

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires
Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz
Band: 47 (1951)

Artikel: Sinn und Form : zur Deutung der Aldobrandinischen Hochzeit und einiger römischer Sarkophage
Autor: Schefold, Karl
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-114625>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sinn und Form

Zur Deutung der Aldobrandinischen Hochzeit und einiger römischer Sarkophage

Von Karl Schefold, Basel

Seitdem Goethe sein Empfangszimmer in Weimar mit Heinrich Meyers Kopie der Aldobrandinischen Hochzeit geschmückt hat, bezeugen die Besucher immer wieder den Eindruck dieses Werkes; man hat den Raum danach sogar das Aldobrandinizimmer genannt¹. Der Dichter vermutete in der Mittelgruppe des Gemäldes (Abb. 1) eine Kopie von Actions *nova nupta verecundia notabilis* (Plin. nat. hist. 35, 10); der übrige Fries sei aus verschiedenen Vorbildern zusammengestellt². Einen besseren Vorschlag hat noch niemand gemacht, wenn sich auch die Zurückführung auf Action nicht beweisen lässt³. Über die Datierung des Vorbildes haben sich die Forscher bis heute nicht geeinigt; so nimmt L. Curtius für den ganzen Fries eine Vorlage aus dem Ende des vierten Jahrhunderts an, während E. Buschor, Goethes Auffassung erneuernd, nur die Mittelgruppe auf einen Maler der Zeit Alexanders des Grossen zurückführen möchte und F. Matz an ein späthellenistisches Original denkt⁴.

«Auf dem Ehebett sitzt dichtverhüllt und leicht in die Kissen zurückgelehnt die Braut. Sie blickt in banger Scheu tiefernt zu Boden und scheint kaum dem freundlichen Zuspruch einer neben ihr sitzenden Gottheit zugänglich. Diese ist durch den entblößten Oberkörper gekennzeichnet; es wird Peitho oder Aphrodite sein.

¹ Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, besorgt von E. Beutler, Bd. 23, Zürich 1950, S. 901 sowie besonders S. 460 (Jenny von Pappenheim, Brief vom 11. 11. 1826). M. Wegner, Goethes Anschauung antiker Kunst, Berlin 1949, 121 f. E. Grumach, Goethe und die Antike, Berlin 1950, 2, 652 f.

² Gespräch mit K. A. Böttiger vom 16. 1. 1799; Briefe, Weimarer Ausgabe Bd. 4 Nr. 3667.

³ E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, München 1923, § 967. H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler Bd. 2, 2. Aufl., Stuttgart 1889, 245.

⁴ L. Curtius, Zur Aldobrandinischen Hochzeit, in: Vermächtnis der antiken Kunst, hgb. von R. Herbig, Heidelberg 1950, 140. E. Buschor bei Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Text zu Taf. 149. F. Matz, Archäologischer Anzeiger 1932, 284. — Obwohl L. Curtius das Gemälde erst kürzlich in dem soeben erwähnten Vortrage mit glänzender Sachkenntnis behandelt hat, möge es erlaubt sein, hier noch einmal darauf einzugehen. Die Deutung und stilistische Bestimmung sind auch für mein Buch über den Sinn der römischen Malerei, das demnächst erscheinen soll, von Wichtigkeit.

Sie hat den linken Arm um den Nacken der Braut gelegt und redet ihr sanft, aber mit südlich eindringlicher Gebärde zu. Halb im Rücken dieser Gruppe, vor dem Kopfende des schrägstehenden Bettes, sitzt auf einer niedrigen Schwelle ein fast nackter, reichbekränzter Jüngling und wendet den Kopf aufblickend der Braut zu».⁵ Die einander verwandten Sitzmotive Aphrodites und der Braut begegnen in ähnlicher Gruppierung auf spätklassischen Vasen⁶, und auf diesen finden sich auch schon die Anfänge einer Öffnung der Komposition, wie sie hier dem auf der Schwelle sitzenden Jüngling ein so bedeutendes Gewicht verleiht: «Nach 340 tritt an die Stelle der raumbeschliessenden Komposition die keilförmige raumüberwindende, die nach vorn in eine neue Dimension drängt».⁷ Schon die Mitte des vierten Jahrhunderts hatte von vorn gesehene sitzende Gestalten geschaffen, die den umgebenden Raum ausfüllen und beherrschen⁸, um 330 aber werden kühne, heftige Kopfwendungen wie die des Jünglings häufig⁹, stossen einzelne Glieder nach vorne vor¹⁰, werden Kontraste zwischen aufgestützten und gelockerten Gliedern betont¹¹, ja, ganze Gestalten wenden sich in kühner Vorderansicht aus dem Bild heraus¹²; vom Alexanderbildnis des Apelles berichtet Plinius nat. hist. 35, 92, dass die Finger, die den Blitz hielten, aus dem Bild hervortreten schienen, der Blitz sich gleichsam vor dem Bildfeld befinde. Der Jüngling des Gemäldes ist die kühnste Schöpfung unter all diesen an der Wende von der Spätklassik zum Hellenismus geschaffenen Gestalten, und man könnte versuchen, dies Ausserordentliche als hellenistische Umgestaltung zu 'erklären'. Aber es fehlt ganz die barocke zentrifugale Bewegtheit, die effektvolle Fülle des Gewandes, das epideiktische Gehaben späterer Werke¹³; die

⁵ Pfuhl, Malerei S. 874.

⁶ K. Schefold, Kertscher Vasen (im folgenden: KV), Berlin 1930, Taf. 7. 14; ders., Untersuchungen zu den Kertscher Vasen (= UKV), Berlin 1934, Taf. 35 f.

⁷ H. Speier, Zweifigurengruppen: Römische Mitteilungen 47 (1932) 78; vgl. 68 ff.

⁸ Vgl. besonders KV Taf. 24b.

⁹ KV Taf. 17; UKV Taf. 36.

¹⁰ UKV Taf. 35; ferner der Schaber des Lysipp.

¹¹ UKV Taf. 35 (Kore); Taf. 37 (Dionysos).

¹² KV Taf. 24a, dazu einige auf diese Zeit zurückgehende pompejanische Gestalten, wie der Pan aus dem Haus 9, 5, 18 und der Achill auf Skyros; Hermann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums, München 1906 ff., Taf. 69, 5. Pfuhl, Malerei Abb. 651.

¹³ Vgl. dagegen die Pindarstatue von etwa 180/170 und die Karneadesstatuette des späteren zweiten Jahrhunderts; K. Schefold, Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1943, 138. 146. H. Thompson, Excavations in the Athenian Agora 1949: Hesperia 19 (1950) 319, 7.

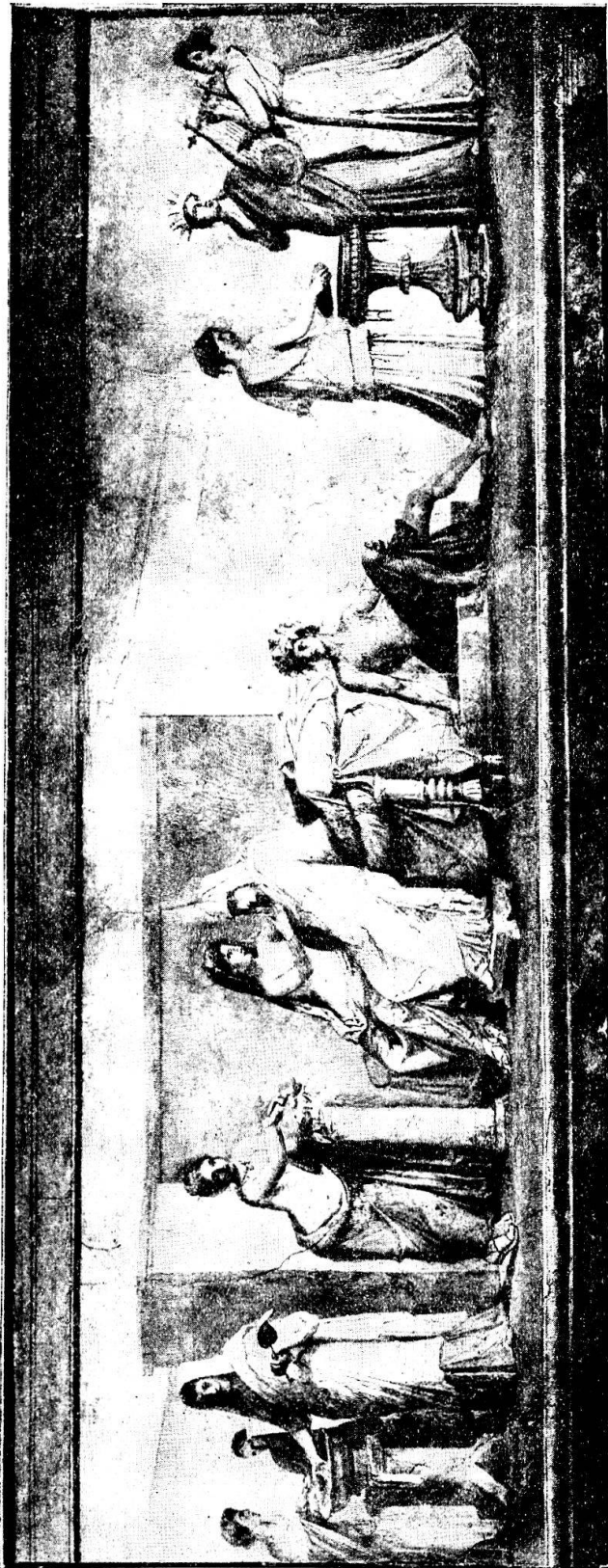


Abb. 1. Die Aldobrandinische Hochzeit.

Kopfwendung hat nicht das Ruckhafte der hellenistischen Gestalten, die sich rechts auf dem Fries befinden, die Akzente im Aufbau der Figur sind nicht in hellenistischer Weise nach oben versetzt, der harmonische Fluss der Gestalt ist in ein ruhiges Dreieck gefügt, so wie sich auch auf dem Gemälde mit der Entlassung der Briseis die ersten Anfänge frühhellenistischer geometrischer Kompositionsprinzipien mit einem noch spätklassischen Körperempfinden zu strengem Ausdruck verbinden¹⁴.

Im grössten Gegensatz zur Mittelgruppe stehen die seitlichen Gestalten, bei denen man sich schon immer an hellenistische Terrakotten erinnert hat, bei den Kronenträgerinnen rechts auch an die Musengruppe, die von Fulvius Nobilior im Jahre 187 aus Ambrakia entführt worden ist¹⁵. In der Verbindung von spätesthellenistischem Manierismus mit klassizistischen Elementen ist das Relief mit der Apotheose Homers verwandt, das um 100 gefertigt ist¹⁶. Die Frau mit dem Fächer links und das auf einen Pfeiler gelehnte Mädchen sind hellenistische Umbildungen spätklassischer Gestalten, mit der schweren Fülle ihres Gewandes, mit dem Gegensatz von breitem Becken und schmalen Schultern¹⁷. Die Achsenverschiebungen im Aufbau des Mädchens setzen Figuren wie die Aphrodite von Melos voraus, wenn auch alles schon etwas klassizistisch gedämpft ist. Dieses kokette Wesen ist durch eine Welt getrennt von der klassischen Göttin, die neben der Braut auf dem Bett sitzt. Wie verschieden ist der Stil der im Motiv ähnlichen Oberkörper! Während die Komposition der Mittelgruppe in sich festgefügt ist, erweist sich der übrige Fries, wie Pfuhl gezeigt hat, als eine eklektische Zusammenstellung¹⁸: die Hintergrundkulissen sind Versatzstücke, wie sie im spätaugusteischen zweiten Stil aufkommen¹⁹. Die klassizistische Reliefkombination der Gruppe rechts ist von der klassischen der Mitte und von der hellenistisch malerischen Komposition der Gruppe links grundsätzlich verschieden.

¹⁴ Hermann-Bruckmann a. a. O. Taf. 10. Pfuhl, Malerei Abb. 655.

¹⁵ Pfuhl, Malerei § 960.

¹⁶ Schefold, Bildnisse 148.

¹⁷ G. Kleiner, Tanagrafiguren, Berlin 1942, Taf. 8b.

¹⁸ Pfuhl, Göttinger Gelehrte Anzeigen 1910, 825; ders., Malerei und Zeichnung § 960. 967 (mit weiterer Literatur).

¹⁹ Die Flächenbindung des dritten Stils ist noch nicht erreicht, wie im Saal des Hauses mit der Kryptoportikus in Pompeji (M. Rostovtzeff, *Mystic Italy*, New York 1927, 55 ff.) und auf der Gemma Augustea, die darin altertümlicher ist als die etwa gleichzeitige Ara Pacis (F. Winter, *Kunstgeschichte in Bildern* 1, 396 f.).

Je mehr man sich in diese Unterschiede vertieft, desto richtiger wird man Goethes Urteil finden, dass sich die Brautgruppe als hochbedeutende Schöpfung heraushebt. Sie schildert noch klassisches Sein, die unruhigen seitlichen Gestalten dagegen sollen 'wirken', den Betrachter etwas 'erleben' lassen, wie es dem hellenistischen Geschmack entspricht. Die stilistischen Erwägungen werden bestätigt durch ein äusseres Indiz: die kräftige Form der Kline ist nicht nach dem frühen Hellenismus denkbar²⁰. Der klassischen Haltung entspricht schliesslich auch die innere Grösse der Mittelgruppe: man könnte sich das Original mit annähernd lebensgrossen Gestalten denken, während der römische Fries nur 70 cm hoch ist, bei etwa 2,5 m Länge; ursprünglich setzte er sich links noch weiter fort, als Verzierung eines ganz ausgemalten Raumes. Nach alledem ist das Original etwa in der Zeit geschaffen worden, in der Alexander der Grosse Rhoxane heiratete (im Jahre 327).

Aber nicht nur Stil und innere Grösse zeichnen die Mittelgruppe aus, sondern auch ihr Gehalt. In meinem Buche über den Sinn der römischen Malerei hoffe ich zeigen zu können, dass der römische Fries, der uns dieses Bild erhalten hat, in augusteischem Geist die Hochzeit als Institution feiern sollte, ähnlich wie der Fries der Villa Igem, im Widerspruch gegen die hellenistische Lockerung der Sitten. Griechische Hochzeitsbilder wie die Brautgruppe, die im Mittelstück verwertet ist, sind Szenen tiefer Menschlichkeit, die durch ihre Einfachheit und Urbildlichkeit an das Göttliche rühren. Wenn dort Aphrodite, Peitho, Erote um die Braut beschäftigt sind, so machen sie nur das Wesen des Vorgangs sichtbar. In der römischen Darstellung wird dieses Leise, Unmittelbare, der unschuldige Einklang des Göttlichen und Menschlichen übertönt durch die umrahmenden rituellen Zeremonien, die Bereitung des Bades links, die feierlichen Gesänge rechts. Der Mittelgruppe ist dieser Aufwand fremd, sie ist von einer Schlichtheit, wie sie auch sonst die Deutung klassischer Werke erschwert.

Der unbefangene Betrachter wird in dem Jüngling den Bräutigam sehen, und so hat man denn auch seit der Entdeckung des Gemäldes (um 1600) angenommen, er warte ungeduldig im Brautgemach, bis C. Robert ihn als Hymenaios deutete und aus seiner Haltung schloss, er warte, bis die Braut aus ihrem Mädchenzimmer

²⁰ Pfuhl, Malerei § 960.

im Elternhaus aufbreche²¹. Amelung und Nogara haben ihm zugestimmt²², andere, wie Pfuhl und Möbius, wenigstens daran festgehalten, dass die Szene das Brautgemach ist, aber die Deutung auf Hymenaios angenommen²³. Gewiss war es richtig, in so grossartigen Gestalten nicht allgemein ein Brautpaar, sondern bestimmte mythologische Gestalten zu suchen, aber «der sehnige, sonnengebräunte, bekränzte Mann, der aufgestanden alle Anwesenden um Haupteslänge überragen würde, kann kein untergeordneter Begleiter sein» (Buschor)²⁴, am wenigsten, wie L. Curtius gezeigt hat²⁵, Hymenaios, den man sich knabenhafter dachte, einem Eros ähnlich, aber zuweilen bekleidet und eine Fackel haltend²⁶. Die Lösung hat Buschor gefunden²⁷, aber so kurz begründet, dass ihr keine allgemeine Anerkennung beschieden gewesen ist²⁸: der Gelagerte kann nur Herakles sein, dem im Olymp Hebe zuteil wird. Möbius hat eingewendet, man denke sich den künftigen Gatten lieber in siegreichem Glanz ins Brautgemach einziehend als auf der Schwelle wartend. Aber die klassische Kunst feiert bei Hochzeits-, ja bei allen Liebesbildern eher den Sieg der Frau als den des Mannes. Wohl naht einmal auf einem Krater in Tarquinia Dionysos der Tür, durch die man die Braut auf dem Bett sitzen und warten sieht, das Kinn auf die Hand gestützt, aber der Gott ist trunken und erscheint, wie Zeus auf der bekannten Metope von Selinunt, eher von Aphrodite überwältigt als triumphierend²⁹. Auf der schönen Kertscher Deckelschale in der Ermitage³⁰ soll der junge Gatte am Morgen nach der Hochzeit die sich schmückenden

²¹ Hermes 35 (1900) 658 f.

²² W. Helbig und W. Amelung, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 3. Aufl., Leipzig 1912, Bd. 1 Nr. 416. B. Nogara, *Le Nozze Aldobrandine*, Mailand 1907, 1 ff.

²³ H. Möbius, Form und Bedeutung der sitzenden Gestalt: Athenische Mitteilungen 41 (1916) 213.

²⁴ Buschor a. a. O. (oben Anm. 4).

²⁵ Curtius a. a. O. (oben Anm. 4).

²⁶ B. Sauer bei Roscher, Mytholog. Lexikon 1, 2800 ff.

²⁷ Vgl. Anm. 24.

²⁸ Ausser Möbius (oben Anm. 23) hat L. Curtius widersprochen. Er deutet auf die Hochzeit von Dionysos und Basilinna. Dagegen scheinen mir die Überlegungen zu sprechen, die oben im Text folgen; insbesondere kann ich bei der Braut keine Alterszüge erkennen.

²⁹ Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 34 (1919) 133 Abb. 31 f. J. D. Beazley, *Attic Red Figure Vase Painters*, Oxford 1942, 689 Nr. 59. Auch auf der von Curtius a. a. O. (oben Anm. 4) Abb. 36 ff. veröffentlichten Kanne steht Dionysos bezaubert vor der auf dem Bett sitzenden Braut. Die Kanne gehört schon dem Kertscher Stil, den sechziger Jahren des vierten Jahrhunderts an und könnte aus der Werkstatt des Helenamalers stammen (Schefold, UKV 86 ff.).

³⁰ Schefold, KV Taf. 13.

Frauen verlassen, aber Eros hält sich an seinem Stock, auf den der Liebende lehnt; Liebe bannt ihn in den Kreis seines neuen Glückes. Es liessen sich unzählige spätklassische Beispiele für den Sieg weiblicher Schönheit anschliessen, — nirgends erscheint der Mann als siegreicher Eroberer. Eine Gruppe von Reliefgefässen dieser Zeit zeigt wie die Aldobrandinische Hochzeit den Bräutigam ungeduldig im Brautgemach, aber hier sitzt oder liegt er immer schon auf dem Bett; einmal sitzt neben ihm die Braut auf dem Schosse Aphrodites, die sie zur Hingabe überredet³¹.

Dieses Werk hilft einen zweiten Einwand von Möbius zerstreuen. Er hat nachgewiesen, dass das Kauern bei den Griechen an sich dem freien Mann nicht anstand und immer eine besondere Bedeutung hat, wenn es dennoch dargestellt wird: es kennzeichnet Sklaven, Arbeiter und Kinder, Verwundete, Trauernde, Schutzfliehende und Gefangene, aber auch Zecher wie Herakles, Silene und Pan, und solche, die enger als andere mit der Erde verbunden sind, Seher und Riesen. Auch der Brautführer mochte auf der Schwelle des Thalamos kauern, wie der Satyr auf dem genannten Krater in Tarquinia, seinen Herrn erwartend. Aber auch auf dem genannten Reliefgefäss wartet einer auf dem Schemel neben dem Bett: es ist Eros, der in ähnlicher Haltung wie der Bräutigam sitzt und ungeduldig die Flügel bewegt. Er verdeutlicht wie so oft in der späten Klassik, was in dem Menschen vorgeht, dem er zugeordnet ist; er drückt unmittelbar aus, was den Menschen zu äussern die Sitte verbietet³². Die Aldobrandinische Hochzeit hat diesem Relief gegenüber an klassischer Dichte gewonnen; alle entbehrlichen Gestalten und Attribute sind, wie bei andern klassischen Werken, weggelassen, auf den Bräutigam selbst aber konnte in diesem besonderen Fall das Motiv des ungeduligen Wartens an der Schwelle übertragen werden, da den Herakles gerade die spätklassische Kunst so gelagert darzustellen liebt. Ein göttlicher Bräutigam könnte nach Möbius' Beobachtungen niemals so auf der Schwelle sitzen, und auch einem Sterblichen würde es nicht anstehen; der Halbgott Herakles aber wird gerne so gebildet, nach ungeheuren Taten ruhend, neuen Freuden hingegen³³, noch

³¹ A. Brückner, *Anakalypteria*: 84. Berliner Winckelmannsprogramm, Berlin 1909, besonders Taf. 1. Zur Geschichte des Motivs 'Überredung der Braut' s. L. Curtius a. a. O.

³² Darüber weiteres in meinem oben Anm. 4 angekündigten Buch.

³³ O. Walter, *Der Säulenbau des Herakles*: Athenische Mitteilungen 62 (1937) 41 ff. Gerade in diesem entscheidenden Zug weicht die von Curtius verglichene

nicht in der leidvollen Beladenheit, in der dann Lysipp im ausruhenden Herakles die düstere Weltansicht nach dem Zusammenbruch der Klassik verkörperte. Der künstlerische Gewinn der kühnen Erfindung ist es, dass die Braut nun wahrhaft die kostbare Mitte der Gruppe bildet, dass die Trennung vom Bräutigam, die durch die Kline bewirkt wird, die Spannung mächtig steigert.

Braut und Bräutigam, Herakles und Hebe sind bekränzt. A. von Salis hat gesehen, dass sich durch den Mantel der Hebe ihre Brautkrone formt³⁴. Herakles aber trägt seinen Kranz offen, der aus Hochzeitsblumen und festlichem Efeu gebildet ist³⁵. Die Schilderung des seligen Paares erhält durch diesen reichen Schmuck noch eine besondere Weihe und bekrönt die Reihe von spätklassischen Bildern, die mit grossem Glanz die Hochzeit von Herakles und Hebe feiern. Von der verhaltenen innigen Sprache des Gemäldes ist dagegen das kokette Spiel hellenistischer Liebesgruppen durch einen weiten Abstand getrennt. Bedenkt man, wie hoch die Maler der Alexanderzeit im Altertum geschätzt wurden und wie wenige treue Spuren von ihnen erhalten sind, dann ermisst man das Glück, dass wir hier, wie Goethe sah, den reinen Nachklang einer der grössten Schöpfungen der Malerei besitzen.

Der Maler der Aldobrandinischen Hochzeit hat das griechische Vorbild nicht einfach kopiert, sondern er hat ihm durch den Chor der begleitenden göttlichen Wesen einen neuen Sinn gegeben. Auf solche Veränderungen der griechischen Vorbilder in der Römerzeit hat man bisher wenig geachtet, obwohl sie die Wandlung der Ideen zum Ausdruck bringen, die der römischen Kunst zugrundeliegen. Der zweite Stil der römischen Malerei, an dessen Ende die Aldobrandinische Hochzeit geschaffen wurde, bildet die übernommenen griechischen Bildelemente noch treuer nach als der dritte und der neronische vierte Stil, die den neuen Ideen und Stimmungen freieren Ausdruck geben. Strenger schliesst sich dann wieder die vespasianische Zeit an die Originale an. Die Sarkophage

Kertscher Kanne ab (s. oben Anm. 29): Dionysos ist dort stehend dargestellt. Der von den verwandten Bildern bekannte Schemel vor dem Bette (oben Anm. 20) begünstigt die Erinnerung an die spätklassischen Bilder des gelagerten Herakles.

³⁴ Hochzeit von Herakles und Hebe: Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei Taf. 148. Schefold, UKV Taf. 103. 213. A. von Salis, Die Brautkrone: Rheinisches Museum 73 (1920) 199 ff.; ders., Antike und Renaissance, Zürich-Erlenbach 1947, 221. 269 (mit weiterer Literatur).

³⁵ Schön erklärt von Curtius a. a. O. (oben Anm. 4) 136; den festlichen Efeukranz tragen auch die von Dionysos Beglückten, Dichter und Symposiasten, nicht nur der Gott selbst.

des zweiten Jahrhunderts aber bringen bei allem Klassizismus so eigenwillige Veränderungen an, dass man sie nur aus den Ideen, die hier symbolisiert werden, vollständig erklären kann. Wenn man, wie es bisher üblich war, nur nach den griechischen Vorbildern der Sarkophagreliefs forscht und sie allein aus der griechischen Sage deutet, dann bleiben zahlreiche Gestalten und Motive unerklärlich.

Zwar haben F. Cumont und G. Rodenwaldt in Werken aus ihren letzten Lebensjahren den Gehalt der römischen Sarkophagreliefs erschlossen, während alle frühere Forschung beim Stoff stehen geblieben, höchstens bis zur Geschichte der Form vorgedrungen war³⁶; aber es ist noch kaum danach gefragt worden, ob sich nicht die Formen der Sarkophagreliefs, insbesondere ihre Abweichungen von den griechischen Bildtypen aus ihrer Bedeutung erklären. Und doch lassen sich so manche Rätsel lösen.

Rodenwaldt hat die antoninisch-severische Gruppe der Sarkophagreliefs mit Szenen aus dem Leben eines vornehmen Römers datiert und gedeutet³⁷. Aus frühantoninischer Zeit, in der nach Rodenwaldt der Archetypus der Gruppe geschaffen wurde, ist kein Exemplar erhalten, vielmehr stammen von den uns vorliegenden Stücken der Sarkophagreliefs in Leningrad aus den sechziger Jahren, der in Mantua aus der Zeit um 170, der in den Uffizien aus den siebziger, der in der Villa Taverna aus den achtziger Jahren und der in San Lorenzo fuori le mura in Rom (Abb. 2) aus der Zeit nach 200³⁸. Rodenwaldt hat gezeigt, dass diese Sarkophagreliefs nicht in chronologischer Reihenfolge erzählen, dass überhaupt das Erzählen nur eine Form ist, die Tugenden des Verstorbenen zu symbolisieren und damit seine Unsterblichkeit zu begründen. Cumont hat die Hauptmotive der zugehörigen Deckel zu verstehen gelehrt³⁹. Von den erhaltenen Deckeln zeigen zwei — die Stücke von Mantua und Leningrad — die capitolinische Trias, der das auf dem Sarkophag dargestellte Opfer gilt. Sie ist umrahmt von Sonne und Mond, auf einem Deckel (Mantua) auch von den Dioskuren als Symbolen der Ewigkeit, die den Verstorbenen erwartet. Auf dem

³⁶ F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942. G. Rodenwaldt, *Der Stilwandel der antoninischen Kunst: Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-Hist. Klasse 1935*. Weitere Aufsätze Cumonts und Rodenwaldts verzeichnet K. Schefold, *Orient, Hellas und Rom*, Bern 1949, 192. 200 f.

³⁷ Rodenwaldt a. a. O. Die Sarkophagreliefs sind am bequemsten zu übersehen in den Wiener Vorlegeblätter 1888, Wien 1889, Taf. 9.

³⁸ Der Sarkophag San Lorenzo auch bei G. Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike*, 2. Aufl., Berlin 1927, Taf. 613 = 4. Aufl., Berlin 1944, Taf. 657.

³⁹ Cumont a. a. O. (oben Anm. 36) 78.

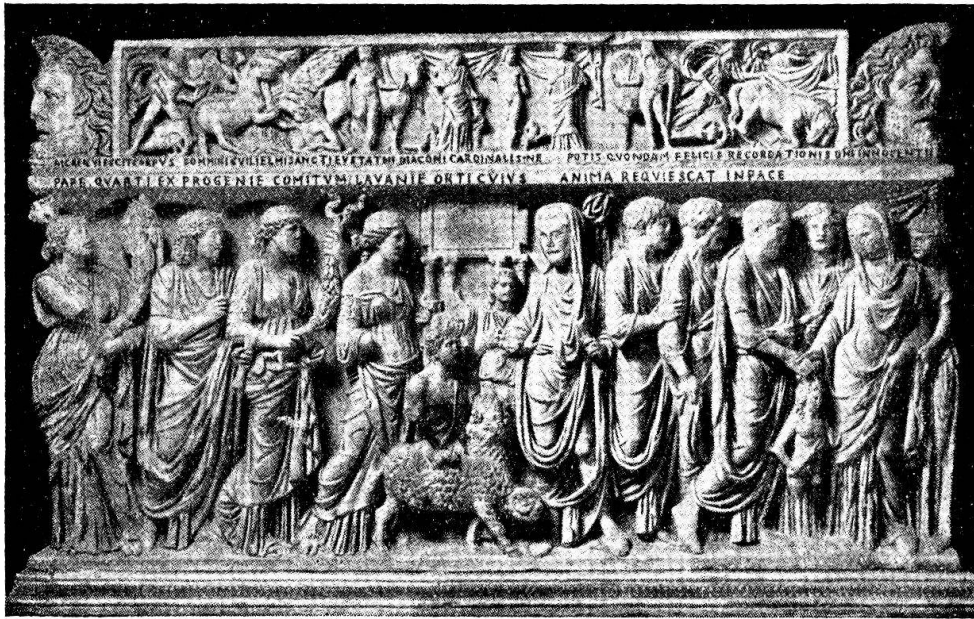


Abb. 2. Sarkophag in San Lorenzo, Rom.

Deckel in San Lorenzo steht zwischen den gleichen rahmenden Gestalten wie in Mantua an der Stelle Iuppiters ein nackter Jäger mit einem Hund zu seiner Linken. Vom Jagdspeer, den die Rechte hielt, ist die Spitze erhalten. An der Stelle der Göttinnen stehen Frauen: neben der linken erkennt man am Boden eine Taube und einen Fruchtkorb, die rechte scheint eine Sichel und eine Fruchtschnur zu halten. Man hat allerlei Deutungen aus der klassischen Mythologie versucht; so hat von Duhn vermutet, es seien Hades, Demeter und Persephone dargestellt, jedoch ist ihm in dieser Deutung niemand gefolgt, da alle charakteristischen Merkmale fehlen⁴⁰; die Gestalten tragen nicht bestimmte Attribute bekannter Gottheiten.

Seltsamer noch als die Verwandlung der capitolinischen Dreieckigkeit ist es, dass der Verstorbene sein Opfer nicht vor dem Iuppitertempel, wie auf den Sarkophagen in Mantua und in den Uffizien, sondern vor einer Tabula Ansata vollzieht, auf der sein Name gestanden haben muss. Natürlich bringt er das Opfer nicht

⁴⁰ F. Matz und F. von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, Leipzig 1881, Nr. 3090. Nur noch C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs* 3, 1, 32 erkennt in der Mittelgestalt Pluto, und zwar als Jäger; er vergleicht den Jäger links auf dem Alkestissarkophag (unten Abb. 3), den er für einen Todesdämon hält. Gegen diese Deutung sprechen die Bildniszüge, die bei den beiden sicheren Admetgestalten des Sarkophags wiederkehren. Es wird sich unten S. 178 f. zeigen, warum Admet hier als Jäger erscheint; die Jagd ist das Symbol der Virtus.

sich selber dar; man darf bei der Deutung römischer Werke nie nur vom äusseren Vorgang ausgehen. Auf allen analogen Werken ist es der Sinn des Opfers, die Frömmigkeit des Verstorbenen zu zeigen. Weil er fromm ist, ist er unsterblich: dies sagt hier die Verbindung des Opfers mit der Namenstafel. Nun befindet sich die Dreifigurengruppe, deren Erklärung uns beschäftigt, gerade über der Opferszene. Hinter dem Stehenden ist ein Vorhang ausgespannt, ein geläufiges Motiv auf Sarkophagdeckeln, das man aus der pythagoreischen Vorstellung von der Seele erklärt hat: sie ist vom Körper wie von einem Gewand verhüllt und erscheint im Tode rein und unverschleiert⁴¹. Ist aus der capitolinischen Trias hier eine Gruppe von Seligen geworden? Erscheint die Mittelgestalt als Jäger, weil Jagd ein Symbol der Virtus ist (vgl. Anm. 40) oder ist sie doch Hades? Auch auf dem Deckel des Endymionsarkophages im Museo Capitolino ist Hades die Mittelfigur; freilich thront er hier in seiner gewohnten Gestalt neben Persephone und verheisst der Verstorbenen das glückliche Jenseits. Jedenfalls tritt auf dem Deckel von San Lorenzo die Unsterblichkeitsbedeutung unverhüllt hervor als auf älteren Werken. Fruchtkorb, Taube und Fruchtschnur erklären sich aus geläufigen dionysischen Jenseitsvorstellungen⁴². Dabei mag auch die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung der Trias mitschwingen; es war ja der Zeit geläufig, römische Damen als Venus, Offiziere als Mars, Verstorbene als Sagenhelden — etwa als Achill und Penthesilea — erscheinen zu lassen.

Einen weiteren Beleg dafür, dass die Mittelfigur auf das Glück des Verstorbenen zu deuten ist, gibt der grossartige severische Parissarkophag der Villa Medici, also ein etwa gleichzeitiges Werk, das in der Renaissance oft gezeichnet worden ist⁴³. Die linke Hälfte des Reliefs schildert das Parisurteil, die rechte die Rückkehr der Göttinnen zum Olymp. In der Mitte zwischen beiden Szenen steht ein nackter Krieger mit triumphierender Gebärde, in Vorderansicht, zwischen zwei Amoretten. Robert hat ihn auf Paris gedeutet, der sich zum Zug nach Griechenland und zum Raub der Helena

⁴¹ W. Lameere, Un symbole pythagoricien dans l'art funéraire de Rome: Bulletin de Correspondance Hellénique 63 (1939) 43 ff.

⁴² K. Lehmann und E. C. Olsen, Dionysic Sarcophagi in Baltimore, New York 1942.

⁴³ Robert a. a. O. (oben Anm. 40), 2 Taf. 5 Nr. 11. J. Sieveking, Das römische Relief: Festschrift Paul Arndt, München 1925, 33. W. Technau, Die Kunst der Römer, Berlin 1941, Abb. 192. F. Gerke, Christliche Sarkophage der vor-konstantinischen Zeit, Berlin 1940, Taf. 11, 1.

zu rüsten im Begriff stehe. Wahrscheinlich trug er die Züge des Verstorbenen. Aber wäre es nicht seltsam, dass man einen Toten durch die Angleichung an Paris ehrte, wenn man Paris in üblicher Weise als Inbegriff der Verweichlichung aufgefasst hätte? Und wie kommt es zu dieser einzigartigen Darstellung des Paris, der sich zum Zug nach Griechenland rüstet? Man kann das Werk wiederum nicht verstehen, wenn man es einfach als Darstellung klassischer Mythologie auffasst; man muss nach dem symbolischen Sinn fragen. Nun bewahrt uns Sallustius, der Freund des Kaisers Julian, in seiner Schrift über die Götter (Kap. 4) eine neuplatonische Deutung des Parisurteils, die den Sarkophag erklärt: Der Apfel ist die aus entgegengesetzten Bestandteilen gefügte Welt. Die Göttinnen sind die lenkenden Kräfte, die miteinander zum Wohl der Welt wetteifern. Paris, die wahrnehmende Seele, sieht von allen Weltkräften nur die Schönheit und spricht ihr deshalb den Apfel zu. Hier fehlt jede Verurteilung des Paris, im Gegenteil lässt sich denken, dass die Wahl der Schönheit zur Begründung seiner Unsterblichkeit wird. Eine entsprechende Auffassung hoffe ich schon auf pompejanischen Wandbildern des Parisurteils nachweisen zu können; sie allein erklärt die Wahl des Themas für Sarkophage. Auf älteren Sarkophagen mit dem Parisurteil wird der Sinn weniger deutlich als auf dem der Villa Medici, auf dem er in dem heroischen Krieger der Mitte einen grossartigen Ausdruck gefunden hat. Die frühen römischen Reliefsarkophage stellen den symbolischen Sinn der mythischen Bilder nicht unmittelbar dar und konnten deshalb zur Auffassung verführen, sie seien nur ästhetisch-dekorativ zu verstehen; aber vor der Trias des Sarkophags in San Lorenzo und vor dem Krieger in der Mitte des Parissarkophages muss jeder Zweifel verstummen. Seit der späteren antoninischen Zeit durchbricht die römische, zur Spätantike führende Gesinnung immer heftiger die klassizistische Fassade.

Aus dem Bedürfnis nach Deutlichkeit der Symbole ist auch eine bisher unbeachtete Eigentümlichkeit des Alkestissarkophags im Vatikan (Abb. 3) zu erklären⁴⁴: der Jäger, der links durch ein Tor von der Jagd kommt. Diese Jagd hat mit der Alkestissage nichts zu tun, — Admet hat an anderes zu denken als ans Jagen. Die Erklärung gibt die Analogie der etwa gleichzeitigen Sarkophage

⁴⁴ Robert a. a. O. 3, 1 Nr. 26 Taf. 7. Helbig-Amelung a. a. O. (oben Anm. 22) Nr. 119 (mit weiterer Literatur). J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School*, Cambridge 1934, 198; Taf. 42, 1. Gerke a. a. O. 245, 1.



Abb. 3. Alkestissarkophag im Vatikan.

mit Bildern aus dem Leben des Verstorbenen⁴⁵. Auf dem Exemplar der Uffizien findet sich an analoger Stelle eine Jagdszene als Symbol der Virtus; auf dem in Leningrad ist sie auf die rechte Nebenseite verschoben, auf denen in Mantua und im Palazzo Taverna durch Andeutungen von Kampfszenen am linken Ende der Vorderseite ersetzt. Ebenso ist auf dem Alkestissarkophag rechts die Verbindung des erlösten Paares ein Gegenstück zur Eheszene jener Sarkophage; sie ist wie dort ein Symbol der Concordia. Nun symbolisierte die Alkestissage an sich schon die Erlösung zum wahren Leben, die Überwindung des Todes. Damit verbindet sich die Symbolik von Tugenden, mit denen man Unsterblichkeit verdient, hier die der Virtus und Concordia.

Die Bedeutung der Alkestissage hat auf dem Relief noch ein weiteres Ausdrucksmittel gefunden, das aus der griechischen Sage nicht zu erklären ist: das Tor, durch das Admet von der Jagd kommt. Durch ein entsprechendes Tor kommt Bacchus auf dem Sarkophag von Porta Pia in Baltimore zu Ariadne; man hat es als das Tor der Unterwelt erkannt, das auf dem Weg zum wahren Leben durchschritten wird⁴⁶.

Weitere Beispiele für die Bestimmung römischer Form durch ihren symbolischen Sinn wird man auf den meisten Sarkophagen finden, sobald man sich einmal von dem Vorurteil befreit hat, ihre Reliefs kopierten einfach griechische Vorbilder. Vor allem ist dabei auf das Verhältnis der Szenen auf dem Sarkophagkasten zu denen auf dem Deckel zu achten. Jedoch geht die Umgestaltung selten so

⁴⁵ Siehe oben S. 176.

⁴⁶ Lehmann-Olsen a. a. O. (oben Anm. 42) 72.

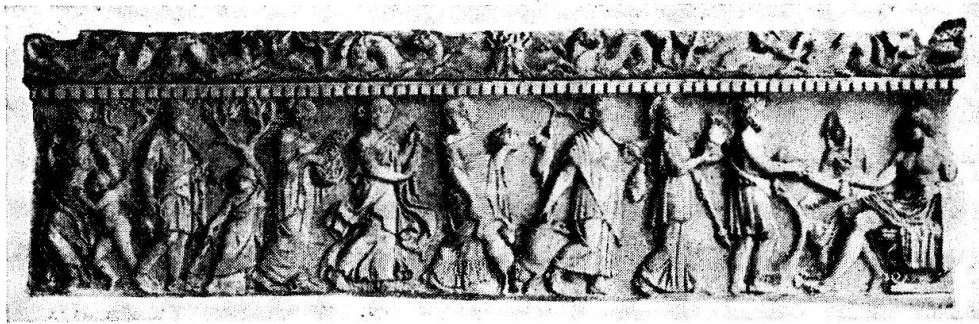


Abb. 4. Sarkophag in der Villa Albani, Rom.

weit, wie auf den von uns hier besprochenen Werken oder auf dem Orestessarkophag in Beirut, den soeben E. Will ausgezeichnet erläutert hat⁴⁷. Will hat gezeigt — ohne freilich auf das Grundproblem, das uns beschäftigt, einzugehen —, dass hier das Losurteil über Orestes in das Urteil über die Unsterblichkeit der Bestatteten umgedeutet ist; wie Orestes wird die Seele durch göttlichen Spruch von irdischer Verstickung befreit.

Die Reihe unserer Beispiele sei mit einem der schönsten Sarkophage beschlossen, der sich in der Villa Albani befindet (Abb. 4). Den grössten Teil der Vorderseite nimmt der Zug der Götter zur Hochzeit von Peleus und Thetis ein; auf dem linken Ende des Frieses aber wird eine Göttin von Amor nach links geschoben, wie wenn sie von den andern nach rechts bewegten Gottheiten getrennt werden sollte. Robert wollte in ihr Iuno Pronuba erkennen, die aus dem Brautzimmer entfernt werden müsse, weil die Hochzeit beendet sei⁴⁸. Diese an sich schon etwas künstliche Erklärung ist vollends dadurch hinfällig geworden, dass Rodenwaldt die Gestalt der Pronuba als eine vorwiegend dichterische Schöpfung aus dem Kreis der Gestalten ausgeschieden hat, die bei solchen zeremoniellen Bildern zu erwarten sind; sie hatte nur einen unbedeutenden Kult und ist erst durch Vergil bekannter geworden. Zoëga hatte in der Frau Thetis gesehen, die zur Hochzeit überredet werden muss⁴⁹. Dazu passt es, dass auf der links unmittelbar anschliessenden Schmalseite ein anderer Amor auf einem Delphin mit einem Sonnenschirm in der Hand der Braut entgegenreitet. Auf der rechten Schmalseite bezähmt Neptun Meerungeheuer. Die Wesen, die das

⁴⁷ E. Will, Un sarcophage romain à sujet eschatologique: Bulletin du Musée de Beyrouth 8 (1949) 109 ff.

⁴⁸ Robert a. a. O. 2 Nr. 1 Taf. 1. Toynbee a. a. O. Taf. 38, 2.

⁴⁹ G. Zoëga, Bassi Rilievi, Roma 1808, I, 249.

tödliche Element der Salzflut überwinden, erscheinen als Symbole der Unsterblichkeit, die dem Verstorbenen wie dem Gemahl der Thetis zuteil wird⁵⁰: der scheuen Braut am Ende der linken Vorderseite entspricht die schon vermählte Thetis am rechten Ende, der die Götter ihre Gaben bringen.

Wie dieses Werk aus der Frühzeit des Kaisers Antoninus Pius sich formal, in der Stille des Zugs, in der Harmonie der Gestalten noch enger an die Klassik anschliesst, so ist es auch in der Symbolik leiser, während seit Marc Aurel Kompositionen Figur und Sinn sich heftiger an den Betrachter wenden. Alle griechischen Gesetze des organischen Baus von Gestalt, Komposition, Raum und Erzählung werden gebrochen; die zertrümmerten Elemente lassen die Glut des Suchens nach neuen Wahrheiten spüren, bis sie schliesslich den Gesetzen festgefügtter transzendenter Lehren unterworfen werden.

⁵⁰ Cumont a. a. O. (oben Anm. 36) 166 ff.