hin betrachtet: Leitfragen, die er an die Bildformeln richtet, lauten demnach „Warum an dieser Stelle?“ und „Warum in dieser Form?“ (42).

Es sind denn auch die Themen des Diskurses am Grab, Trauer, Glücksvisionen und Tugendlob, die die Gliederung des von Z. verfaßten Interpretationsteils vorgeben. Indem er die etablierten Ordnungskriterien – Mythenthema, Typologie oder Stilentwicklung – hinter sich läßt, gelingt es ihm, neue Perspektiven auf die Sarkophagbilder zu eröffnen und sich von den verfestigten Deutungsmodellen der Sarkophagforschung (Entwicklung vom Mythos zur Allegorie, vom Klassizismus zur *vita humana*, prospektives *versus* retrospektives Verständnis) zu lösen. Die ‚funktional-thematische‘ Ordnung bedingt eine ganz individuelle Präsentationsform der einzelnen Sarkophage, die je nach dem gewählten Blickwinkel jeweils nur ausschnitthaft, dafür aber mannigfach betrachtet werden. Erst im Abschlußkapitel *Bilder und Wertvorstellungen im Wandel* (247ff.) bietet Z. einen diachronen Überblick über Stilentwicklung und Wertverschiebungen bei den Sarkophagbildern und skizziert daraus einen grundlegenden Mentalitätswandel der römischen Gesellschaft.

Verfolgen wir zunächst den von Z. entworfenen Gedanken- und Präsentationsgang. Im Kapitel *Klage, Trauer und Trost. Mythen als Trauerhilfe* (63ff.) stehen jene Mythenbilder im Vordergrund, die Tod und Klage zum Thema haben: Trauerarbeit wird von den Mythen in unterschiedlicher Form geleistet. Z. beginnt mit jenen Mythen, die den Heldentod dem Bürgertod angleichen und das Klageritual der (mythischen) Familie in den Vordergrund stellen. So lassen sich die Totenklage um den aufgebahrten Meleager oder das Kauern der Andromache über der Urne Hektors wie bürgerliche *conclamations* lesen, deren korrekten Vollzugs sich die Trauergemeinde versichert. Eine andere Funktion in der Verarbeitung von Tod erfüllen die Bilder, die das plötzliche und grausame Sterben einzelner Helden, etwa Kreusas, Aktaions und Phaetons, wiederholen und am Grab gleichsam verewigen, übertroffen nur von je-

Bilder. Auch in den propagierten Wertvorstellungen freilich unterscheiden sich beide Medien: ginge es nach der Menge der Grabinschriften für die *castissimae* und *diligentissimae*, so hätten wir lauter Penelopes auf den Sarkophagreliefs zu erwarten.

nen Entwürfen, die das Schreckensbild eines Massensterbens in Szene setzen, darunter die Niobidensarkophage oder der singuläre Ilioupersissarkophag (80), aus dem Z. – trotz aller Anklänge an die Triumphalschemata der zeitgenössischen Staatskunst – eine Anklage gegen den todbringenden Krieg herauslesen möchte. Trauer verknüpft mit tröstlichen Gedanken findet der Autor in den Mythen, in denen der Tod durch das Bild der Entführung (Persephone) oder des Raubes (Hylas) umschrieben ist.

Es erstaunt freilich, daß die Sarkophage trotz ihrer Tendenz zu handgreiflichen allegorischen Aussagen häufig nicht das Naheliegende wählen. So sind die trostreichen Mythen, die von einem Wiedersehen der Angehörigen nach dem Tod erzählen, selten dargestellt, und wenn, dann ist gerade dieser Aspekt nicht besonders betont. So bringt das Wiedersehen zwischen Protesilaos und Laodameia kein dauerhaftes Glück, sondern erneuten Abschied und schließlich den Tod der Hinterbliebenen. Auf den Sarkophagen mit der frommen Alkestis (100) spielt das Thema der Rückführung aus dem Hades, das sich als Trostopos wunderbar angeboten hätte, keine hervorragende Rolle.⁴

Auch das für die Rückführung der Alkestis immer wieder (auch von Z.) angeführte Ostienser Parodiestück der *Metilia Acte* und des Iunius Euhodus im Vatikan bedient sich einer erstaunlich zweideutigen Bildsprache: Der Handschlag zwischen Admet und Herakles an der Schwelle zum Hades scheint weniger die Rückkunft der Alkestis zu besiegeln, welche ja anonym und im Hintergrund bleibt, als vielmehr den bildlich schon vorweggenommenen Eintritt des im Tod nachfolgenden Admet-Euhodus. Als Hauptfigur ist dieser nicht nur durch das Porträt hervorgehoben, sondern auch dadurch, daß sich die Blicke aller Figuren (bewundernd, wie Z. 203 meint – oder eher voller Erwartung?) auf ihn heften, einschließlich der drei Parzen, deren vorderste ihm seine Schicksalsrolle entgegenstreckt. Wenn überhaupt, so liegt der Trost hier im Wiedersehen der Gatten im Hades, einem Gedanken, der dem Mythos freilich fremd war.

Eine Wiederbegegnung gelingt, so Zankers feinsinnige Deutung der Endymionsarkophage, allein im Medium des Traumes, wenn die Toten den Hinterbliebenen erscheinen. Hatte man lange den Endymionmythos wegen der sich aufdrängenden Gleichsetzung von Schlaf und Tod als prospektives Wunschbild

⁴ Das Thema der Rückführung der Alkestis erscheint allein auf dem Alkestissarkophag in Genua, S. Maria delle Vigne und auf den Nebenseiten zweier weiterer Sarkophage, vgl. D. Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage. Achill – Amazonen*. ASR XII 1 (1999) 115. 231 Nr. 86 Taf. 83,1.

dafür gelesen, daß dem Verstorbenen im Tod eine Göttin begegnen möge, so zeigt Z., daß einige Stücke eine andere Lesart fordern. Der Sarkophag in S. Paolo fuori le Mura, auf dem Selene wie eine Braut verhüllt ist, und auch andere Exemplare, auf denen Selene das Porträtgesicht einer Römerin trägt, legen nahe, daß die Verstorbene hier mit der Göttin Selene gleichgesetzt worden ist, die ihrem Gatten im Traum erscheint. So löst sich auch das Problem, daß Sarkophage mit diesem Mythos als Grablege von Frauen dienten – wenngleich in Zweitverwendung.⁵ Durch minimale bildliche Variation ein und derselben Mythenvorlage, dies zeigen Zankers Ausführungen, können die Sarkophage ganz unterschiedliche, geradezu entgegengesetzte Interpretationsvorschläge machen.

Mit dem antoninischen Stilwandel endet diese zahlenmäßig ohnehin nicht starke Gruppe von Sarkophagen, die – gerade in den Jahrzehnten größter innerer Stabilität und Sicherheit (115) – derart explizit die Grunderfahrungen von Tod, Klage und Trost thematisiert. Für den Leser folgt das zweite übergreifende Kapitel über die auf Sarkophagen so vielfach formulierten *Glücksvisionen* (116ff.). Z. gelingt es in suggestiver Begrifflichkeit, die Sinnlichkeit und Heiterkeit der dionysischen und maritimen Thiasoi zum Sprechen zu bringen und die sublimierte erotische Grundstimmung zu beschwören, die sich vielfach, wie er selbst beobachtet, mehr aus der Liebesehnsucht der ungleichen Partner denn aus der Erfüllung speist. In Exkursen zur dionysischen Bildkunst in anderen Funktionskontexten, etwa zu den Thiasosdarstellungen in Wandmalereien und Mosaiken aus den Triklinien des Wohnbereichs, erschließt Z. den Assoziationshorizont für die Sarkophagbilder und macht plausibel, daß auch die Thiasoi im Grabbereich darauf abzielten, diesseitige Vorstellungen von einem glücklichen Leben zu formulieren, nicht aber eine Hoffnung auf jenseitige Seligkeit. Dies bedeutet freilich nicht, daß die dionysischen Bilder nicht in engem Bezug zur sepulkralen Realität standen: nach Zankers Vorstellung lassen sich gerade die dionysischen Gelageszenen als Reflexe des familiären Schmauses zu Ehren der Toten am Grab verstehen.

In den Sarkophagbildern spiegeln sich vielfältige Vorstellungen vom Ort der Toten. Daß das Grab nicht nur Ort der Klage und *locus amoenus*, sondern vor allem auch Ort der Erinnerung an die Toten bleibt, demonstriert Z. im letzten seiner Themenkapitel *Selbstdarstellung, Rollenbilder und Wertvorstellungen* (S. 179ff.). Dies ist zugleich das voraussetzungsreichste Kapitel des Buches, lebt es

⁵ H. Sichtermann in: G. Koch–H. Sichtermann, Römische Sarkophage, HdArch 3 (1982) 607 zählt die Bestattung von Frauen in Endymionsarkophagen noch unter die „direkten Gedankenlosigkeiten“.

doch von Zankers Grundthese einer zunehmenden Verinnerlichung des Totengedenkens (179). Seit der Republik, so die von Zanker und Hesberg mehrfach formulierte These, vollzieht sich ein grundlegender funktionaler Wandel des Grabes von einem öffentlichkeitsorientierten Monument mit spektakulärer Außenarchitektur hin zu einem der Außenwelt abgekehrten Ort des familiären Rückzuges: sein Innenraum wird aufgewertet und zieht nun allen Ausstattungsaufwand auf sich. Für Z. spiegelt sich dieser Funktionswandel nicht nur in den Themen und Formen der Bildkunst, sondern vor allem in den Formen der bürgerlichen Repräsentation: „Entsprechend den neuen Räumen und dem veränderten Kreis der Adressaten verändern sich die Bilder und ihre Aussagen“ (182). Anders als die Freigelassenen auf den frühkaiserzeitlichen Fassadenreliefs etwa werden die Verstorbenen auf einem Ostienser Grabrelief (Abb. 165) „nicht mehr nur als Bürger, sondern für bestimmte Eigenschaften und Tugenden gerühmt, die sich meist auf den privaten Lebenskreis beziehen“. Dazu gehören nach Z. die Betonung von Aspekten wie Bildung, Lebensgenuß oder ehelicher Zuneigung. Kein Beispiel zeigt die Vermengung von ‚offiziellen‘ und ‚privaten‘ Aussagen besser als der Balbinussarkophag (192), der den Verstorbenen mitsamt der Ehefrau auf dem Klinendeckel als Gelagerten vorführt, ihn auf dem Kasten in seiner bürgerlichen Rolle als Feldherrn beim Opfer präsentiert, die Ebene der Repräsentation formal freilich sogleich wieder durchbricht, indem er ihm seine Ehefrau im Schema der Venus assistierend zur Seite stellt.

Der Repräsentation von Verstorbenen in Götterkörpern, welche Ende des 1. Jh.s n. Chr. von der kaiserlichen auch in die private Bildniskunst Eingang findet (227), widmet Z. einen ausführlichen Exkurs, ist sie für ihn doch ein hermeneutischer Schlüssel dafür, wie abstrakt-allegorisch auch die Mythen auf den Sarkophagen verstanden werden müssen. So weist der Götterkörper nicht auf eine Privatapotheose des Verstorbenen hin, sondern sei allein eine metaphorische Ausdrucksform für positive Aussagen über den oder die Dargestellte (196), die wie ein an Wertattributen reicher, auf eine Person zugeschriebener panegyrischer Text (197f.) gelesen werden kann. Eine entsprechend vom erzählerischen Fundus abstrahierende Lesart schlägt er auch für die Mythenbilder auf Sarkophagen vor, als gleichsam attributiv auf den Verstorbenen hin formulierte Abbrüviaturen. Da es auf den Sarkophagen um vorbildliche Bildformeln für das Bürgerlob geht, verwundert es auch nicht, daß die Kaiserkunst die Mythenikonographie in ihrer Rolle als Bild- und Ideengeber zeitweilig verdrängen kann. Anders als Wrede⁶ versteht Z. die Verwendung von ursprünglich kaiserlichen Rollenbildern auf Feldherrn- und Schlachtsarkophagen eben-

⁶ H. Wrede, Senatorische Sarkophage Roms (2001) 21ff.

falls metaphorisch, nicht aber als Hinweis auf eine reale Statuszugehörigkeit des Verstorbenen zum Senatorenstand (227f.). Z. beschließt das Kapitel mit Überlegungen zu geschlechterspezifischen Unterschieden, die in den Mythen entworfen werden. In nuce lauten diese: der Mann steht für autarke Tatkraft, die Frau für bedingungslose Relationalität. Manches kann der Leser hier von ‚harten‘ und ‚weichen‘ Helden lesen, mehr jedoch von der sich verzehrenden Liebe der Frauen, von weiblicher Passivität und Schwäche oder von Frauen, die zu Chiffren im Tugendkatalog von Männern werden (214). Das der Penthesilea gewidmete *Over her dead body* wollen wir dem Leser nicht ersparen (215): „Penthesilea ist auf das Ganze gesehen kaum mehr als ein Attribut seiner [d.i. Achills] männlichen Vollkommenheit. [...] Für die Frau bleibt nur das Prädikat des Schönseins, des Begehrtwerdens und des Sterbens“ (215).

Manch geneigte Leser/-innen werden Zankers Beobachtungen zuweilen freilich nur mit Mühe folgen können. In der Medea der Mittelszene des Iason-Sarkophags aus der Prätexitatatakombé (Abb. 201) sieht Z. „demütiges Sichunterordnen“: An der Aktion unbeteiligt, entschleierte sie sich, mit gesenktem Kopf und gebeugtem Rücken, vor dem zukünftigen Ehemann (222). Unter ‚anderem Vorzeichen‘ betrachtet, läßt sich diese Beschreibung geradezu auf den Kopf stellen: Medeas Blick ruht zwar auf dem Gegenüber, ist jedoch nicht gesenkt (ebensowenig wie der Rücken gebeugt); und wenn sich dieser Eindruck einstellt, dann wohl allein, weil Medea, da von göttlicher Abkunft, größer dargestellt ist als Iason. Als unbeteiligt wird man sie freilich schon deswegen nicht bezeichnen, da sie es ist, die dem Drachen eine Schale entgegenstreckt und mit dieser Ablenkung den Raub des Vlieses durch Iason erst ermöglicht. Formal wird die Aktion beider Figuren auch dadurch als eine gemeinsame gekennzeichnet, daß die Arme des Paares ein nahezu geschlossenes Dreieck bilden. Eine emanzipiertere Lesart – mit ebenso hohem Maß an Berechtigung – würde also lauten: der Frau gelingt mühelos, was der Mann nur aus Kraft erringen kann.

Wenn Z. schließlich doch mit einem diachronen Blick über die Veränderungen in Bildthemen, Ikonographie und Stil der mythologischen Sarkophage endet, so tut er dies, um daraus einen grundlegenden Werte- und Mentalitätswandel der römischen Gesellschaft zu skizzieren, der sich freilich nicht in großen schablonenhaften Entwicklungen, sondern in einzelnen rhythmisierten Phasen vollzieht. Bei den Mythenbildern zu Beginn der Sarkophagproduktion bemerkt er einen engen thematischen Bezug zum Grabritual, betont jedoch zugleich – und ohne darin einen Widerspruch zu sehen – den klassizistischen Erzählstil, den er aus dem an griechischer Kultur orientierten Bildungskult erklärt. Klassizismus freilich ist ein dehnbarer Begriff. Welch unterschiedlicher

stilistischer Möglichkeiten man sich je nach Intention und Vorbild auch späthadrianischer Zeit bedienen konnte, zeigen die drei zeitgleichen Stücke der Tomba della Medusa. Ein Überdruß an der klassischen Form bedinge während des spätantoinischen Stilwandels eine starke Tendenz zu Pathos und Sentimentalisierung und eine Abwendung von Todesbildern hin zu Glücksvisionen. Den eigentlichen Einschnitt in der sepulkralen Bildsprache sieht Z. in der Abkehr von den Mythen um 230 n. Chr. und der Rückkehr zu statusbetonenden Bildnissen, einem Phänomen, das sicherlich mit der Aufwertung und der zunehmenden Autarkie des Einzelsarkophages innerhalb der Grabkammer erklärt werden muß. Die Frage, ob die neuen Themen der späteren Sarkophagbilder (Löwenjagd, Jahreszeiten; Ernteszenen) einen grundlegenden Wertewandel anzeigen oder nur eine sprachliche Modifizierung bedeuten, entscheidet Z. positiv für ersteres: Die in den späteren Bildern formulierten Werte (*virtus*, Bildung, Lebensfreude) bleiben zwar dieselben, aber es wird eine neue Sprache dafür gefunden, die wiederum einen tiefgreifenden Übergang von einer Sinnenkultur hin zu gedanklichen Werten markiert.

Zankers Buch als gelehrtes Kompendium zu lesen, das wissenschaftlich ausgewogen Forschungsthemen diskutiert, hieße es mißzuverstehen. Vielmehr möchte es den Diskurs am römischen Grab selbst wiedergeben. Es geht dem Autor darum, die Bilder, Räume und Betrachter „zum Sprechen“ zu bringen (43) in einer Stimmungen erzeugenden, beschwörenden, zuweilen geradezu schwelgenden Sprache, gleichsam die bildliche Rhetorik der Reliefs in Sprache zu übersetzen. Nicht nur die Sprachebene, auch die offensichtlich wohldurchdachte Präsentationsform zielt darauf ab, dem heutigen Leser die Wirkung der Bilder auf den antiken Betrachter nachvollziehbar zu machen. Den existenziellen Grunderfahrungen des antiken Menschen folgend, läßt Z. den Blick des Lesers von Sarkophag zu Sarkophag wandern, mit unstemem und zugleich für vielfältige Assoziationen offenem Blick. Zuweilen fühlt sich der Leser selbst in eine immense, als Erinnerungsraum inszenierte Grabkammer versetzt: im Fackelschein der Lektüre rückt unvermittelt ein Reliefbild ins helle Licht, doch sobald man sich eingesehen hat, leuchtet im unruhigen Flackern eine andere Szene auf. Freilich wird die Erwartung, zu dem einmal Gesehenen wieder zurückzukehren, meist nicht enttäuscht, nur sehen wir es dann zu anderer Stunde und in anderer Stimmung (nota bene: Wer bei Zankers Vorgehen im Halbdunkel des Sarkophaglabyrinths die Orientierung verliert – und dies ist auch angesichts des wenig hilfreichen Museumsindex, der nur auf Abbildungen und Kapitel der Dokumentation verweist, leicht möglich –, kann sich am A-bis-Z von Ewalds Dokumentation wieder ausrichten). Weil das ‚Sehen‘ so wichtig ist, ja der Text selbst sich als Anleitung zum ‚Hinsehen‘ versteht, hat man großen Wert auf die photographische Dokumentation gelegt, und fraglos

ist die Wahl des Hirmer Verlages für den Band ein großer Gewinn: Viele der Sarkophage sind in dieser Qualität und vor allem in Farbe noch nie vorgelegt, einige von Albert Hirmer eigens für den Band aufgenommen worden.

Berücksichtigt man die Absicht des Buches – die Suggestion einer stimmigen Situation am Grab –, so kann jede wissenschaftliche Kritik nur fehlgehen. Wem das von den Autoren entworfene Bild dennoch allzu stimmig ist, für den seien ergänzend einige Bemerkungen aus gleichsam ‚externer‘ Perspektive angefügt.

Die Tendenz, die Sarkophage nicht mehr isoliert, sondern aus ihrem originären rituellen, bildlichen und sozialen Kontext heraus zu verstehen, ist in der Forschung noch recht jung. Z. selbst hat in einem jüngeren Aufsatz den Anstoß zur kontextuellen Sarkophagbetrachtung gegeben.⁷ Das Wechselverhältnis von Bild und Umraum läßt sich freilich nur dann sinnvoll untersuchen, wenn man nicht von vornherein und mit der Gefahr des Zirkels ersteres aus der Perspektive des letzteren betrachtet. Insofern ist es problematisch, daß Z. an die Grabräume nicht unvoreingenommen herangeht, sondern mit dem präparierten Modell einer zunehmenden ‚Verinnerlichung‘, die Grabritus, Grabarchitektur und Bildschmuck gleichermaßen erfaßt: Mit der Verdrängung der öffentlichkeitswirksamen *pompae funebres* durch das private Totengedenken im kleinen Familienkreis einher gehe eine Rücknahme im architektonischen Anspruch der Gräber zugunsten einer Aufwertung der Innenraumausstattung, in deren Bildthemen nun familiäre persönliche Aussagen zunehmen. Um dem Phänomen einen mentalitätsgeschichtlichen Namen zu geben, spricht Z. mehrfach von Gefühlskult – eine offensichtliche Anleihe an die ‚language of sensibility‘ des 18. Jh.s –, an einer Stelle gar von einem „verinnerlichten Erinnerungskult“ (179). Beide Begriffe implizieren bei den antiken Römern ein reflektierendes Bewußtsein der eigenen Haltung, die selbst zum Objekt quasireligiöser Verehrung gemacht wird: ein im Sinne Schillers wahrhaft sentimentaler Gedanke, der weder den Inschriften noch den Bildern zu entnehmen ist. Bleiben wir also bei Verinnerlichung und Gefühl – ohne Kult.

Nur beiläufig wird der Leser darauf hingewiesen, daß das ‚Verinnerlichungsmodell‘ in jüngerer Zeit aus verschiedenen Perspektiven in Zweifel gezogen worden ist. In Bezug auf die stadtrömischen Gräber läßt sich kaum von einer stetigen Reduktion repräsentativer architektonischer Außenwirkung sprechen. Vielmehr scheint es, nach dem abrupten und tiefgreifenden Umbruch in augu-

⁷ P. Zanker, Die mythologischen Sarkophagreliefs und ihre Betrachter, SBMünchen 2000, H. 2, 3-47.

steischer Zeit, immer wieder auch Phasen gegeben zu haben, in denen mit ostentativen sakralisierten Grabformen experimentiert wird, wie Henning Wrede und jetzt wieder Michael Heinzelmann in seiner Studie zu den ostiensischen Nekropolen zeigen konnte.⁸ Francisca Feraudi-Gruénais wiederum legte dar,⁹ daß von einem Bedeutungsanstieg der Innenausstattung in den Gräbern der hohen gegenüber jenen der frühen Kaiserzeit keine Rede sein könne. Auch die Rolle des Grabrituals, des familiären *convivium* zu Ehren der Toten etwa, das für Z. der Schlüssel zum Verständnis vieler Sarkophagbilder ist, kann für die untersuchte Zeitspanne keineswegs als so gesichert gelten, wie dies im Buch suggeriert wird. In den ostiensischen Gräberstraßen stellt Heinzelmann gerade an den Gräbern des 2. Jh. n. Chr. einen Rückgang von Herdstellen, gemauerten Triklinien und Brunnen fest. Daraus ergibt sich für ihn eine Zankers Vorstellung geradezu entgegenlaufende Entwicklung hin zu einer stärkeren Inszenierung des Grabes trotz oder gerade wegen des spärlicher werdenden Besuchs. Tatsächlich wohl muß man in der Umbruchszeit des 2. Jh.s, in der Brand- und Körperbestattung parallel laufen, bei den städtischen Gräbern mit einer Vielfalt von unterschiedlichen Innenraumkonzepten rechnen. Wie unterschiedlich etwa die Vorstellungen von individueller Bildnisrepräsentation am Grab sein können, zeigt der Vergleich des antoninischen Mausoleums H in der Nekropole unter St. Peter, das mit der architektonischen Schaugliederung und der starken Betonung hierarchisierter statuarischer Repräsentation wie ein öffentlicher Raum inszeniert worden ist, mit der späthadrianischen sog. Tomba della Medusa, die eine egalitäre Grabausstattung ohne Kennzeichnung der einzelnen Grablegen durch Porträts und Inschriften besitzt. Einen echten Gewinn bedeutet Zankers Forderung nach kontextueller Betrachtung der Sarkophage also nur dann, wenn man auch den einzelnen Grabraum als einmaliges – soziales, religiöses und dekoratives – Sinngefüge ernst nimmt und nicht verallgemeinernden Entwicklungsmodellen unterwirft.

Die Methode phänomenologischer Einzelbetrachtung setzt Z. dafür umso rigoroser bei den Sarkophagreliefs um. Diese ist weniger selbstverständlich als

⁸ Zu den Grabtempeln in Rom H. Wrede, RM 85, 1978, 411-433 und ders., RM 78, 1981, 125-166; M. Heinzelmann, Die Nekropolen von Ostia. Untersuchungen zu den Gräberstraßen vor der Porta Romana und an der Via Laurentina (2000) 80ff. kann in Ostia zwei Grabtempel ausmachen: Nr. PR A 13 und PR C 1. Zur Entwicklung des Grabritus generell auch M. Heinzelmann–J. Ortalli–P. Fasold–M. Witteyer (Hrsg.), Römischer Bestattungsbrauch und Beigabensitten. Internationales Kolloquium Rom 1998 (2001) 12ff.

⁹ F. Feraudi-Gruénais, *Ubi diutius nobis habitandum est*. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms (2001) 211ff. Vgl. auch dies., Inschriften und ‚Selbstdarstellung‘ in stadtrömischen Grabbauten (2003) zu den ganz unterschiedlichen Ausprägungen in der architektonischen und sozialen Hierarchisierung stadtrömischer Grabräume im 2. Jh. n. Chr.

man glauben mag. Lange galt die Gleichung: ein Mythos – ein Typus – eine Lesart, was dazu geführt hat, daß Varianten in Gestik, Ikonographie und Syntax häufig kaum beachtet wurden. Für Z. hingegen ist jeder Sarkophag ein vollwertiges Einzelstück – „an jedem Sarkophag wurde liebevoll gearbeitet“ (52) – und nicht bloß Vertreter eines Typus. Z. achtet freilich nicht nur auf die unterschiedlichen Lesarten ein und desselben Mythos; sein zentrales Anliegen ist es, viele mögliche Verständnisweisen ein und derselben Szene aufzuzeigen, *das* auszuloten, was er die ‚Offenheit der Bildsprache‘ nennt. Phaetons Sturz etwa verkörpert nicht nur den abrupten Weg in den Tod, sondern das Lob der *virtus* und enthält vielleicht auch eine Anspielung auf das individuelle Geschick eines Wagenlenkers (86ff.).

Mit dem Primat der allegorischen Lesart – gegenüber der mythisch-narrativen – sind der Offenheit jedoch auch bei Z. klare Grenzen gesetzt. In zeitweilig nahezu reduktionistischer Ausschließlichkeit konzentriert sich Z.s Analyse auf den allegorischen Gehalt der Bilder. Die Sarkophagreliefs selbst forderten, so Z., den Betrachter zum ‚abstrahierenden Lesen‘ auf, indem sie Traditionen umbilden, aktualisieren, auswählen und vor allem auch unpassende Aspekte des Mythos einfach ausklammern. So sei bei den Hippolytossarkophagen der tragische narrative Zusammenhang „deaktiviert“ (54), bei den Achill-Penthesilea-Sarkophagen der Kampf ausgeblendet (53), ebenso wie auf dem Theseus-sarkophag in Cliveden (47) die Erotik der Ariadne (deren Oberkörper nackt ist!). Der Leser freilich ist nicht selten versucht zu fragen, auf wessen Seite das Ausblenden stattgefunden hat: beim Bildhauer, beim Betrachter oder gar beim modernen Hermeneuten?

Demzufolge fällt all jenes, was sich dem allegorischen Verständnis entzieht, d.h. was sich nicht in die drei Kategorien Totenlob, Trost und Glück einreihen läßt, bei Z. unter die wenig geglückte Rubrik des „narrativen Überschusses“, der rein der ‚Ausschmückung‘ diene und „keiner besonderen hermeneutischen Anstrengung von Seiten des Interpreten“ bedürfe (57). Auf dem Prometheussarkophag im Museo Capitolino etwa gehören gleich zwei Szenen zum ‚Überschuß‘: die Schmiede des Hephaist und die Befreiung aus dem Kaukasus (60). Die Gefahr, daß immer das als ‚Überschuß‘ deklariert wird, was dem Interpreten aufs erste nicht einleuchtet, liegt auf der Hand; die Kategorie droht also zum Auffangbecken für allerlei Interpretationsnöte zu werden.

Tatsächlich fragt man sich, warum die Bildhauer auf das Überschüssige nicht einfach verzichtet haben zugunsten einer emblematischeren Bildsprache (man vgl. den Dioskuren-Leukippiden-Entwurf). Viele Sarkophagexemplare aber schwelgen geradezu in einer vielszenigen Syntax, bedienen sich also einer

Darstellungsform, die selbst erzählerische Vielfalt und erzählerischen Fortgang suggeriert. Diese als reine Redundanz abzutun, hieße die Semantik der Sarkophage zu verkennen. Vieles ließe sich darüber sagen, wie die einzelnen Sarkophage mit Bewegungsrichtungen und Szenenfolgen arbeiten, sei es um ein tatenreiches Heroenleben in Folge zu präsentieren (etwa Achill, Iason, Herakles, Orestes) oder aber mit dem Szenenwechsel die Vielstimmigkeit und den Perspektivenreichtum *einer* mythischen Familie zu eröffnen (Meleager, Kreusa). Das Interpretationspotential der szenischen Zusammenhänge schöpft Z. nicht aus, da er Szenenfolgen überhaupt nur dann berücksichtigt, wenn sie als Fortschritt in der allegorischen Aussage lesbar sind (vgl. die Bemerkung auf S. 56), wie etwa die Trauerarbeit der Niobe, deren akuter Schmerz in das Bild einer beruhigten Trauer übergeführt wird (79).

Es ist die Frage, ob der in der Forschung vielbeschworene Gegensatz zwischen dem vermeintlich reinen, naiven Erzählen des Mythos und seiner rhetorisch-paradigmatischen Verwendung zu externen – allegorischen – Aussagen in dieser Schärfe in der Antike überhaupt wahrgenommen worden ist. Den bloß erzählten Mythos schließlich gibt es nicht. Die mythographischen Schriften ausgenommen, wird man kaum auf eine Mythendarstellung – in Wort oder Bild – treffen, die nicht mit einer konkreten Intention, aus einem aktuellen Anlaß und für ein bestimmtes Publikum entstanden ist; und mit jeder Realisierung des Mythos wird immer auch eine spezifische Auswahl an Aspekten getroffen und zur zeitgenössischen Erfahrung in Beziehung gesetzt. Fehl geht das dualistische Trennen von Paradigma und Erzählung auch deswegen, weil die jeweils getroffene Aktualisierung des Mythos nur in der Gegenüberstellung mit dem in den Hintergrund gerückten mythischen Substrat Gestalt gewinnt. Das ‚Fokussierte‘ – um die Sprache des Films zu bemühen – bedarf des ‚Ausgeblendeten‘ als einer Folie, um sich abzuzeichnen; es bedarf vor allem aber der produktiven Tätigkeit eines Rezipienten, der Dargestelltes und Nicht-Dargestelltes in ein Spannungsverhältnis setzt. Wie ausgefeilt schon Homer das Spiel mit betonten und unbetonten Aspekten einer Geschichte treibt, die sich erst im Horizont des Publikums vollendet, zeigt das vielfach bemühte Paradigma der Heimkunft des Agamemnon in der Odyssee. Dreimal wird die Heimkehr des Agamemnon von verschiedenen Sprechern in variiertem Form erzählt. Der Witz dieser Widersprüchlichkeit liegt im Vorteil der Zuhörerschaft, die anders als der jeweilige Adressat alle Versionen kennt, die verkürzten Teilgeschichten um ihre unterdrückten Aspekte ergänzen und somit auf die unterschiedlichen rhetorischen Intentionen des einzelnen Sprechers schlie-

ßen kann.¹⁰ Mit traditionellen Begriffen gesagt: das mythische Substrat ist nicht Überschuss, sondern Basis eines jeden allegorischen Verständnisses; dies hat Homer verstanden und dies verinnerlichen die Sarkophagreliefs, indem sie die Spannung zwischen mehr und weniger aktualisierten Elementen des Mythos entweder im Bild selbst austragen oder aber in den Rezipienten verlagern.

Den Autoren ist ein be(tr)achtens- und lesenswertes Buch gelungen, das mehr als deutlich macht, welche Wirkung die antiken Sarkophagreliefs noch heute zu entfalten imstande sind. Es könnte den Anschein geben, als sei mit Paul Zankers Werk die Erforschung mythologischer Sarkophagreliefs abgeschlossen. Umfassende Gesamtdarstellungen erwecken schnell den Verdacht, nun sei alles gesagt; man denke etwa an das Robertsche Corpus, das – in seinem Anspruch auf Vollständigkeit gepaart mit suggestiver Interpretationskraft – der vorangegangenen, äußerst lebhaften Diskussion mythologischer Sarkophagreliefs ein abruptes Ende setzte. Z. hat gewiß nicht diese Absicht. Er will eines der spannendsten Forschungsgebiete der Archäologie nicht versiegeln, sondern auf die Vielfalt der Ikonographien und die Offenheit der Interpretationen aufmerksam machen. So wird sich *Mit Mythen leben* weniger als abschließende Zusammenfassung verstanden wissen wollen, eher als Aufforderung zum Anfang, jeden einzelnen Sarkophagrelief in seiner Unverwechselbarkeit wahrzunehmen, d.h. einmal mehr: genau hinzusehen.

Dr. Ruth Bielfeldt

Institut für Altertumswissenschaften – Seminar für Klassische Archäologie

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Marstallhof 2-4

D-69117 Heidelberg

e-mail: ruth.bielfeldt@urz.uni-heidelberg.de

¹⁰ Zur Agamemnon-Heimkunft in der Odyssee vgl. S.D. Olson, *Blood and Iron. Stories and Storytelling in Homer's Odyssey*, *Mnemosyne* 148, 1995, 24-42; J. March, *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, *BICS Suppl.* 49 (1987) 81ff. Auch das berühmte Paradigma der Nahrung verweigernden Niobe (Il. 24,601-619) verweist in seiner geradezu absurden Ausschnitthaftigkeit vor allem auf die momentane Absicht des Redners, Achill.