

Trauer am Grab – Trauerdarstellungen auf römischen Sepulkraldenkmälern

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Anna Schreiber-Schermutzki

aus München

WS 2007/08

Erstgutachter: Prof. Dr. Ralf von den Hoff

Zweitgutachter: PD Dr. Richard Neudecker

Tag der Promotion: 20.05.2008

Danksagung

Einleitung	7
I. Ritualisierte Trauer – Das römische Bestattungsritual	15
I.1. Quellenlage	15
I.2. Der Verlauf eines römischen <i>funus</i>	16
<i>Formalisierung und Professionalisierung weiblicher Trauer – Die conclamatio (17)</i>	
<i>Instrumentalisierung männlicher Trauer – Die exequiae (21)</i>	
<i>Individuelle Trauer – Die feriae denicales (26)</i>	
<i>Das römische Trauerritual – Funktion und geschlechtsspezifische Unterschiede (28)</i>	
I.3. Der besondere Fall des <i>funus acerbum</i>	31
II. Trauer in Literatur und Epigraphik	36
II.1. Philosophische Konsolationsliteratur	37
<i>Senecas Schriften zur consolatio mortis (39)</i>	
<i>Die Consolatio ad Polybium (40)</i>	
<i>Moderatio und modestia (42)</i>	
II.2. Kondolenzbriefe	45
<i>Die Trauerbriefe des Plinius (45)</i>	
<i>Mollitia animi (48)</i>	
II.3. Poetische Epikedeia	50
<i>Trauer in den Silven des Statius (50)</i>	
<i>Socius doloris (52)</i>	
II.4. Gesellschaftliche Norm versus Wirklichkeit	53
II.5. Zeichen der Trauer: Grabinschriften für Kinder	59
III. Trauer in Bildern	66
III.1. Die Ikonographie der Trauer in der römischen Kunst	66
III.1.1. Extrovertierte Trauerhandlungen	70
III.1.1.1. Literarisch belegte Trauerhandlungen	71
<i>Raufen der Haare (71)</i>	
<i>Schlagen des Kopfes (74)</i>	
<i>Schlagen der Brust (75)</i>	
<i>Kratzen der Wangen (76)</i>	

III.1.1.2. Literarisch nicht belegte Trauerhandlungen	78
<i>Die trauernde Amme I</i> (78)	
<i>Die trauernde Amme II</i> (80)	
<i>Ehefrauen und Mütter als Trauernde</i> (81)	
<i>Trauerndes Dienstpersonal</i> (82)	
<i>Trauernde Väter</i> (84)	
III.1.2. Die verhaltenen Trauerhandlungen	85
<i>Penelope-Pose</i> (86)	
<i>Aufgestützter Kopf</i> (88)	
<i>Weinen</i> (90)	
<i>Verschränkte Arme</i> (92)	
III.1.3. Zusammenfassung	93
III.2. Funktion und Bedeutung der sepulkralen Trauerbilder	98
III.2.1. Die Inszenierung von Trauer	101
<i>Conclamatio und Besuch am Grab –</i>	
<i>Darstellungen von Trauerritualen</i> (103)	
<i>Andere Mythendarstellungen</i> (105)	
<i>Idealbilder und Gegenbilder</i> (107)	
III.2.2. Trauerverarbeitung im Medium „Bild“	110
<i>Statusrepräsentation</i> (111)	
<i>Gefühlsbetontheit</i> (112)	
<i>Kompensation – Der besondere Fall der Kindersarkophage</i> (116)	
III.3. Bilder am Grab als Zeugnisse ihrer Zeit	123
III.3.1. Die Sepulkralbilder von der frühen bis zur späten Kaiserzeit	128
<i>Vor den Trauerbildern – Die frühe Kaiserzeit</i> (128)	
<i>Die Zeit der Trauerbilder – Die mittlere Kaiserzeit</i> (130)	
<i>Das Verschwinden der Trauerbilder – Die späte Kaiserzeit</i> (136)	
III.3.2. Trauerbilder am römischen Grab – Spiegel kollektiver	
Mentalität	139

Résumé	151
Anhang 1 (Übersichtsliste)	160
Anhang 2 (Grafiken 1-6)	162
Abbildungsverzeichnis	168
Literaturverzeichnis	171

Danksagung

Die vorliegende Veröffentlichung wurde im Januar 2008 von der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg i. Br. als Dissertation angenommen. Sie wurde von Prof. Dr. Ralf von den Hoff als Erstkorrektor und von PD Dr. Richard Neudecker (Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom) als Zweitkorrektor begleitet.

Ein Proseminar von Prof. Dr. von den Hoff über römische Sarkophage an der Universität München veranlasste mich erstmals zu einer tieferen Beschäftigung mit der römischen Sepulkralkunst. Daraus entstand zunächst meine Magisterarbeit über Trauer in den *conclamatio*-Szenen der *curriculum vitae*-Sarkophage. Aus dieser entwickelte ich dann diese Studie, die sich mit allen Trauerdarstellungen auf römischen Sarkophagen befasst. Die Betreuung von Prof. Dr. von den Hoff kam dieser Arbeit entscheidend zu Gute. Er ließ mir immer Raum für den eigenen Weg, stand mir aber zugleich stets unterstützend, konstruktiv und kompetent zur Seite. Dafür möchte ich mich sehr herzlich bedanken. Mein Dank gilt auch PD Dr. Richard Neudecker, der mir zu jeder Zeit eine wertvolle Hilfe darstellte und mich mit nützliche Anregungen unterstützte.

Zu danken habe ich weiterhin der Hanns-Seidl-Stiftung für die Aufnahme in den Kreis ihrer Promotionsstipendiaten. Zur erfolgreichen Fertigstellung der Arbeit haben besonders auch Herr Studiendirektor Walter Klaar und Herr Dr. jur. Gerd Schermutzki durch ihre kritische Lektüre beigetragen. Ein besonderer Dank gilt meinem Mann Maximilian, der durch sein fachliches Urteilsvermögen der Arbeit in ihrem Fortgang immer wichtige Anregungen geben konnte. Auch bei meinen Eltern möchte ich an dieser Stelle für ihren uneingeschränkten Rückhalt und ihre moralische Unterstützung danken.

Samerberg im Oktober 2009

Einleitung

Der Tod um einen Verstorbenen ist ein Grundphänomen jeder menschlichen Existenz¹. Das Interesse des Menschen an seiner eigenen Endlichkeit ist so alt wie die Menschheit selbst.

Jede Kultur beeinflusst das Verständnis vom Tod, sie hat Auswirkungen auf die Rituale beim Sterbeprozess, bei den Begräbnisfeierlichkeiten und den Erinnerungsfesten, auf Jenseitsvorstellungen, auf Traditionen sowie Ausdrucksformen der Trauer und auf die Rolle, die der Einzelne – Männer, Frauen oder Kinder – dabei einnehmen². Die spezifischen kulturellen Ausprägungen können dabei oftmals fremdartig erscheinen³. Für Lukian liefern die unterschiedlichen Bestattungsformen der Griechen und ihrer Nachbarvölker die Vorlage, um sich in seiner Trauerschrift mit beißendem Spott über einige kulturelle Eigenheiten auszulassen⁴. Während die Griechen ihre Toten verbrennen und die Perser sie vergraben würden, so bestünde bei den Indern der Brauch die Verstorbenen mit einer Glasur zu überziehen, bei den Skythen sie aufzuessen und bei den Ägyptern sie einzubalsamieren. Mit Verständnislosigkeit konstatiert er, dass Letztere die ausgetrockneten Leichen an ihre eigenen Tische setzten, so als ob sie mitessen und mittrinken sollten.

Herodot, der sich mit der Vielfalt der Trauerformen beschäftigte, die ihm auf seinen Reisen bei den einzelnen Völkern begegneten, notiert den für sein Verständnis verwunderlichen Brauch der Ägypter, aus Trauer die üblicherweise lang getragenen Haare sowie den langen Bart abzuschneiden⁵.

Mythen, religiöse Vorstellungen, Werthaltungen, Normen und Traditionen wirken sich demnach prägend auf die einzelnen Bereiche, die durch den Tod eines Mitglieds der Gesellschaft tangiert werden, aus und beeinflussen sowohl die Todesvorstellungen, die Gedanken und Gefühle, die Reaktionen auf einen Todesfall, die sozial gebundenen Begräbnisrituale, die Trauer und die Trauerarbeit, als auch die öffentliche

¹ Nach Whaley 1981, 1-3 sind der Tod und das *post mortem* gerade deshalb zentrale Fragen der Menschheit, weil der Tod ein für die Lebenden nicht nachvollziehbares Ereignis darstellt.

² Siehe Durkheim 1912, der in seiner religionssoziologischen Schrift herausstellt, dass Trauer keine natürliche Äußerung privater Gefühle sei, sondern vielmehr eine von der Gesellschaft auferlegte Pflicht. Er betont in diesem Zusammenhang die große Bedeutung kultureller Einflüsse bei der Trauerreaktion, besonders 36-37. Speziell zum kulturell unterschiedlichen Trauerverhalten McGoldrick u.a. 1991, 176-206.

³ Zur Mannigfaltigkeit der im Rahmen des Totenbrauchtums praktizierten Rituale Macho 1997, 951.

⁴ Lukian. 209-211.

⁵ Hdt. 2, 36.

Auseinandersetzung mit Trauer und Tod etwa in der Bildenden Kunst oder der Literatur⁶. Sterben, Tod und Trauer bieten daher ein weites Feld für psychologische⁷, soziologische⁸, pädagogische, sozialhistorische⁹ oder anthropologische Forschungen¹⁰.

In der modernen Lebenswirklichkeit der westlichen Industriegesellschaften sind Tod und Trauer aus dem Alltag nahezu verschwunden, außerhalb der Medien wird der Einzelne kaum damit konfrontiert¹¹. Das Sterben findet heute überwiegend im Verborgenen statt, so dass der Tod etwas Abstraktes geworden ist, das bewusst aus dem eigenen Leben ausgeklammert wird¹². Das klassische *memento mori* hat sich umgekehrt, die heutige Gesellschaft wird nicht mehr mit dem Tod erzogen, sondern diesem entzogen¹³. Dies führt in der Konsequenz dazu, dass auch Totenrituale und Trauerbräuche, die jahrhundertlang durch die Kulturgeschichte hindurch eine stabilisierende und sinnstiftende Rolle gespielt haben, immer mehr an Bedeutung verlieren¹⁴. Zu den wichtigsten aktuellen Tendenzen der Bestattungskultur zählt eine Entritualisierung, die von dem Sozialhistoriker Norbert Fischer als „das Nachlassen aller gemeinschaftsbezogenen Riten anlässlich des Todes“ definiert wird und verbunden ist mit einer Individualisierung und Privatisierung von Trauerbekundungen¹⁵. Aufwendige Zeremonien wirken wie Relikte aus vergangenen Zeiten, die allenfalls noch bei Begräbnissen bedeutender Persönlichkeiten ihre Wirkung entfalten¹⁶. Trauer ist unzeitgemäß geworden, sie ist ein unerwünschtes Phänomen, das zu dem Bild des modernen – erfolgreichen und aktiven – Menschen nicht mehr passt.

⁶ Daneben gibt es in dem Gefühlserleben Trauer auch grundlegende Übereinstimmungen, die allen Menschen gleich sind, also universellen Charakter haben. Dazu Brathuhn 2006, 9 mit einigen Beispielen.

⁷ Vgl. etwa die neuen Studien von Derendinger 2007 und Burgheim 2006.

⁸ In der Soziologie waren die Themen Tod und Sterben lange eine Randerscheinung. In den letzten Jahren jedoch zeichnet sich ein wachsendes Interesse an diesem Themengebiet ab, wobei sehr unterschiedliche Aspekte der Soziologie des Todes behandelt werden, siehe etwa die Arbeiten von Feldmann – Fuchs-Heinritz 1995, Feldmann 1997 und Schiefer 2007.

⁹ Wegweisend sind die sozialhistorischen Arbeiten von Ariès, z.B. Ariès 1985. Der Sozialhistoriker Fischer beschäftigt sich vor allem mit Tod und Trauerkultur in der Neuzeit, Fischer 2001 und 2001a.

¹⁰ Morgan 2003 untersucht den historischen und gesellschaftlichen Kontext von Tod und Trauer.

¹¹ Allgemein zum heutigen Umgang mit Tod und Trauer etwa Schmied 1985 und Happe 2000, 9-20.

¹² Die allgemeine Aversion gegen die Themen Tod und Trauer äußert sich nicht zuletzt darin, dass sie als wissenschaftliche Forschungsthemen international bis in die sechziger Jahre hinein vernachlässigt wurden. Gorer 1965, 30 spricht in diesem Zusammenhang von der Pornographie von Tod und Trauer um auszudrücken, dass diese Themen für schwarzen Humor oder eine morbide Neugierde, nicht aber für eine öffentliche Diskussion als geeignet erachtet werden.

¹³ Herzog 2001, 14.

¹⁴ Trauerkleidung etwa wird in den meisten europäischen Ländern nur noch bei der Beerdigung selbst getragen, es gibt keine bindenden Trauerzeiten mehr und auch dem Trauerverhalten fehlt nahezu jeglicher rituelle Rahmen, dazu Schmied 1985, 31-32.

¹⁵ Fischer 2001, 100. Brathuhn 2006, 13 bezeichnet die „Ortlosigkeit und Wortlosigkeit“ als zwei grundlegende Charakteristika der heutigen Trauerkultur.

¹⁶ Zum gesellschaftlichen Ereignischarakter des Todes bedeutender Persönlichkeiten Fischer 2001a, 53.

Gegenwärtig lässt sich daher eine starke Tendenz zur Verdrängung von Trauer und zur Ausbürgerung der Trauer aus dem öffentlichen Leben konstatieren¹⁷.

In den antiken Gesellschaften bot sich hingegen eine ganz andere Situation. Das Sterben war weniger ein individuelles als vielmehr ein soziales Geschehen und zudem ein allgegenwärtiges Ereignis, mit dem der Einzelne in nahezu allen Lebenslagen konfrontiert werden konnte. Krankheiten, innen- und außenpolitische Kriege und Auseinandersetzungen, eine extrem hohe Säuglings- und Kindersterblichkeit, mangelhafte Hygienebedingungen und schlechte Lebensverhältnisse sorgten insbesondere in Metropolen wie Rom dafür, dass der Tod ständig präsent war¹⁸. Zum Alltagsbild der überfüllten römischen Straßen gehörten für Horaz deswegen ganz selbstverständlich neben Lastwagen und Baumaschinen auch die zahlreichen *funera*¹⁹. Und Seneca lässt sich in einem seiner Briefe an Lucilius über die Unsicherheit des Lebens in der Stadt aus, das durch Krankheiten, aber auch ganz banal durch den Einsturz eines Hauses oder durch eine Feuersbrunst schnell zu Ende gehen könne²⁰. Er vergisst auch nicht hinzuzufügen, dass viele seiner Bekannten, mit denen er auf dem Forum oder in der Kurie regelmäßig zusammengetroffen war, bereits verstorben seien. Die stetige Präsenz des Todes war demnach nicht nur eine Erscheinung, mit der sich die weniger vom Leben begünstigte breite Masse der Bevölkerung konfrontiert sah, sondern sie galt gleichermaßen auch für die Mitglieder der oberen Schichten der Bevölkerung²¹.

Auch in der Literatur, besonders in der frühen Kaiserzeit, spielte das Motiv des Todes eine gewichtige Rolle²². Biographen und Historiker entwickelten, wie etwa Suetons Kaiserbiographien zeigen, eine besondere Vorliebe für die blutigen Intrigespiele der jeweiligen kaiserlichen Regierung. In der Epik und der Tragödie, etwa bei Lukan und Valerius Flaccus, finden sich unzählige Schilderungen des Sterbens. Auch die Satire bot eine geeignete Folie der Auseinandersetzung mit der Todesthematik. Die Gespräche der

¹⁷ Der Psychoanalytiker Mitscherlich beschrieb bereits 1967 die ständig zunehmende Tendenz zur Verdrängung und Verleugnung von Trauer. Ariès 1980, 736 spricht von einer „Verweigerung und Abschaffung der Trauer“. Dieser Trend setzt sich bis heute fort, vgl. etwa Kast 2002, 22-23.

¹⁸ Zu den häufigsten Todesursachen in der Großstadt Rom, zu denen auch das dortige ungesunde Klima zählte, Scheidel 1994, 151-175 und Shaw 1996, 100-138. Auch Epidemien verursachten hohe Sterblichkeitsraten, dazu Scobie 1986, 399-433 und Borca 2000, 74-84.

¹⁹ Hor. epist. 2, 2, 74.

²⁰ Sen. dial. 9, 11, 7.

²¹ Zu Demographie und Lebenserwartung in der Antike grundlegend etwa Lo Cascio 1994, 23-40 und Frier 2000, 788-797. Zur Relevanz von Grabinschriften für demographische Schätzungen siehe unten Kap. II.5. mit weiterer Literatur.

²² Zur besonderen Affinität der Literatur der frühen Kaiserzeit zum Thema Tod, die mit der zu dieser Zeit vorherrschenden Stimmung und Mentalität in Zusammenhang steht, ausführlich Kap. III.3.2.

Figuren in Petrons *Cena Trimalchionis* kreisen immer wieder um den Tod²³. Auch Seneca erweist sich hinsichtlich der Todesthematik als nahezu unerschöpfliche Quelle. Nach eigener Aussage waren Gedanken an den Tod in seinem Geist ständig präsent²⁴. Seine Leser fordert er nachdrücklich zur *meditatio mortis* auf, da allein durch das Nachdenken über den Tod das rechte Leben gewonnen werden könne²⁵.

Die feste Verankerung des Todes im römischen Gesellschaftsgefüge führte zu einem besonders aufmerksamen Umgang mit den Verstorbenen. Ihnen wurde weiterhin eine soziale Rolle im Gesellschaftsleben zugestanden. Dies zeigt sich etwa bei den am Grab abgehaltenen Leichenmählern, bei denen auch den Verstorbenen mittels adäquater Öffnungen in ihrer Grabstätte ein entsprechender Anteil zugestanden wurde²⁶ oder in dem bei der Führungsschicht verbreiteten Usus, die *imagines* der Verstorbenen in den Atrien auszustellen, wodurch die Hinterbliebenen täglich mit den toten Familienmitgliedern konfrontiert waren. Insbesondere auch legen die Rituale der Trauer Zeugnis von der Wertschätzung ab, die den Toten entgegengebracht wurde.

Trauer und Trauerrituale waren in der römischen Antike als wesentlicher und determinierender Bestandteil fest im gesellschaftlichen Leben verankert. Allein schon die nuancenreiche Besetzung des Bedeutungsfeldes „Trauer“ im Lateinischen zeigt, welchen Stellenwert dieser Gefühlszustand in der damaligen Vorstellungswelt einnahm. Während mit *luctus* und *planctus* die Elemente der Trauer bezeichnet werden, die durch sichtbare Merkmale an den Tag kommen²⁷, und *squalor* speziell das schmutzige äußere Erscheinungsbild als Zeichen der Trauer beinhaltet, ist mit *maeror* die stumme, innere Trauer und mit *maestitia* die Traurigkeit im Sinne einer dauernden Betrübnis gemeint²⁸.

Trauer stellte eine religiöse Pflicht gegenüber den Verstorbenen dar und wurde darüber hinaus auch als soziale Verpflichtung angesehen. Der verpflichtende Charakter der Trauer wird etwa daran deutlich, dass den römischen Matronen nach dem Tod ranghoher Personen

²³ Ausführlich zur Todesthematik in Petrons *Satyrice* Döpp 1991, 144-166.

²⁴ Sen. epist. 26, 5. Zum Todeserlebnis bei Seneca Leemann 1971, 322-333.

²⁵ Sen. 10, 7, 3.

²⁶ Siehe beispielhaft ein trajanisches Klinkenmonument in der Kopenhagener Ny Carlsberg Glyptothek, Stubbe-Oestergaard 1996, 64 Nr. 27. Der Becher, den die Porträtfigur des Verstorbenen in der Hand hält, weist ein Loch im Boden auf, durch das die Trankspende direkt auf die Überreste des Toten gegossen werden konnte. Allgemein zu diesem Usus Février 1990, 358-390.

²⁷ *Luctus* wird speziell verwandt für Trauer, die durch Kleidung und Gesten zum Ausdruck gebracht wird, vgl. ThLL Bd. VII, 2 (1956-1979), Sp. 1737-1744 s.v. *luctus*. *Planctus* hingegen bezeichnet konkret das Schlagen der Brust als eines der Trauerzeichen sowie allgemein die laute Trauer, ThLL Bd. 10, 1. fasc. XV (2005), Sp. 2305-2308 s.v. *planctus*.

²⁸ Vgl. ThLL Bd. 8 (1936-1961) Sp. 41-43 s.v. *maeror*; ThLL Bd. 8 (1936-1961) Sp. 44-45 s.v. *maestitia*.

eine Trauerzeit verschrieben wurde, die bis zu einem Jahr währen konnte²⁹. So verfügte der Senat nach dem Tod der Livia ein Trauerjahr für alle Frauen Roms, wie es auch schon für Augustus gegolten hatte³⁰. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Cassius Dio in seinem Bericht über das Begräbnis des Augustus im Jahre 14 n. Chr. mehrfach betont, dass die meisten Bürger zwar überhaupt keine echte Trauer empfanden, aber dennoch alle auf rituelle Art und Weise trauerten³¹.

Neben den sozial bindenden Ritualen der Trauer stellte auch das Grab als letzte Ruhestätte des Verstorbenen einen zentralen Ort für das Erleben und Ausleben von Trauer dar. Dafür bot sich unter anderem der Bildschmuck der Gräber an. Diese Bilder stellten für die Verstorbenen und die Hinterbliebenen ein Medium dar, mit dem sich Vorstellungen und Werte kommunizieren und Gefühle und Empfindungen artikulieren ließen.

Die folgende Untersuchung widmet sich den Bereichen in der römischen Gesellschaft, in denen Trauer eine Rolle spielte³². Neben den tatsächlichen Riten und Gebräuchen, den Äußerungen in Literatur und Grabepigraphik stehen die Bilder der Trauer am Grab dabei im Mittelpunkt der Arbeit.

Eine verhältnismäßig kleine Gruppe von Sarkophagen zeigt Trauernde. Sie wurden als zentrale, die Aussage der Darstellung dominierende Figuren in unterschiedliche Inhalte verwoben. Das Thema der Trauer war in der römischen sepulkralen Bildwelt lange Zeit auf geringes Interesse gestoßen. Mit dem Beginn der vermehrten Sarkophagproduktion im frühen 2. Jh. n. Chr. tauchen die ersten Trauerbilder auf den Sarkophagen auf, in der zweiten Jahrhunderthälfte gelangen sie zu ihrer Blütezeit, um dann im beginnenden 3. Jh. n. Chr. wieder aus dem Repertoire der Sarkophagbilder zu verschwinden.

Dass gerade Bilder mit Trauernden sowohl was ihre Menge als auch ihr zeitliches Vorkommen anbelangt eine eher untergeordnete Rolle am römischen Grab spielten erscheint befremdlich. Zum einen weil die Trauer um Verstorbene in vielen Bereichen der

²⁹ Nach Sen. epist. 63, 13 hätten die Vorfahren die weibliche Trauer auf ein Jahr festgelegt, um zu verhindern, dass sich die Trauerzeit unbegrenzt ausdehne.

³⁰ Cass. Dio 58, 2, 1.

³¹ Cass. Dio 56, 43, 1; dazu auch Fraschetti 1994, 94.

³² Unter Trauer werden im Folgenden nach der gängigen Definition Freuds die schmerzliche Wahrnehmung eines Verlustes einer Person, zu der eine emotionale Beziehung bestanden hat, sowie die damit zusammenhängenden Ausdrucksphänomene verstanden. Der Begriff beinhaltet also sowohl die biologischen, das heißt die physiologischen und psychologischen Reaktionen biologischen Ursprungs, als auch die soziokulturellen Determinanten der Trauer, also die konventionellen Verhaltensmuster, die von Traditionen und Bräuchen einer Gesellschaft diktiert werden, Freud 1978, 428-429. Die Individuum-zentrierten und introspektiven Elemente seiner Definition werden hier allerdings ausgeklammert, da sie auf die antiken Kulturen nicht anwendbar sind.

römischen Gesellschaft eine große Rolle spielte, zum anderen da das römische Grab neben der Repräsentation des Grabinhabers vor allem die Aufgabe hatte, der Situation der Hinterbliebenen Ausdruck zu verleihen und ihren Bedürfnissen gerecht zu werden. Wegen seines unmittelbaren Bezugs zur Situation am Grab hätte das Thema der Trauer zumindest Letzteres bestens zu erfüllen vermocht.

Gerade die geringe Anzahl und die zeitliche Beschränkung sind wohl als Gründe dafür anzusehen, dass die Sarkophage mit Trauerbildern bislang in der Forschung ein Schattendasein führten. Dieses Desiderat zu beheben ist Ziel der vorliegenden Arbeit, nicht zuletzt, weil es sich bei den Sarkophagen mit Trauerbildern um eine sehr exklusive Gruppe von Sepulkraldenkmälern handelt. Denn wenn man sich für den Schmuck seiner letzten Ruhestätte für das zwar nahe liegende, aber dennoch wenig gebräuchliche Thema der Trauer entschied, so ist eine solche Wahl nicht auf eine zufällige sondern vielmehr auf eine bewusste, gewollte und durchdachte Entscheidung zurückzuführen.

Die kunstgeschichtliche Erforschung der Sarkophage vollzieht sich seit über 125 Jahren im Corpus der antiken Sarkophagreliefs. Ihre kulturgeschichtliche Untersuchung hingegen, die Einbettung der Bilder in ihren ursprünglichen Kontext und ihre Interpretation aus diesem konkreten lebensweltlichen Zusammenhang heraus, hat erst im letzten Jahrzehnt ihren Lauf genommen.

Die Sarkophagforschung des 19. Jahrhunderts war stark von dem philologischen Interesse an den Bildern geprägt. Indem ihre Abhängigkeit von griechischen literarischen Vorbildern im Vordergrund stand, wurde die Eigenständigkeit der Bilder als römische Zeugnisse nicht adäquat berücksichtigt und damit auch ihre Funktion und Bedeutung innerhalb der römischen Gesellschaft nicht thematisiert³³.

Die sepulkrale Funktion der römischen Grabbilder nahm erstmals F. Cumont in seine Untersuchung auf³⁴. Sein ebenfalls hauptsächlich philologisches Interesse ging jedoch an der Realität der bildlichen Darstellungen vorbei, wie auch seine religiösen Interpretationen oftmals zu konstruiert waren, als dass sie in der Praxis vorstellbar wären.

Die Weichen für eine sozialhistorische Deutung der Sarkophage stellte Rodenwaldt in seiner Untersuchung zu einer Gruppe von Feldherrn-Sarkophagen³⁵. In seiner Folge

³³ Abweichungen von der bekannten Mythenüberlieferung wurden als Unverständnis der römischen Sarkophagbildhauer deklariert, Wickhoff 1912, 180 und Robert 1881, 44-46.

³⁴ Cumont 1942. Cumont entwickelte seine Interpretation aus literarischen Quellen zu Todes- und Jenseitsvorstellungen.

³⁵ Rodenwaldt 1935. Er stellt sich hier gegen eine Deutung der Bilder als reine Nacherzählung tradierter griechischer Mythen und versteht sie vielmehr als Chiffren für Tugenden und Leistungen der Verstorbenen.

wurden die Sarkophage nun vermehrt aus dem römischen Blickwinkel heraus betrachtet und interpretiert³⁶, wodurch die römische Eigenständigkeit der Bildfassungen³⁷ sowie die zeitgenössischen Absichten der Darstellungen zu Tage traten³⁸.

Einen neuen Impuls erfuhr die Sarkophagforschung in den letzten Jahren mit dem gestiegenen Interesse an der Wahrnehmung der Bilder in ihren ursprünglichen Aufstellungszusammenhängen. Das Grab als lebensweltliches Umfeld der Bilder und als Ort ihrer Rezeption rückte damit in den Mittelpunkt der Betrachtung. Neben der Berücksichtigung des kontextuellen Umfelds war die erstmals von G. J. M. Müller³⁹ vorgebrachte und sodann von P. Zanker⁴⁰ aufgenommene und weitergeführte Forderung wegweisend, die Hinterbliebenen als hauptsächliche Betrachter der Bilder vermehrt als Adressaten der Grabbilder und ihrer Botschaft anzusehen. Die Einbeziehung des situativen Kontexts und der Betrachterschaft hatten zur Folge, dass die Sarkophagbilder nunmehr vermehrt unter einer anthropologischen Perspektive betrachtet werden⁴¹. Die Sarkophagbilder werden so zu Spiegeln kollektiver Wertvorstellungen, von Mentalität und Wünschen ihrer Auftraggeber⁴². Verbunden damit kommt der Frage nach der Funktion, die die Bilder im Kontext der römischen Gräber einnahmen, eine immer größere Bedeutung zu⁴³.

In methodischer Hinsicht reiht sich die folgende Untersuchung in diese jüngste Entwicklung ein: die Beziehung zwischen den Monumenten und der lebensweltlichen Realität, zwischen Bildern und Wirklichkeit also, bildet den methodischen Ausgangspunkt. Die vorliegende Arbeit betritt jedoch insofern Neuland, als dass sie nicht die Analyse eines einzelnen Bildthemas verfolgt, sondern sich vielmehr themenübergreifend einer kulturellen Praxis – der Praxis der Trauer – und ihrer Reflektion in den Bildern widmet. Dies bedeutet auch, dass die Schranken zwischen mythologischen Bildern und Darstellungen aus dem

³⁶ Blome 1978, Fittschen 1975 und 1992.

³⁷ Durch Auslassung oder Ergänzung, Umgestaltung oder Umgewichtung ließ sich der zugrunde liegende Mythos auf die jeweiligen Bedürfnisse ausrichten. Siehe hierzu die Studien von Giuliani 1989, Grassinger 1994, Koortbojian 1995.

³⁸ Die Repräsentation exemplarischen und vorbildlichen Verhaltens sowie die Darstellung von Tugenden und gesellschaftlichen Rollenbilder war ein zentrales Anliegen der Bilder. Zur römischen Bildsprache grundlegend Hölscher 1987.

³⁹ Müller 1994, 89 mit Anm. 368.

⁴⁰ Zanker 2000, 3-47.

⁴¹ Zanker 2003. Nach Zanker liegt die eigentliche Funktion der Sarkophagbilder im Ausdruck von Gefühlen, von affektiver Verbundenheit und Lebensfreude.

⁴² Dieser Ansatz liegt einigen neueren Untersuchungen zu mythologischen und nicht-mythologischen Sarkophagen zugrunde, z.B. Grassinger 1994; Müller 1994; Ewald 1999; Wrede 2001; Zanker 2005.

⁴³ Exemplarisch anhand der Orest-Sarkophage geht dieser Frage Bielfeldt 2005 nach; umfassend etwa Zanker – Ewald 2004.

Bereich der *vita humana* aufgebrochen und sie gemeinsam in ihrer Gesamtheit als Trauerbilder untersucht werden.

Die kulturhistorische Fragestellung und Ausrichtung der Arbeit bedingt, dass die ikonographische Auswertung des archäologischen Materials zwar einen großen – im Rahmen dieser Untersuchung erfolgt erstmals die Erarbeitung einer vollständigen Ikonographie der Trauer in der römischen Kunst – aber mitnichten den einzigen Bestandteil der Arbeit darstellt. Vielmehr wird das gesamte Diskursfeld der Trauer, neben den Bildern also auch die tatsächlichen Riten und Gebräuche, die Äußerungen in Literatur und Epigraphik in die Analyse mit einbezogen und auf ihre Zusammenhänge hin untersucht.

Die vergleichende Behandlung aller relevanten Diskursfelder führt mit sich, dass die Untersuchung aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus erfolgt. Soziologische und geschlechtsspezifische Aspekte sind vor allem bei der Rekonstruktion des Trauerzeremoniells von Bedeutung. Die Typologie der Trauernden und die Ikonographie der Trauer im Bild orientiert sich am typologisch-ikonographischen Befund. In einer historischen Perspektive werden die Trauerbilder in Zusammenhang gestellt zu den früher und später am Grab gebräuchlichen Darstellungen. Der mentalitätsgeschichtliche Blickwinkel, durch den die Bilder in die Trauerpraxis und Trauerideologie der römischen Gesellschaft eingeordnet werden, beleuchtet schließlich die Gründe der kurzen Bedeutung dieses Themas am Grab und damit zusammenhängend der Präferenz anderer Themenbereiche.

I. Ritualisierte Trauer - Das römische Bestattungsritual

I.1. Quellenlage

Unter den antiken literarischen Quellen zu römischen Begräbnisbräuchen findet sich keine umfassende, epochenspezifische Beschreibung. Für die römische Republik ist die Quellenlage noch verhältnismäßig umfangreich¹, Überlieferungen aus der Kaiserzeit sind dagegen selten und widmen sich mehr allusiv, im ausführlichsten Fall parodistisch, als beschreibend-sachlich einer *descriptio funebris*².

Problematisch ist weiterhin, dass die Überlieferungen nur einen Teil der römischen Gesellschaft widerspiegeln. Die Berichte antiker Autoren über funeräre Praktiken und Trauerverhalten beziehen sich vornehmlich auf die politische Führungsschicht und die sozial höher gestellten, die besitzenden oder intellektuell dominanten Gesellschaftsklassen. Zeugnisse für die unteren Schichten der Gesellschaft existieren hingegen kaum³.

Positiv auf die lückenhafte Quellenlage wirkt sich aus, dass Gebräuche und Riten in Bezug auf Tod, Bestattungen, Totenkult und Trauer in Rom, wie auch in anderen Kulturkreisen, zu den ältesten und stabilsten Aktivitäten gehören⁴. Dies belegen Zeugnisse aus unterschiedlichen Gattungen und Epochen, so dass sich eine weitgehende Kontinuität der Rituale von der Republik bis in die Kaiserzeit hinein ausmachen lässt⁵. Zeitbedingte Änderungen oder Bereicherungen kamen zwar durchaus vor, führten aber zu keiner grundsätzlichen Änderung des Ritus⁶.

Unter diesen Prämissen greifen moderne Rekonstruktionen des römischen Bestattungsrituals auf Quellen aus verschiedenen Gattungen und unterschiedlichen

¹ Einige Passagen von Varros Schrift *De Vita Populi Romani* sowie auch Cicero in seiner Interpretation der XII-Tafel-Gesetze und in seinen Briefen bringen relativ detaillierte Auskünfte über einzelne Bestandteile der Bestattungsbräuche. Polybios liefert eine ausführliche Beschreibung einer aristokratischen *pompa funebris*; vgl. zu einer detaillierten Untersuchung der republikanischen Bestattungsbräuche Deschamps 1995, 172-180 und Kierdorf 1991, 71-87.

² Die Abhandlung *περι πένθους* des Syriers Lukian beschäftigt sich in satirisch-parodistischer Weise mit zu seiner Zeit üblichen Verhaltensweisen und Gebräuchen in Zusammenhang mit Todesfällen.

³ Kierdorf 1991, 73. Die Bestattungsprozedur für die *infima plebs* scheint ziemlich formlos gewesen zu sein, hierzu Engels 1998, 159. Prop. 4, 7 berichtet von einem Traum, in dem ihm seine Geliebte Cynthia erschien und sich darüber beschwerte, dass er ihr sogar den Leichenzug versagt hatte.

⁴ Vgl. Cancik-Lindenmaier 1998, 419; speziell zu Griechenland z.B. Alexiou 1974.

⁵ Zu den entsprechenden literarischen und archäologischen Quellen weiter unten.

⁶ Beim Wechsel von der Brand- zur Körperbestattung etwa kam der Sarkophag als Bildträger als Novum hinzu. Dennoch blieben die *exequiae* in ihrer Form unverändert erhalten.

Zeiträumen zurück⁷, so dass sich ein gattungsübergreifendes Mixtum ergibt, das neben Briefen und Reden, Gesetzestexten und zeitgenössischen historischen Werken, Satiren, Biographien und Liebesgedichten, auch auf archäologische und epigraphische Quellen rekurriert. Wo lokale Quellen schweigen müssen fremde Autoren herangezogen werden. Dies ist in den Fällen gerechtfertigt, in denen sich diese durch entsprechende Zeugnisse als relevant für die Kaiserzeit und für Rom erweisen⁸. Ein prominentes Beispiel dafür stellt ein kaiserzeitliche Relief mit Totenaufbahrung aus dem Hateriergrab dar, das nicht nur mit allen entsprechenden diesbezüglichen Überlieferungen aus republikanischer Zeit im wesentlichen übereinstimmt, sondern auch mit den Schilderungen Lukians. Dadurch bezeugt es einerseits die kulturenübergreifende Relevanz und andererseits auch die Kontinuität des Rituals⁹.

I.2. Der Verlauf eines römischen *funus*¹⁰

Das römische Totenritual bewegt sich zwischen zwei Polen, die durch den individuellen Verlust auf der einen und eine intensive gemeinschaftliche Aktivität auf der anderen Seite abgegrenzt sind. Dementsprechend war ein Teil der Zeremonien öffentlich ausgerichtet. Die Zeitspanne von dem Verscheiden bis zur Bestattung diente der Inszenierung des Toten und – damit verbunden – seiner Familie. Der auf das Begräbnis folgende Teil war hingegen dezidiert privater Natur¹¹. Im Rahmen des Bestattungszeremoniells hatte der Einzelne die Möglichkeit, seiner Trauer auf sozial anerkannte Weise Ausdruck zu verleihen. Das *devoir faire* war hierbei bis in kleine Details festgelegt. Diese Regelungen zur formalen Trauer waren darauf ausgerichtet den Menschen zu helfen ihr Leben, das durch den Verlust in ein Ungleichgewicht geraten war, erneut zu strukturieren. Dabei zeigt

⁷ Auf die Gefahr, dass moderne Rekonstruktionen durch die Verwendung von Autoren aus verschiedenen Zeiträumen, unterschiedlicher nationaler Herkunft und diverser literarischer Gattungen einen artifiziellen Charakter erhalten machte erstmals Hopkins 1983, 203 aufmerksam.

⁸ Da der Umgang mit dem Tod und den Toten Teil des eigenen und damit bekannten kulturellen Erbes darstellt, ist er bei lateinischen Autoren öfter Referenzobjekt als Ziel detaillierter Beschreibungen. In der Konsequenz liefern oft fremde Autoren, etwa Plutarch oder Lukian, die besseren Darstellungen, vgl. Maurin 1984, 192.

⁹ Vgl. zur Relevanz der lukianischen Beschreibung für Rom Hopkins 1983, 218-219; ausführlich zum Haterierrelief Kap. I.2.

¹⁰ Der Überblick erfolgt am Beispiel des für römische Bürger repräsentativen *funus translaticum* beziehungsweise des aufwendigeren, Standespersonen vorbehaltenen *funus indictivum*. Nach politischem und sozialem Status werden bei Begräbnissen römischer Bürger folgende Formen unterschieden: *funus translaticum* (einfaches Bürgerbegräbnis), *funus indictivum* (aufwendiges Bürgerbegräbnis, siehe Fest. 94 s.v. *indictivum funus*: bei diesem wurden die *exequiae* und das Begräbnis durch einen *praeco* öffentlich angekündigt), *funus militare* (Soldatenbegräbnis), *funus publicum* (repräsentatives Staatsbegräbnis), *funus imperatorium* (kaiserliches Begräbnis); zu den einzelnen Formen Engels 1998, 159; zu den *funera publica* siehe speziell auch die Abhandlung von Wesch-Klein 1993.

¹¹ Vgl. Belayche 1995, 158.

sich, dass das durch Gesetze und Gebräuche tradierte Ritual der Trauer gesellschaftlich kodifiziert und sanktioniert war und dass Frauen wie Männern dabei jeweils ganz bestimmte Kompetenzen zugewiesen wurden¹², die in Zusammenhang mit dem römischen Geschlechterdiskurs und seiner Definition von Männlichkeit und Weiblichkeit stehen¹³. Verschiedenfarbige Kleidung, unterschiedliche Verhaltensweisen und Regelungen über die Länge von Trauerzeiten ließen Frauen und Männer im Angesicht des Todes ganz klar differenziert erscheinen.

Formalisierung und Professionalisierung weiblicher Trauer – Die conclamatio

Nachdem dem Verstorbenen die Augen geschlossen worden waren¹⁴, wurde er von den Familienangehörigen mehrfach laut beim Namen gerufen¹⁵. Damit war der Tod rituell akzeptiert¹⁶, so dass die Vorbereitung zur *collocatio* des Leichnams erfolgen konnte. Diese zählte zu den Aufgaben der Frauen¹⁷. Eine ausführliche Illustration zu diesem Teil des Zeremoniells bietet eine ins ausgehende 1. Jh. n. Chr. datierte Reliefplatte aus dem Grab der Bauunternehmerfamilie der *Haterii*, die die Darstellung einer Totenaufbahrung trägt¹⁸ (Abb. 1).

Die Aufbahrung des Toten konnte je nach Status und Rang des Verstorbenen bis zu sieben Tage währen¹⁹. Um die einsetzende Verwesung aufzuhalten wurde der Tote zunächst gewaschen, gesalbt sowie parfümiert und daraufhin standesmäßig eingekleidet²⁰. Römische

¹² Siehe hierzu Lizzi 1995, 49-50.

¹³ Vgl. Engels 1998, 156; zum kaiserzeitlichen Geschlechterdiskurs siehe darüber hinaus noch Späth 1994, 306-314.

¹⁴ *Oculos claudere*, Lucan. 3, 740.

¹⁵ Quint. decl. 8, 10; Sen. dial. 9, 11, 7; es handelt sich hierbei um einen altrömischen Brauch, dessen ursprüngliche Bedeutung in der Kaiserzeit offenbar nicht mehr erkannt wurde. Zum originären Sinn der *conclamatio* Blümner 1911, 483 mit Anm. 6. Serv. Aen. 6, 218 und Val. Max. 1, 8, 12 sehen den Zweck der *conclamatio* in der Verhinderung eines möglichen Scheintodes.

¹⁶ Siehe Ter. Eun. 348, der *iam conclamatum est* für die Umschreibung einer definitiv erledigten Sache verwendet.

¹⁷ Die vorbereitenden Maßnahmen konnten auch durch den *pollinctor* vorgenommen werden; ausführlich zu diesem Angestellten eines Bestattungsunternehmens Bodel 2000, 138 und Schrumpf 2006, 269-271.

¹⁸ Zum gesamten Grabkomplex Sinn – Freyberger 1996, zur Ikonographie der Reliefplatte mit Totenaufbahrung besonders 45-51. Zur Datierung ins ausgehende 1. Jh. n. Chr. 51. Das Relief aus dem Hateriergrab gibt einen repräsentativen Querschnitt der Teilnehmerschaft an der Totenklage. Zu den einzelnen Benennungen und den Strittigkeiten bei der Identifikation bestimmter Personen vgl. Sinn – Freyberger 1996, 47-48.

¹⁹ Serv. Aen. 5, 64.; zur Dauer der Aufbahrung auch Toynbee 1971, 45 und Engels 1998, 177. Siehe auch Schrumpf 2006, 33, der darauf hinweist, dass sich die Zeit der Aufbahrung wohl nicht nur nach der Bedeutung des Verstorbenen sondern, aus Gründen der Haltbarkeit, auch nach der klimatischen Situation richtete.

²⁰ Lukian. 11; zur Waschung auch Apul. met. 8, 14; zur *unctura* Pers. 3, 104; zur Parfümierung Apul. flor. 4, 19, 94.

Bürger wurden in der Regel in die weiße Toga gehüllt²¹, Magistrate hingegen mit ihrem Rang entsprechender Gewandung bekleidet²². Bei Frauen waren prächtige Gewänder üblich²³, unverheiratete Frauen wurden auf ihrem Totenlager auch als Bräute gekennzeichnet, wie die Verstorbene auf dem Haterierrelief²⁴. Darüber hinaus wurde der Tote mit Kränzen, Blumengewinden oder Schmuck versehen²⁵.

Daraufhin wurde der Leichnam mit den Füßen zum Ausgang hin auf den *lectus funebris*²⁶, das mit Matratzen und Kissen reich ausgestattete und mit Kränzen und Blumen bestreute Totenbett gelegt²⁷, welches von Fackeln, Kandelabern und Weihrauchschalen umgeben war²⁸. In dieser Weise hergerichtet wurde der Verstorbene der *familia*²⁹ und denen, die zu Beileidsbekundungen verpflichtet waren, präsentiert. Dabei handelte es sich in erster Linie um die Klienten, weshalb sich das Atrium, das von zahlreichen Personen frequentiert werden konnte und sollte, für die *collocatio* anbot³⁰.

Auf dem Haterierrelief ist der architektonische Rahmen eines Hauses durch mehrere Elemente, etwa einen lisenenartigen Wandvorsprung und ein ziegelgedecktes Dach, angegeben. In der Mitte steht der mit zwei dicken Matratzen ausgestattete *lectus*, auf dem die Verstorbene mit den Füßen nach links aufgebahrt ist. Brennende Fackeln und Lampenständer sind zu beiden Seiten des *lectus* aufgestellt und verweisen auf die mehrere Tage und Nächte währende *collocatio*. In den Ecken stehen *acerrae* für die Verbrennung von Weihrauch. Der Mann hinter dem Totenlager ist im Begriff eine Blumengewinde abzulegen und verweist somit auf die Schmückung des Bettes oder der Toten³¹.

Die *collocatio* des Verstorbenen bot den weiblichen Hinterbliebenen den Rahmen, ihre Trauer über den Verlust zu artikulieren und sichtbar zu machen. Wie der Charakter des

²¹ Apul. flor. 4; Iuv. 3, 171 beklagt, dass die Toga, die zu seiner Zeit ihre Bedeutung als Standessymbol anscheinend verloren hatte, fast nur noch von Toten getragen werde.

²² Liv. 34, 7, 3; Prop. 4, 11, 61; zur *toga praetexta* als Totengewand für curulische Beamte vgl. Pol. 6, 53, 1.

²³ Suet. Nero 50; Val. Max. 5, 5, 4.

²⁴ Siehe Sinn – Freyberger 1996, 47, die auf diesen Brauch verweisen und in der Beringung der linken Hand der Toten, dem als Brautschleier identifizierten Gewandstück und dem Kranz auf ihrem Haupt hinreichende Elemente für ihren Status als Unverheiratete erkennen.

²⁵ Dion. Hal. ant. 11, 39, 2; Tert. apol. 10 (Blumengewinde); Prop. 4, 7, 9 (Siegelringe für Männer). Die Bekränzung mit einem Goldkranz stellte eine große Ehre dar, Cic. Flacc. 31, 75 und Quint. decl. 373;

²⁶ Zur Ausrichtung des Leichnams Petron. 3, 105; Plin. nat. 7, 46.

²⁷ Petron. 42, 6; Stat. silv. 5, 1, 210-212; Suet. Nero, 50. Für das Totenbett sind unterschiedliche Materialien in verschiedenen Preiskategorien überliefert, etwa Gold und Elfenbein, Prop. 2, 13, 21.

²⁸ Fest. s.v. *acerrae*; Petron. 3, 103-105; Stat. silv. 5, 1, 214.

²⁹ Zur Definition der römischen *familia*, zu der neben den Angehörigen auch das Hauspersonal gezählt wurde, Rawson 1992, 7-8 und Hanson 2002, 19-20. Zur Teilnahme der gesamten *familia* an der Totenklage Sen. dial. 10, 20, 3.

³⁰ Zum Atrium als Raum für die Aufbahrung des Verstorbenen Flaig 1995, 121.

³¹ Vgl. Sinn – Freyberger 1996, 46.

Aufbahrungsortes nahe legt, war die *conclamatio*³² keine private Angelegenheit, sondern sollte dezidiert eine breite Öffentlichkeit ansprechen³³. Der sichtbare Ausdruck der Trauer beschränkte sich dabei nicht auf das Anlegen spezieller Trauerkleidung, sondern wurde vor allem durch emotionale Ausbrüche seitens der Frauen deutlich gemacht.

Das weibliche Verhalten wird von zeitgenössischen Autoren als selbstverletzend und aggressiv charakterisiert. Mit expressiven Gesten und extrovertierten Verhaltensweisen wie dem Schlagen der Brust oder des Kopfes³⁴, dem Raufen der Haare³⁵ und dem Blutigkratzen des Gesichts³⁶ gelang es, Trauer und Schmerz in eine äußerst wirkungsmächtige Form zu kleiden. Neben den weiblichen Angehörigen der Familie und der Dienerschaft wurden zu diesem Zweck auch eigens professionelle Klagefrauen, sogenannte *praeficae*, angeworben³⁷ (Abb. 2). Mit dem ihm eigenen Spott beschreibt Lukian eine solche Szene, in der sich die Hinterbliebenen die Haare und die Kleidung zerrauen, über den Boden rollen und mit dem Kopf auf die Erde schlagen. Dieses in seinen Augen jämmerliche Verhalten bringt ihn zu der Schlussfolgerung, dass es nicht der Verstorbene, der schön geschmückt auf seinem Bett liegt, sei, der bemitleidet werden müsse, sondern vielmehr die Angehörigen³⁸. Auch die *Troades* von Seneca gibt Einblick in die Bestandteile der Lamentationen. Hekabe verlangt vom Chor der gefangenen Trojanerinnen um das gefallene Troja zu trauern, sich dabei die Haare zu lösen und auf die nackte Brust zu schlagen³⁹.

Die demonstrative, in eine spezielle Form gebrachte Klage um den Toten während der *collocatio* ist nicht mit den spontanen, individuellen Schmerzbekundungen gleichzusetzen sind, die als natürliche Reaktionen auf einen Todesfall folgen⁴⁰. Vielmehr stellte sie eine offizielle, obligatorische Handlung dar, die, wie auch die Waschung des Toten, zu den

³² Zur Bezeichnung der Totenklage als *conclamatio* Tac. ann. 3, 2, 2; Lucan. 2, 23.

³³ Die Ausrichtung auf die Öffentlichkeit behandelt Belayche 1995, 158-159.

³⁴ Iuv. 13, 130.

³⁵ Petron. 111, 2; Quint. decl. 10; Cic. Tusc. 3, 26, 62.

³⁶ Cic. leg. 2, 23, 59; Plin. nat. 11, 157; Fest. 273b, 30.

³⁷ Lucil. 954-955 M. bezeichnet die für ein Begräbnis gemieteten Klagefrauen als *praeficae*: (...) *ut mercede quae conductae flens alieno in funere praeficae multo et capillos scindunt et clamant magis*. Nonius Marcellus charakterisiert die *praeficae* in seinem Lexikon als gemietete Frauen, die weinen und heldenhafte Taten des Verstorbenen loben, Non. 92. Zur Profession und zum sozialen Status der angeworbenen Klageweiber Kudlien 1995, 177-187, der die Kontinuität dieses Usus, erstmals im Sinne einer entgeltlichen Tätigkeit für das 2. Jh. v. Chr. gesichert, auch für die Kaiserzeit überzeugend belegt. Auch Schrumpf 2006, 278-281, der sich vor allem mit der Frage ihrer beruflichen Stellung beschäftigt.

³⁸ Lukian. 12.

³⁹ Sen. Tro. 63-106. Zur Interpretation Sterbenc Erker 2004, 272.

⁴⁰ Vgl. Sterbenc Erker 2006, die die öffentliche Gefühlsartikulation nicht als Ausdruck individueller Trauerarbeit, sondern als Inszenierung von Loyalität und Zugehörigkeit zur Gemeinschaft bezeichnet.

Pflichten der Lebenden gegenüber dem Verstorbenen gehörte. Auf sie hatte der Tote Anspruch und ihr Ausbleiben hätte er mit der den Toten eigenen Macht ahnden können.

Besonders aufschlussreich für den Zweck der *conclamatio* ist Lukans Beschreibung der Trauer der Stadt Rom nach dem Ausbruch des Bürgerkriegs zwischen Caesar und Pompeius, den er mit der Trauer einer Familie vergleicht, die einen Sohn verloren hat⁴¹. Das Hauptaugenmerk legt er auf das Verhalten der Mutter. Sie ist zunächst fassungslos und kann den Tod des Sohnes nicht begreifen. Schließlich folgt das Verstehen des schrecklichen Verlustes und ihre spontanen Trauerbekundungen gehen in eine ritualisierte Form über.

Lukans Schilderung offenbart eine wesentliche Funktion der *conclamatio*. Das irrationale und damit als gefährlich eingestufte Moment des Schmerzes sollte in Gefühlsäußerungen ritualisierten und kollektiven Charakters überführt werden, um ihn kontrollieren zu können⁴². Gleiches galt auch für die *naenia*, ein traditionelles Klagelied ohne persönlichen Bezug zu dem Toten⁴³. Auch dieser meist von einer *praefica* mit Flötenbegleitung vorgetragene klagende Gesang war ein kollektives Moment, das nach festgesetzten Regeln ablief und somit den Gefühlsäußerungen einen klar abgesteckten Rahmen vorgab⁴⁴.

Die Gefahr, die weiblichen Trauerkundgebungen zugeschrieben wurde, veranschaulicht die bei Vergil überlieferte Episode über den Tod des Euryalus. Die Trauer der Mutter schildert er als so heftig, dass die Soldaten mit denen Euryalus gekämpft hatte ihrerseits so bestürzt waren, dass ihre Kampfkraft schwand und sie zunächst nicht weiterkämpfen konnten⁴⁵.

Die heftigen Formen des Trauerausbruchs wurden somit durch kodierte Zeichen in Form bestimmter Verhaltensweisen und Gesänge formalisiert und sogar durch die Übertragung auf Außenstehende professionalisiert. Damit hatten Frauen die Möglichkeit, ihre emotionale Erschütterung auf gesellschaftlich anerkannte Art und Weise kundzutun.

Männer spielten bei der häuslichen Totenklage keine Rolle. Signifikanterweise werden sie in den entsprechenden Quellen überhaupt nicht erwähnt. Lukian spricht nur von Frauen

⁴¹ Lucan. 2, 16-42.

⁴² Siehe Prescendi 2000, 103-104.

⁴³ Nach Paul. Fest. 155L war die *naenia* ein weinerlicher Gesang mit Flöten- und Lyrabegleitung, der den Toten lobte; auch Fest. 82L s.v. *funebres tibiae*.

⁴⁴ Form, Inhalt und Hintergründe dieses Gesangs liegen weitgehend im Dunkeln. Die ausführlichste Analyse findet sich bei Kierdorf 1980, 96-99, kurz auch ders. 1991, 76.

⁴⁵ Verg. Aen. 9, 498-502 und dazu Sterbenc Erker 2004, 273. Zur Gefahr, die mit öffentlichen Trauerbekundungen verbunden und den einzelnen rechtlichen Mitteln, mit denen diese zu unterbinden versucht wurde, ebd. 277-278.

und explizit auch von angeworbenen Klagefrauen, die in lautem Wehklagen und Selbstaggression ihre Trauer artikulieren⁴⁶.

Instrumentalisierung männlicher Trauer – Die exequiae

Nach Ablauf der vorgesehenen Zeit der *collocatio* begann die zweite Phase der Bestattungszeremonie, die *exequiae* zum außerhalb der Stadt gelegenen Ort der Beisetzung. Je nach sozialer Stellung des Verstorbenen wurde dieser Zug mit mehr oder weniger großem Aufwand betrieben.

Gerade für verstorbene Mitglieder des römischen Amtsadels geriet der Leichenzug zu einem wahren Schauspiel, von dem Polybios in der einzigen erhaltenen systematischen Beschreibung einer *pompa funebris* ein anschauliches Bild gibt⁴⁷. An dem Zug sollten nicht nur die Familienmitglieder, sondern möglichst viele römische Bürger teilnehmen⁴⁸, die zu diesem Zweck eigens von einem Herold zum Leichenzug gerufen wurden⁴⁹. Der Zug führte vom Haus des Verstorbenen über das Forum bis zum Bestattungsort.

Das Bestreben auch außerhalb des engen Verwandten- und Freundeskreises eine größtmögliche Anzahl an Personen für die Zeremonie zu gewinnen, beschränkte sich jedoch nicht auf die oberen Gesellschaftsschichten⁵⁰. Für die breite römische Mittelschicht allerdings muss wegen fehlender finanzieller Mittel für die öffentliche Bekanntmachung von Mund-zu-Mund-Propaganda ausgegangen werden⁵¹.

Die einzige bekannte bildliche Darstellung eines Leichenzugs deckt sich weitgehend mit der polybianischen Beschreibung. Gestaffelt auf zwei Ebenen zeigt ein spätrepublikanisches Grabrelief aus Amiternum den Leichenzug einer lokalen

⁴⁶ Lukian. 12.

⁴⁷ Pol. 6, 53, 1- 54. Zur Rekonstruktion einer *pompa funebris* anhand der polybianischen Beschreibung Bodel 1999, 259-281.

⁴⁸ Siehe Flaig 1995, 120, der darauf hinweist, dass die Adressaten einer aristokratischen Begräbniszeremonie nicht in erster Linie die Angehörigen, sondern vielmehr die breite Masse war. Genauso auch Walter 2004, 89, der die *pompa funebris* als eine der effektivsten Formen gemeinschaftsbezogener und öffentlichkeitswirksamer Memorialpraxis bezeichnet.

⁴⁹ Bei einem *funus publicum* übernahm diese Aufgabe der im Staatsdienst tätige *praeco*, ansonsten kümmerten sich Herolde des Bestattungsunternehmens darum. Ausführlich zu diesen beiden Berufsständen Schrumpf 2006, 260-264. *Funus indicere* ist mehrfach belegt, z.B. Cic. Cluent. 71, 201; Suet. Caes. 84; daraus leitet sich auch die Bezeichnung des *funus indictivum* ab, wodurch diese Bestattungen deutlich von denen getrennt sind, die nicht angekündigt wurden, vgl. Belayche 1995, 158.

⁵⁰ In der Grabinschrift für Marcianus heißt es *quam pie quam crebre venit sacra via tota / flevit et immensa turba funusque secuta* (CIL VI 07578, Z. 13-14).

⁵¹ Allerdings darf bei normalen, d.h. weniger pompösen Bestattungen nicht von allzu großer Anteilnahme ausgegangen werden, da Rom einerseits eine anonyme Großstadt war und andererseits Leichenzüge zum Alltagsbild in Rom gehörten, Hor. epist. 2, 2, 72-76.

Honoratiorenfamilie und illustriert dabei alle charakteristischen Bestandteile einer *pompa funebris*⁵² (Abb. 3).

An der Spitze des Zuges zogen Musikanten mit Hörnern, Flöten und Tuben, die den Zug ankündigen und weitere Personen anziehen sollten⁵³. Auf die Musikanten folgten Klagefrauen, die für den *cantus funebris* verantwortlich waren (Abb. 4)⁵⁴. Zu diesem gehörten die bereits während der *collocatio* intonierte *naenia* sowie Loblieder auf den Verstorbenen⁵⁵. Sie hatten den Zweck, der Trauer Ausdruck zu verleihen sowie die Masse zum Mittrauern zu bewegen.

Die Mitte des Zuges bildete der Verstorbene selbst, der in einem kistenförmigen Behälter transportiert wurde⁵⁶. Auf diesem befand sich bei entsprechender Bedeutung des Verstorbenen ein Scheinleib, der auf offener Bahre präsentiert wurde⁵⁷. Bei einem Begräbnis von Angehörigen der römischen Nobilität zogen zusätzlich vor der Leiche Träger mit Wachsmasken der Ahnen⁵⁸ oder mit Totenbüsten, die in den *atria* der Häuser aufbewahrt wurden⁵⁹. Ihr Sinn bestand in der Öffentlichmachung gentilizischer *dignitas* und damit der Selbstlegitimation der *gens* des Verstorbenen vor den Augen des Volkes⁶⁰.

⁵² Die ausführlichste Beschreibung zur Gesamtkomposition und zu den einzelnen Figuren findet sich bei Bianchi Bandinelli 1966, 24-27; zu einer Einfügung des Reliefs in seinen kulturhistorischen Kontext siehe Bodel 1999.

⁵³ Auf dem Relief wird der Zug im oberen Register von einem Tubicen eröffnet, dem zwei Hornbläser folgen, unmittelbar darunter sind die vier Flötenspieler zu sehen.

⁵⁴ Auch auf dem Grabrelief folgen den Hornbläsern in der oberen Ebene zwei durch Kleidung und typische Trauergestik erkennbare Klagefrauen. Die eine rauft sich die Haare, die andere hebt beide Arme klagend in die Höhe.

⁵⁵ Zum Charakter des *cantus funebris* Deschamps 1995, 175-176 mit einer Diskussion einiger relevanter antiker Zitate.

⁵⁶ Die antiken Quellen bezeichnen diesen Kasten entweder als *capulum* (Fest. s.v. *capulum*; Serv. Aen. 11, 64; Varro Men. 222) oder als *arca* (Hor. sat. 1, 8; Lucan. 8, 732; Suet. Dom. 17). Mit dem Übergang zur Körperbestattung wurde der Verstorbene im Sarkophag transportiert. Es gibt jedoch keine antiken Quellen, die darüber nähere Auskunft geben.

⁵⁷ Die nach Polybios übliche Präsentation des Toten in aufrechter Haltung ist anders als durch die Verwendung eines Scheinleibes nicht erklärbar, Pol. 6, 53, 1. Zur Verwendung von Wachisleibern auch Schrumpf 2006, 52-54 mit einer Diskussion der teilweise missverständlichen antiken Quellen.

⁵⁸ Die Quellen sprechen von *cera vultus* (Plin. nat. 35, 6; Mart. 7, 44, 2) oder *cerae* (Iuv. 8, 10).

⁵⁹ Eine ausführliche Abhandlung über die Beschaffenheit, den Gebrauch sowie die Funktion dieser *imagines* bietet Dupont 1987; grundlegend zu den *imagines* auch Flower 1996, 114-116. Im Besitz des *ius imaginum* waren nur diejenigen, die ein kurulisches Amt ausgeübt hatten, Dupont, 1987, 170 und Flaig 1995, 121.

⁶⁰ Flower 2006, 322. Walter 2004, 89 interpretiert den Gebrauch der *imagines* als Vergegenwärtigung von Vergangenheit in genealogisch strukturierter Form.

Auf dem Relief von Amiternum ist der Verstorbene *in effigie* halb aufgerichtet auf dem von acht Männern getragenen Paradebett dargestellt, über ihm ist ein mit Mond und Sternen verzierter Baldachin gespannt. Unterhalb der Trage ist das *capulum* zu erkennen⁶¹. Auf die meist von männlichen Angehörigen der *familia* getragene Bahre folgte die trauernde Familie und die Schar der Verwandten und Freunde⁶². Zum sichtbaren Ausdruck ihrer Trauer und um ihren Status als *funestati* zu markieren, verzichteten sie auf Schmuck und Standesinsignien⁶³. Wie bei der *collocatio* trugen die Frauen darüber hinaus ihr Haar gelöst⁶⁴, hatten weiße Gewänder an⁶⁵ oder markierten ihren Zustand durch entstellende Trauerzeichen⁶⁶. Die Männer ließen sich einen Trauerbart wachsen⁶⁷ und trugen schwarze Kleidung⁶⁸. Diese Umkehr des üblichen Habitus und die Inversion der Normalität und des gewohnten Verhaltens können auf die Formel *contraria in funere faciebat* gebracht werden⁶⁹. Sie reflektieren zum einen die Veränderungen im sozialen Gefüge die ein Todesfall nach sich zog, zum anderen hatten sie den Zweck, die Befleckung und Verunreinigung durch den Toten und der sich daraus ergebenden Opposition zu den übrigen, reinen Mitgliedern der Gemeinschaft zu symbolisieren⁷⁰. Die Notwendigkeit der

⁶¹ Die Darstellung eines Wachsleibes auf dem Relief von Amiternum zeigt, dass diese Sitte durchaus nicht nur bei Kaiserbestattungen in Rom üblich, sondern auch in der Provinz bei wohlhabenden Schichten bekannt war. Zu Überlegungen, für welche Bevölkerungsschichten die Verwendung eines Scheinleibs Sinn machte, Schrumpf 2006, 53-54.

⁶² Vor allem die Söhne scheinen diese Aufgabe übernommen zu haben, siehe Verg. Aen. 6, 222, Lucan. 8, 732; auch freigelassene Sklaven, Pers. 3, 106, oder Freunde des Verstorbenen, Plin. nat. 18, 16, sind als Leichenträger überliefert.

⁶³ Gell. 4, 6, 8; Serv. Aen. 6, 216.

⁶⁴ Plut. qu.R. 14.

⁶⁵ Plutarch bezeichnet das Tragen weißer Gewänder bei trauernden Frauen in Rom als allgemein üblichen Brauch, vgl. Plut. qu.R. 26.

⁶⁶ Besonders eindrücklich ist die Beschreibung einer trauernden Frau bei Apul. met. 9, 30: *...nudis et intectis pedibus, lurpre buxuo macieque foedata; et discerptae comae semicanae sordentes inspersu cineris plerumque eius anteventulae contegebant faciem*.

⁶⁷ Sen. dial. 11, 17, 5; Suet. Cal. 24; zum Trauerbart auch Kierdorf 1991, 77.

⁶⁸ Die männliche Trauerkleidung bestand aus einer gräulichen bzw. schwarzen Toga (*toga pulla/atra*), Fest. 273 s.v. *praetexta pulla*; vgl. auch Tac. ann. 3, 2; Cic. Vatin. 12, 30; Cass. Dio 56, 31, 3; Cass. Dio 59, 10, 3; Dion. Hal. ant. 5, 17, 2. Der Brauch des Tragens spezieller Trauerkleidung ist bis ans Ende des 2. Jhs. n. Chr. belegt, vgl. Cass. Dio 5, 17, 2. Unabhängig von der Farbe wurde die Trauerkleidung als etwas Besonderes angesehen. Plinius überliefert, dass der Stoff nicht einmal von Motten berührt wird, Plin. nat. 28, 33. Er liefert hierfür zwar keine Erklärung, die sogar Motten zugeschriebene Abneigung gegenüber Trauergewändern dürfte jedoch darauf zurückzuführen sein, dass die Kleidung der *lugentes* häufig als *sordidus* charakterisiert wird, da die Beziehung zwischen Trauer und Verunreinigung durch den Tod sehr stark war. Vgl. hierzu Lizzi 1995, 54 mit Anm. 18.

⁶⁹ Serv. Aen. 11, 93. Servius erklärt die Sitte der Arkader, im Beisein von Verstorbenen ihre Waffen verkehrt herum zu halten, mit der Umkehrung aller Gewohnheiten der *lugentes*. Ähnlich Plut. qu.R. 14. Zum Aspekt der Inversion der Normalität durch einen Todesfall und seiner Auswirkung auf den Charakter der römischen Bestattungsrituale vgl. vor allem die Untersuchung von Scheid 1984, der sich aus dieser Sicht den römischen Begräbnispraktiken nähert.

⁷⁰ Der spezifische Charakter eines Teils der rituellen Trauer- und Bestattungsriten eines römischen *funus* erklärt sich gerade aus diesem Grundgedanken der Befleckung und Verunreinigung durch den Toten und der

Sichtbarmachung des Makels einer *familia funesta* führte auch dazu, dass äußerlich das Trauerhaus durch die Pflanzung eines Zypressenzweiges gekennzeichnet wurde⁷¹.

Bei einfachen Begräbnissen zog der Leichenzug in einer schlichten Prozession direkt zum Bestattungsplatz, an dem die Leichenrede in kleinem Kreis vorgetragen wurde⁷². Bei den aufwendigen Prozessionen der römischen Nobilität oder des Herrscherhauses führte er über das Forum Romanum, auf dem von den Rostra durch einen nahen Verwandten, möglichst einen Sohn des Verstorbenen, die *laudatio funebris* gehalten wurde, in der die Ämter und Leistungen des Verstorbenen und diejenigen der Vorfahren gewürdigt wurden⁷³.

Das Element, das allen Reden unabhängig vom sozialen Status des Verstorbenen gemeinsam war, war das Lob des Toten, durch das die Größe des Verlusts deutlich gemacht und die Zuhörer⁷⁴ zur Teilnahme an der Trauer und Klage animiert werden sollten⁷⁵.

So berichtet Appian, dass die Zuhörerschaft den dramatischen und emphatischen Worten des Antonius beim Begräbnis Caesars wie ein Chor mit Trauer und Klage antwortete⁷⁶. Dabei war es nicht unpassend, auch als Redner seiner Trauer freien Lauf zu lassen. Im Gegenteil entsprach dies anscheinend sogar den allgemeinen Erwartungen in einem Maße, dass es nahezu als normativ angesehen wurde. Augustus brach in Tränen aus, als er die

sich daraus ergebenden Opposition zu den übrigen, reinen Mitgliedern der Gemeinschaft, vgl. Scheid 1984, 118. Hierzu zählt etwa das Schließen der Augen des Verstorbenen um zu vermeiden, dass sich die Verunreinigung weiter ausbreite, oder der letzte Kuss, der die Seele des Verstorbenen auffangen und ihr Herumirren verhindern sollte, siehe ausführlich Lizzi 1995, 57-58 und Lindsay 2000, 154-157.

⁷¹ Plin. nat. 16, 40, 140. Diese Kennzeichnung erlaubte es Priestern das befleckte Haus zu erkennen und sich von diesem fernzuhalten, um nicht ihrerseits durch den Tod verunreinigt und damit verhindert zu werden, ihren religiösen Pflichten nachzukommen, vgl. Serv. Aen. 3, 64.

⁷² Artem. 4, 49; Lukian. 23.

⁷³ Zu dieser Etappe der Begräbniszeremonie mit *pompa funebris* und *laudatio funebris* Lukian. 23; die *laudatio funebris* wurde auch bei Begräbnissen einfacher Mitglieder der Gesellschaft gehalten, vgl. etwa die *Laudatio Murtiae*, ein Rede, die Cicero dem Vater des Seranus für das Begräbnis seines Sohnes schrieb, Cic. p. red. ad Quir. 3, 8, 5. Hierzu auch Kierdorf 1980, 2.

⁷⁴ Bei den aufwendigen Aristokraten- oder Staatsbegräbnissen musste der Redner durch seine Worte erreichen, den größtenteils unbeteiligten Anwesenden zu vermitteln, dass der Tod der betreffenden Person nicht nur für die Familie, sondern für die gesamte Gemeinschaft einen schweren Verlust bedeutete. Vgl. Pol. 6, 53, 3 und zur Interpretation der Stelle Kierdorf 1980, 134-135. Private Reden unterschieden sich wohl nur darin, dass die Anwesenden nicht als politischer Faktor angesprochen wurden. Es gibt allerdings keine Überlieferungen zu den Reaktionen der Zuhörerschaft bei privaten Reden, vgl. Kierdorf 1980, 121.

⁷⁵ Diese ursprüngliche Absicht wohnte schon der älteren Leichenrede inne und hielt sich während der gesamten paganen Zeit, siehe Kierdorf 1980, 134. Vgl. die wohl am Grab gehaltene private *Laudatio Turiae* auf eine römische Matrone oder die öffentliche Rede des Antonius bei Caesars Begräbnis, die beide durch das Totenlob den eigenen Schmerz verständlich zu machen suchen und auch keinen Hehl aus ihrem Schmerz machen, Kierdorf 1980, 125-126. Zur *Laudatio Turiae* ausführlich Flach 1991.

⁷⁶ App. civ. 2, 145; 610.

Leichenrede für seinen Stiefsohn Drusus hielt⁷⁷, genauso wie Kaiser Domitian die Leichenrede für seinen verstorbenen Bruder Titus unter Tränen vortrug⁷⁸.

Besonders aussagekräftig ist in diesem Zusammenhang auch das Beispiel der geheuchelten Trauerbekundung des Caligula, der bei der Leichenrede zum Begräbnis des Tiberius hemmungslos weinte und zwar, wie Sueton ausdrücklich betont, um seine Popularität beim Volk zu steigern und dessen Zuneigung zu gewinnen⁷⁹. Der Fall Caligulas, dessen aktive Teilhabe am Tod des Tiberius auch dem Volk durchaus bekannt gewesen sein dürfte⁸⁰, zeigt, dass es sich nicht um die Artikulation und Kommunizierung persönlicher Trauer handelte, sondern um einen notwendigen gesellschaftlichen Akt.

Diese hauptsächliche Zielsetzung der Leichenrede konnte in bestimmten Fällen, etwa bei den gentilizischen Reden oder den Reden bei *funera publica* für Angehörige des Herrscherhauses, um zusätzliche Aspekte erweitert werden. Als Mittel der Selbstdarstellung, als Demonstrationsobjekt von Macht und Vermögen und zur politischen Einflussnahme wurden sie oftmals eindeutig politisch instrumentalisiert⁸¹. Zusätzlich zum *agmen imaginum* ließ sich mittels der *laudatio funebris* der gesamten versammelten Gemeinschaft die *auctoritas* der Familie vor Augen führen, was sich im Hinblick auf die eigene politische Funktion nutzen ließ⁸². Politisches Kalkül oder das Streben nach familiärem Prestige führten dazu, dass die in der Leichenrede evozierte Trauer zu einer öffentlichen Trauer wurde und somit auch zu einer Angelegenheit, die das gesamte Volk

⁷⁷ Cons. ad Liv. 209-210. Zu diesem Ovid zugeschriebenen Trostgedicht, welches kurz nach dem Tod des Drusus verfasst wurde siehe die Einleitung bei Rupprecht 1982.

⁷⁸ Cass. Dio 67, 2, 6 und Suet. Cal. 15, 1. Die nahezu zwanghafte Erwartung der Klage belegt auch die Beschreibung des Begräbnisses von Germanicus bei Tacitus, in der er berichtet, dass von vielen Seiten das Fehlen der Ehren, die jedem Angehörigen des Herrscherhauses bei seinem Begräbnis zustanden, kritisiert wurde. Unter anderem nennt er das Fehlen von *laudationes et lacrimas vel doloris imitamenta*, Tac. ann. 3, 5, 2.

⁷⁹ Suet. Cal. 15, 1.

⁸⁰ Zu den einzelnen Gerüchten über eine Beteiligung Caligulas am Tod des Tiberius siehe Winterling 2003, 49-50.

⁸¹ Zur politischen Instrumentalisierung der *laudatio funebris* Kierdorf 1991, 80. Bei Reden auf privaten Begräbnissen hingegen spielte dieser propagandistische Aspekt keine Rolle, da für eine derartige Demonstration zum einen die Grundlagen und zum anderen das Publikum fehlten. Eher kam hier vermehrt das commemorative Element zum Tragen. Zum Charakter der privaten Reden im Vergleich zu den öffentlichen Kierdorf 1980, 135.

⁸² Flower 2006, 326. Die Verbindung von Totenfeier und Öffentlichkeit, die propagandistische Zwecke erfüllen sollte, ist bereits in der Frühzeit der Republik zu belegen. Livius berichtet von einem M. Flavius, der gerade von einer Unzuchtsanklage freigesprochen worden war und bei der Beerdigung seiner Mutter Fleisch an das Volk verteilen ließ, um seine Beliebtheit wieder zu erhöhen. Diese Aktion brachte ihm bei der nächsten Wahl 329/28 das Volkstribunat ein, Liv. 8, 22, 2-4. Den gleichen Hintergrund hatten auch die *ludi funebres*, siehe hierzu Futrell 2006, 33-36; allgemein zu den *ludi funebres* noch immer grundlegend Malten 1923-1924, 300-340.

und nicht nur die unmittelbar Betroffenen anbelangte. Diese Leichenzüge lebten daher von der Anwesenheit der Bevölkerung und waren von Anfang an auf diese ausgerichtet⁸³.

Der Leichenrede kam innerhalb der *exequiae* eine gewichtige Bedeutung zu. Bei *funera privata* bildete sie den zentralen Kern, bei den öffentlichen Begräbnissen stellte sie neben anderen Elementen einen wichtigen Bestandteil dar. Aufgrund der originären Zweckbestimmung der Leichenrede kam demnach auch in dieser zweiten Phase des Begräbnisrituals der Trauer eine große Bedeutung zu. Da die Rede durch einen männlichen Hinterbliebenen gehalten wurde und darüber hinaus auch der Leichnam von Männern getragen wurde, überwog beim Leichenzug, im Gegensatz zur vorhergehenden häuslichen *collocatio*, das männliche Element. In dieses Bild passt auch, dass Frauen im Zusammenhang mit der Überführung der Leiche zum Begräbnisplatz in den wenigsten Quellen überhaupt Erwähnung finden. In den seltenen Fällen, in denen sie in Erscheinung treten, nehmen sie jedoch keine prominente Funktion oder Rolle ein⁸⁴.

Wie bei der häuslichen *collocatio* war auch die Trauerartikulation während der *laudatio funebris* weder spontan noch zweckfrei, sondern in hohem Grade ritualisiert und instrumentalisiert. Sie diente dazu, die *memoria* an den Verstorbenen zu stärken und ein Gemeinschaftsgefühl zu schaffen und dadurch die Reorganisation des durch den Todesfall in eine Krise geratenen sozialen und, bei Aristokratenbegräbnissen, politischen Netzes zu gewährleisten⁸⁵.

Individuelle Trauer – Die feriae denicales

Auf dem Bestattungsort erfolgte die Verbrennung des Toten auf einem *rogus* und die anschließende Beisetzung der Urne oder die Körperbestattung im Sarkophag. Noch im Beisein des Verstorbenen wurde dabei die *porca praesentanea* geopfert⁸⁶. Hier stimmten die Klagefrauen ein letztes Mal die Totenklage an⁸⁷. Damit endete die Begräbnisfeier für Nichtfamilienmitglieder. Mit dem *silicernium*⁸⁸, einem oft noch am Grab abgehaltenen

⁸³ Siehe hierzu Wesch-Klein 1993, 3. Vgl. zur Rolle des Publikums während der *pompa funebris* der römischen Nobilität Flower 2006, 332-333.

⁸⁴ Dazu Prescendi 2000, 106.

⁸⁵ Jussen 1995, 229.

⁸⁶ Fest. 296-298. Die Bezeichnung leitet sich davon her, dass der erste Teil der Opferung noch in Anwesenheit des Toten erfolgte, siehe Belayche 1995, 163.

⁸⁷ Zur Totenklage am Bestattungsort Kierdorf 1991, 81.

⁸⁸ Fest. 377 s.v. *silicernium*; Serv. Aen. 5, 92. Zu Charakter und Speiseabfolge des *silicernium* und anderen Begräbnisbanketten siehe Lindsay 1998, 67-80.

Begräbnisbankett, setzten für die *familia funesta* die *feriae denicales* ein. Diese neun Tage dauernde Zeitphase⁸⁹, während derer die Teilnahme an profanen und sakralen Handlungen unterbunden war, diente dazu, sich bestimmten Reinigungsritualen zu unterziehen⁹⁰. Diese sollten die Betroffenen von der durch den Tod eingetretenen Befleckung befreien, um eine Rückkehr zur Normalität zu ermöglichen⁹¹. Mit dem am Grabe dargebrachten *sacrificium novemdiale* für die Manen des Toten und die anschließende *cena novemdialis* konnte die Reintegration der Angehörigen der *familia funesta* in die Gemeinschaft erfolgen⁹².

Dieser letzte Abschnitt des Totenrituals war rein privater Natur. Außer den festgesetzten Reinigungsritualen und dem Verbot bestimmter Handlungen war nichts weiteres geregelt. Was sich während der Zeit, in der sich die *familia funesta* von der Gemeinschaft fernhalten musste, an persönlicher Aufarbeitung innerhalb der einzelnen betroffenen Familien ereignete, bleibt mangels entsprechender Quellen weitgehend im Dunkeln. Nach dem Ablauf des psychologischen Trauerprozesses, der in Grundzügen bei allen Menschen gleich verläuft, ist die Phase nach der Bestattung der Zeitraum, in dem versucht wird, den Verlust in das eigene Leben zu integrieren, um ihn letztlich akzeptieren zu lernen⁹³. Dies ist die Grundvoraussetzung, um sich auf einen neuen Weg einzulassen. In der römischen Gesellschaft sollte dieser mit der Reintegration in die Gesellschaft nach Ablauf der *feriae denicales* beschritten werden. Sporadische Zeugnisse scheinen eine solche private Auseinandersetzung mit dem Verlust zu bestätigen. Plutarch etwa hielt mit Verwunderung fest, dass M. Furius Camillus, der Eroberer von Veii und Retter Roms nach der Gallierkatastrophe, nach dem Tod seiner beiden Söhne nicht vor Gericht erschien, um sich gegen die gegen ihn erhobenen Vorwürfe zu verteidigen, sondern sich zusammen mit den Frauen zu Hause einschloss, um gemeinsam mit ihnen den Verlust zu verarbeiten⁹⁴.

Für Frauen konnte die Trauerzeit auch über die *feriae denicales* hinausgehen, wobei sich die Länge an dem Verwandtschaftsverhältnis zu dem Verstorbenen und dessen

⁸⁹ Fest. 61 s.v. *denicales feriae*. Von Hadrian ist überliefert, dass er nach dem Tod der Plotina neun Tage lang trauerte, Cass. Dio 69, 10, 3.

⁹⁰ Gell. 4, 6, 8: im Zusammenhang mit der Opferung der *porca praesentanea* spricht Gellius von den Reinigungsopfern einer *familia funesta*; siehe auch Serv. Aen. 6, 216. Allgemein zu den Reinigungsritualen Scheid 1984, 128-129.

⁹¹ Gell. 16, 4, 4 listet eine Reihe von Aktivitäten auf, die während der Trauerphase eingestellt werden mussten; vgl. auch Fest. 187, der bei der Erklärung von *novemdiales* von *feriae* spricht.

⁹² Zum Brauch des *sacrificium* und der *cena* Tac. ann. 6, 5. Die Reintegration wurde durch das Ablegen der Trauerkleidung und die Wiederaufnahme der üblichen Aktivitäten sichtbar, vgl. Scheid 1984, 118.

⁹³ Zu den einzelnen Phasen des Trauerprozesses siehe Kast 2002 67-90, speziell zur Phase der letztlichen Akzeptanz 83-90.

⁹⁴ Plut. Cam. 11, 3; zur Interpretation dieser Textstelle auch Prescendi 2000, 107.

bürgerlichem Status orientierte. Die allgemein übliche Dauer betrug zehn Monate⁹⁵. Zuweilen wurden solche Trauerzeiten nicht nur bei dem Tod eines Familienangehörigen auferlegt, sondern auch bei einer ranghohen und bedeutenden Persönlichkeit, um dadurch den Ruhm des Verstorbenen deutlich zu machen⁹⁶. Für Männer indes gab es bezüglich des *tempus lugendi* keinerlei gesetzliche Regelungen⁹⁷.

Das römische Trauerritual – Funktion und geschlechtsspezifische Unterschiede

Im Rahmen des Bestattungsrituals war das Verhalten der Trauernden ganz speziellen Regeln unterworfen. Die Trauer innerhalb des Zeremoniells war weder spontan noch zweckfrei, sondern für bestimmte Absichten instrumentalisiert. Gerade der Umstand, dass ein Großteil der Trauerarbeit von angemieteten Klagefrauen geleistet wurde, zeigt deutlich, dass die öffentlichen Gefühlsausbrüche ein gesellschaftlicher Akt waren, der weniger der individuellen Verarbeitung der eigenen Trauer, als vielmehr der Vermittlung von Werten und der Inszenierung von Loyalitäten und Zugehörigkeiten diente⁹⁸. Über individuelle Reaktionen im Angesicht von Todesfällen sagt das rituell gebundene Trauerverhalten nichts aus. Die subjektive Dimension der Trauer erschließt sich nur auf indirektem Weg⁹⁹. Es zeigt sich, dass den einzelnen Abschnitten des Begräbnisrituals unterschiedliche Funktionen zukamen. Die häusliche Totenklage zählte, wie auch die Vorbereitung des Leichnams, seine Waschung und Aufbahrung, zu den Pflichten der Lebenden gegenüber den Toten. Gleichzeitig bot sie die Gelegenheit, Trauer in gesellschaftlich anerkannter Weise emotionalen Ausdruck zu verleihen. Das Atrium als Ort der *collocatio* und *conclamatio* gewährleistete darüber hinaus eine möglichst öffentlichkeitswirksame Inszenierung.

Die *exequiae* waren durch die Leichenrede und das darin enthaltene Totenlob im Kern darauf ausgerichtet, die Größe und Bedeutungsschwere des Verlustes aufzuzeigen, dadurch erneut Trauer hervorzurufen und letztendlich die *memoria* an den Verstorbenen zu stärken.

⁹⁵ Ov. fast. 1, 33- 36, 3; Sen. dial. 12, 16, 1. Bereits in der frühen römischen Republik war die Trauerzeit durch den Brauch und scheinbare *leges regiae* König Numas auf zehn Monate festgelegt, Sen. epist. 63, 13; zu den *leges regiae* vgl. Ampolo 1984, 76-78. In der Kaiserzeit bürgerten sich neun Monate für Witwen und zehn Monate für den Verlust eines Vaters, Bruders oder Sohnes ein, Sen. dial. 12, 16, 1; Plut. Cor. 39, 10; Plut. Num. 12, 3. Ausführlich zu den Trauerzeiten je nach Verwandtschaftsverhältnis und sozialem Status Engels 1998, 157-158.

⁹⁶ Für Kaiser Augustus etwa ordnet der Senat für alle Frauen ein Trauerjahr an, Cass. Dio 56, 43, 1.

⁹⁷ Sen. epist. 63, 13: „*viris nullum legitimum tempus est, quia nullum honestum* », vgl. hierzu auch Loraux 1992, 48.

⁹⁸ Siehe Wagner-Hasel 2000, 85, die sich in ihrer Untersuchung mit dem Traueraufwand in Griechenland beschäftigt. Einige ihrer Ergebnisse können auch auf Rom übertragen werden.

⁹⁹ Siehe hierzu die folgenden Kapitel.

Die Zeit nach der Bestattung war einerseits den Reinigungsritualen vorbehalten, andererseits aber auch die Gelegenheit, sich abseits von gesellschaftlichen Zwängen und Verpflichtungen persönlich und individuell mit dem Verlust und seiner Trauer auseinander zu setzen und damit umgehen zu lernen.

Im Hinblick auf die Art und Weise der Teilnahme und das Verhalten während und nach den Bestattungsfeierlichkeiten erscheinen Männer und Frauen differenziert. Die geschlechtsspezifischen Unterschiede lassen erkennen, dass das ritualisierte Verhalten der Frauen einem Weiblichkeitsbild entspricht, welches als seinen typischen Wesenszug Emotionalität und Unfähigkeit der Kontrolle von Gefühlsäußerungen beinhaltet. Diese Charakterzüge werden in den offiziellen Diskursen als negativ und abweichend vom Ideal geschildert und erhalten vernichtende Urteile¹⁰⁰. Seneca schreibt dem weiblichen Geschlecht übertriebene Trauer zu, da sie sich vom Schmerz verzehren ließen¹⁰¹. Daraus erklärt sich, dass zum weiblichen Verhaltensmuster alle nicht-diskursiven Traueräußerungen gehörten und deshalb bei der *collocatio* die Familie des Verstorbenen in erster Linie durch verwandte Frauen oder angeworbene Klageweiber vertreten wurde, die Männer hier hingegen nicht in Erscheinung traten.

Den positiven Gegenpol stellte das von Selbstbeherrschung und Mäßigung der Gefühle dominierte Männlichkeitsbild dar¹⁰². Cicero betont die Notwendigkeit männlicher Zurückhaltung beim Trauern und bezeichnet es als inakzeptabel, wenn Männer vor Trauer stöhnten¹⁰³. Die den Männern zugesprochene Funktion als Träger der Bahre des Verstorbenen und Vortragender der *laudatio funebris* trug diesem Anspruch Rechnung. Daraus wird auch ersichtlich, warum Vorschriften der römischen Begräbnis- und Grabluxusgesetze sich ausschließlich mit dem Verhalten von Frauen befassen und zwar mit der *impotentia muliebris*, der expressiven Trauerform in der Öffentlichkeit, die im Übermaß als bedrohlich für das soziale Leben empfunden wurde¹⁰⁴. In seiner Reflexion über römische Bräuche in den *quaestiones romanae* liefert Plutarch seine Erklärung für die

¹⁰⁰ Solche Urteile stammen von Autoren, die es missbilligten, wenn Frauen in der Öffentlichkeit wahrnehmbar wurden und die außerdem übertriebene Gefühle als nicht mit den Idealen der *civitas* vereinbar bewerteten, dazu Sterbenc Erker 2006, 221. Zu den Fällen einer positiven Bewertung öffentlicher weiblicher Emotionsbekundungen Mustakallio 2003, 86-98.

¹⁰¹ Sen. dial. 12, 16, 5; Sen. dial. 11, 6, 2: „*quid autem tam humile ac muliebre est quam consumendum se dolori committere*“.

¹⁰² Vgl. Engels 1998, 156. Zum kaiserzeitlichen Geschlechterdiskurs Späth 1994, 306-312.

¹⁰³ Cic. Tusc. 2, 55.

¹⁰⁴ Die Zwölftafelgesetze befassten sich mit dem Bestattungsaufwand und mit der weiblichen Trauerpraxis in öffentlichen Räumen. Die Gesetze verboten den Frauen sich die Wangen zu zerkratzen und den *lessus* abzuhalten, Engels 1998, 156. Zur Bedeutung der Zwölftafelgesetze für die römische Gesellschaft, die sich nicht zuletzt aus ihrem Alter und dem legendären Gesetzgeber ergab, Fögen 2002 passim.

geschlechtsspezifische Unterscheidung¹⁰⁵. Söhne folgten dem Leichenzug ihres Vaters bedeckten Hauptes, da sie den Vätern *pietas* entgegenbringen sollten, Töchter erschienen unbedeckten Hauptes, da es ihre Aufgabe war, die Väter zu beklagen. Tacitus präzisiert dies in seiner Abhandlung über die Germanen. Im Gegensatz zu den Frauen, die für das *lugere* Sorge tragen sollten, müssten sich die Männer um das *meminisse* kümmern¹⁰⁶.

Die Geschlechterdifferenzierung und die daraus resultierenden unterschiedlichen Aufgaben im Trauerprozess erklären sich aber nicht nur aus der Definition von Männlichkeit und Weiblichkeit, sondern auch aus der Funktion, die Männer und Frauen im gesellschaftlichen Leben einnahmen.

Da die Männer der hier behandelten gesellschaftlichen Schichten oftmals öffentliche Funktionen innehatten, kamen den Frauen, deren Leben sich zumeist abseits der Öffentlichkeit abspielte¹⁰⁷, all diejenigen Aufgaben zu, die einen nahen und direkten Kontakt mit dem Toten erforderten, während die Männer mit der Wahrnehmung der öffentlichen Aspekte des Begräbnisses betraut waren. Damit belasteten sich die Frauen, stellvertretend für die gesamte Gemeinschaft, mit dem größten Teil der Verunreinigung und Befleckung, der einer Familie nach einem Todesfall anhaftete und von dem sich die Männer, um die Ausübung ihrer Tätigkeiten nicht zu gefährden, möglichst distanzieren sollten¹⁰⁸. So berichtet Gellius von einem *flamen Dialis*, der den Toten nicht berühren, nicht seinem Leichenzug folgen und nicht einmal die Flötenmusik, die beim Begräbnis gespielt wurde, hören durfte¹⁰⁹.

Die den Männern zugeteilte Rolle im Trauerritual bestand in der Konsequenz darin, die Kontinuität der Gemeinschaft sowie den Status innerhalb dieser Gemeinschaft sicherzustellen, während die Rolle der Frau ihren Zweck darin hatte, die erfolgreiche Trennung des Verstorbenen von der Gesellschaft der Lebenden zu gewährleisten und so sein weiteres Schicksal sicherzustellen¹¹⁰.

¹⁰⁵ Plut. qu.R. 14.

¹⁰⁶ Tac. Germ. 27, 2. Die Relevanz dieser Aussage für die römische Gesellschaft lässt sich damit begründen, dass hinter seiner Darstellung der Germanen auch römische Gebräuche hindurch scheinen, vgl. hierzu Schulz 1995, 25-26.

¹⁰⁷ Zu den einzelnen Aufgaben der idealen römischen Frau vgl. Fischler 1994, 119-120.

¹⁰⁸ Siehe Lizzi 1995, 55.

¹⁰⁹ Gell. 15, 22-25.

¹¹⁰ Siehe Corbeill 2004, 70.

I.3. Der besondere Fall des *funus acerbum*

Während in frühromischer Zeit nächtliche Bestattungen im Licht von Fackeln allgemein üblich waren¹¹¹, so wurden ab dem Ende der Republik in der Regel nur noch Bestattungen armer Leute¹¹² oder Kindsbestattungen *ante lucem* durchgeführt¹¹³. Die Mitführung von Fackeln wurde aber auch bei den tagsüber stattfindenden Begräbnissen beibehalten, um anzuzeigen, dass der Tote und diejenigen, die ihn begleiteten, sich in einem nächtlichen, der Tagwelt der Lebenden entgegengesetzten Raum befanden. Fackeln und Lichter sollten dabei gleichzeitig ein weiteres Element zur Trennung der Gruppe der *lugentes* von der Gemeinschaft sowie zur Inversion der Normalität während der Trauer darstellen¹¹⁴.

Die Bestattung von Kindern erfolgte in Form eines sogenannten *funus acerbum*. Diese Bezeichnung findet sich erstmals bei Plautus und wird durch die gesamte Kaiserzeit als Terminologie für das für Kinder vorgesehene Begräbnisritual verwendet¹¹⁵.

Die Beibehaltung der nächtlichen Bestattung von Kindern in *funera acerba* hing ursächlich mit der Idee der Verunreinigung durch den Tod zusammen, die im Fall eines Kindstodes als weit gravierender empfunden wurde als bei einem natürlichen, das heißt zur rechten Zeit kommenden Todesfall. Denn er kam einer Umkehrung der Generationenfolge und der natürlichen Ordnung gleich, die eine Bestattung der Eltern durch ihre Kinder vorsah und zudem all die Hoffnungen sowie Erwartungen, die Eltern in ihr Kind gesetzt hatten, zunichte machte¹¹⁶. In den Deklamationen findet sich häufig der von Eltern geäußerte Wunsch, vor den eigenen Kindern sterben zu dürfen¹¹⁷. Die besondere Tragik lag darüber hinaus in dem Umstand, dass eine der wesentlichen Aufgaben eines Kindes mit der es

¹¹¹ Serv. Aen. 11, 142-143 sieht den Sinn der nächtlichen Bestattungen früherer Zeit darin, dass der zu einer Befleckung führende Anblick des Toten für Priester und Magistrate, die ein Amt auszuüben hatten, verhindert werden musste, *ne funere immaturae subolis domus funestetur*; vgl. auch Gell. 10, 15, 24-25, der im Zusammenhang mit der Beschreibung der Rechte und Pflichten eines *flamen dialis* erwähnt, dass dieser einen Toten weder berühren noch ansehen dürfe, da er ansonsten kontaminiert werde und sein Amt nicht mehr ausüben könne.

¹¹² Mart. 8, 75, 9-10; Dion. Hal. ant. 4, 40.

¹¹³ Iuv. 9, 44; Sen. dial. 9, 11, 7. Zur nächtlichen Bestattung von Kindern Rose 1923, 191-194 und Boyancé 1972, 77. Eine Ausnahme stellt etwa die Bestattung der ermordeten Agrippina dar, die noch in der gleichen Nacht eingeäschert und bestattet wurde, Tac. ann. 14, 9, 1.

¹¹⁴ Vgl. Scheid 1984, 122.

¹¹⁵ Plaut. Amph. 190; Plaut. Asin. 595; die letzte Erwähnung findet sich bei Isidor von Sevilla, Isid. orig. 14: „tria sunt autem genera mortis, acerba, immatura, naturalis; acerba infantium, immatura iuvenum, merita, id est naturalis, senum“.

¹¹⁶ Vgl. Sigismund Nielsen 1997, 200.

¹¹⁷ Z.B. decl. mai. 6, 3; siehe hierzu auch Zinsmaier 2003, 160.

pietas erga parentes demonstrieren sollte, nicht eingehalten werden konnte, nämlich die Sorge um das Begräbnis der Eltern und die damit verbundene Pflege ihres Andenkens¹¹⁸.

Flavius Agricola erwähnt in seinem Epitaph, dass er seinen Sohn Aurelius Primitivus zurückgelassen habe, damit dieser sich mit pflichtgemäßer Hingabe um sein Grab kümmern könne¹¹⁹. Auf den Kindergedenkschriften findet sich dieser fundamentale Aspekt der *mors immatura* als eines der zentralen Themen und reflektiert somit die Schwere eines solchen Schicksals. Eltern beklagen hier, dass sie gezwungen sind, ihre Kinder zu bestatten, wobei dies nach dem natürlichen Ablauf anders herum sein müsste¹²⁰. So ist auch Plinius in einem seiner Briefe zu verstehen, der den Zeitpunkt des Todes der Tochter seines Freundes Fundanus, Minicia Marcella, als weit schlimmer wertet, als den Tod an sich. Sie war noch nicht ganz 14-jährig und stand kurz vor ihrer Hochzeit¹²¹.

Das besondere Zeremoniell des *funus acerbum* wurde bei Kindern durchgeführt, die sich noch im Lebensabschnitt der *pueritia* befanden, also bei den noch Eheunmündigen, den *impuberes*. Für Knaben war dies der Abschnitt bis hin zur Verleihung der *toga virilis* und der damit verbundenen Erreichung der *pubertas* und der Geschäftsfähigkeit, für Mädchen hingegen die Zeit bis zur Geschlechtsreife und damit dem Eintritt ins heiratsfähige Alter¹²². Der Tod von Jugendlichen oder jungen Erwachsenen, die vor ihren Eltern starben, gleichgültig welchen Alters und unabhängig davon ob verheiratet oder unverheiratet, wurde zwar ebenfalls als *mors immatura* angesehen¹²³. Denn auch hier galt, dass die Sorge um das Begräbnis der Eltern und die damit verbundene Pflege ihres Andenkens nicht eingehalten werden konnten. Dennoch zogen diese Fälle von *mors immatura* kein *funus acerbum*, sondern eine Bestattung mit den üblichen Zeremonien und Ritualen nach sich, da die Verstorbenen bereits fester Bestandteil des sozialen Lebens waren¹²⁴.

Da Kinder vor Erreichung der *pubertas* jedoch noch nicht als integraler Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens angesehen oder für dieses von Nutzen waren und das Ritual der

¹¹⁸ Zu dieser Erwartung an Kinder Dixon 1992, 111; zur Wechselseitigkeit der Beziehungen zwischen Eltern und Kindern, wie sie in Grabinschriften dargestellt werden, vgl. Hesberg-Tonn 1983, 142, 147-148. Kinder als Sicherheit für die Zukunft beschreibt Cic. Tusc. 1, 31. Golden 1988, 153 unterstreicht die Bedeutung von Kindern als Alterssicherung.

¹¹⁹ CIL VI 17985a.

¹²⁰ Siehe Lattimore 1962, z.B. Nr. 189-190.

¹²¹ Plin. epist. 5, 16.

¹²² Bei Knaben wurde dieser Lebensabschnitt zwischen 14 und 16 Jahren erreicht, bei Mädchen wurde das heiratsfähige Alter etwa mit zwölf Jahren angesetzt, dazu Rawson 1991, 27-28. Die Bezeichnung „Kind“ wird im Folgenden für diese Altersgruppe verwendet.

¹²³ Sen. dial. 6, 17, 8; vgl. hierzu auch Sigismund Nielsen 1997, 200-202 mit einigen prominenten Beispielen einer *mors immatura*.

¹²⁴ Vgl. Néraudau 1987, 200. Néraudau beschäftigt sich vornehmlich mit den rechtlichen Aspekten des *funus acerbum*.

Trennung des Toten von der Gemeinschaft bei einem vor dem Eintritt in diese Gemeinschaft stehenden Menschen noch nicht so notwendig war, konnte ihr Tod mit größerer Diskretion behandelt werden¹²⁵.

Denn die Befleckung der Hinterbliebenen setzte nicht automatisch mit dem Ableben ein, sondern trat erst im Moment der öffentlichen Deklaration des Todes in Funktion, eines Akts, den Servius mit dem juristischen Terminus des *funus agnoscere* bezeichnet¹²⁶. Die betroffene Familie konnte den Makel der *funesta* und damit ihre Ausgrenzung aus der Gemeinschaft im Fall eines Kindstodes dadurch verhindern, dass sie sich nicht zu dem Todesfall bekannte. Deutlich wird der Zusammenhang zwischen Anerkennung eines Todesfalles und Einschränkung der persönlichen Handlungsfreiheit wegen der Befleckung durch den Tod an der Episode des Horatius Pulvillus. Um die Weihung des Jupiter-Capitolinus-Tempels durch Horatius Hand zu verhindern, lancierten seine Gegner die Nachricht vom Tode seines Sohnes mit der Intention, damit die Vollbringung der sakralen Handlung auf Grund seines Zustands als *funestatus* zu unterbinden. Horatius Pulvillus jedoch konnte die sakrale Handlung zu Ende führen, da er durch sein gleichgültiges Verhalten den vermeintlichen persönlichen Verlust negierte und somit die Einschränkung seiner politischen Handlungsfreiheit vermied¹²⁷.

Eine weitere Möglichkeit, die Ausgrenzung aus der Gemeinschaft im Falle eines Kindstodes zu verhindern, bestand darin, die Bestattung heimlich, also nachts, durchzuführen. Es wird explizit erwähnt, dass der Usus der nächtlichen Bestattungen besonders bei Kindern von Magistraten zur Anwendung kam, was mit deren öffentlichen Funktion und Tätigkeit in Zusammenhang steht, die bei Anerkennung eines Todesfalles zeitweilig hätten ruhen müssen¹²⁸.

In diesem Sinne konnte beim *funus acerbum* auch das für normale Bestattungsfeierlichkeiten übliche Zeremoniell mit geringem Aufwand und einer schnellen und diskreten Durchführung vollzogen werden¹²⁹, wobei die bei Erwachsenen üblichen Bestandteile des Totenrituals nicht zwingend respektiert werden mussten¹³⁰.

Über die Gebräuche bei Kindsbestattungen berichtet unter anderen Plutarch in der Konsolationsschrift an seine Frau anlässlich des Todes der gemeinsamen, nur zwei Jahre

¹²⁵ Néraudau 1987, 204.

¹²⁶ Serv. Aen. 6, 8.

¹²⁷ Plut. Publ. 14; Liv. 2, 8, 7-8; siehe hierzu auch Belayche 1995, 165 und Prescendi 1995, 147.

¹²⁸ Serv. Aen. 11, 143 „*quod praecipue accidebat in eorum qui in magistratu erant filii*“.

¹²⁹ Vgl. Cic. Cluent. 27-28, der die am folgenden Tag vor Morgengrauen durchgeführte Einäscherung eines kleinen Sohnes des Oppianicus beschreibt.

¹³⁰ Zu den Bestandteilen eines *funus acerbum* de Filippis Cappai 1997, 121 und Néraudau 1987, 198.

alt gewordenen Tochter Timoxena¹³¹. Bei der sehr kurzen, offenbar nur symbolischen *collocatio* wurde anscheinend auf den Hauptbestandteil, die *conclamatio*, verzichtet¹³². So rechtfertigte Nero die hastige, ohne jegliches Ritual erfolgte Beisetzung des ermordeten Britannicus, dem als Mitglied der kaiserlichen Familie eine besondere Zeremonie hätte zuerkannt werden müssen, noch vor dem auf seinen Tod folgenden Morgengrauen, indem er sich auf den Brauch bezog, nach dem die Leichen Frühverstorbener schnell den Blicken zu entziehen seien und ihre Bestattung nicht durch Lobreden und Aufwand verzögert werden sollte¹³³. In die gleiche Richtung zielten auch die Regelungen aus der Bestattungsordnung von Puteoli¹³⁴. Sie enthielt unter anderem eine Vorschrift über die Reihenfolge, in der die Leichenbestatter, die *libitinarii*, die Bestattungen vorzunehmen hatten. Generell galt dabei die Reihenfolge der Einlieferung, mit einigen Ausnahmen, die Priorität erhielten, da in diesen Fällen eine schnelle Bestattung gewährleistet werden musste. Unter diese fielen, neben Selbstmördern, kriminellen Sklaven und Dekurionen auch die *funera acerba*¹³⁵.

Der restriktive Charakter, der das kinderspezifische Begräbnisritual auszeichnet, lässt sich auch in den Regelungen für Trauerzeiten erkennen. Bereits in frühromischer Zeit scheinen diesbezügliche gesetzliche Interventionen vorgelegen zu haben. Plutarch berichtet von einer *lex regia*, die eine Begrenzung der Trauer nach Zeit und Lebensalter vorsieht¹³⁶. Danach sollte Kindern unter drei Jahren keine rituelle Trauer zukommen, Kindern zwischen drei und zehn Jahren je ein Monat pro Lebensjahr mit der Höchstgrenze von zehn Monaten. Dieses auf König Numa zurückgeführte Gesetz findet seine Fortsetzung in einem kaiserzeitlichen Traktat, der die Trauerzeiten für Kinder ebenfalls gemäß dreier Alterskategorien staffelt¹³⁷.

¹³¹ Seine Aussagen decken sich dabei mit dem, was von römischen Autoren überliefert ist, so dass er hier keine spezifisch griechische Praxis beschreibt.

¹³² Plut. mor. 612A.

¹³³ Tac. ann. 13, 17, 1-3: *subtrahere oculis acerba funera neque laudationibus aut pompa detinere*.

¹³⁴ Da viele der Aspekte der Puteoli-Inschrift dem entsprechen, was über römisches Bestattungsritual und Begräbnispraktiken bekannt ist, kann angenommen werden, dass es sich dabei nicht um eine regionale Eigenheit, sondern um eine allgemeine Praxis handelte; zur generellen Relevanz der Puteoli-Inschrift Rawson 2002, 280 und umfassend Bodel 2004, 147-168.

¹³⁵ Vgl. Rawson 2002, 171. Das Gesetz datiert zwar in die ausgehende Republik, es gibt jedoch keine Hinweise darauf, dass es seine Gültigkeit in der Kaiserzeit eingebüßt hatte. In späteren Texten fehlen exakte Regelungen zum *funus acerbum*. Dies könnte darauf hinweisen, dass sie soweit zum allgemeinen Kulturgut gehörten, dass sie keiner Erwähnung mehr bedurften, so Rawson 2002, 279. Für eine historische Einordnung vgl. die kommentierte Edition von Hinard 2003, v.a. 25-95.

¹³⁶ Plut. Numa 12.

¹³⁷ FIRA 2, 536. Für Kinder unter einem Jahr galt *neque lugetur neque sublugetur*, für Kinder zwischen ein und drei Jahren *non lugetur, sed sublugetur* und für Kinder zwischen drei und zehn Jahren sollte die Trauerzeit nach ihren Lebensjahren bemessen werden, dazu Rawson 2003, 281.

Die Bestattung in einem *funus acerbum* sowie die Einhaltung der gesetzlichen Trauerzeiten hatten jedoch offensichtlich keinen allgemeingültigen, zwingend bindenden Charakter. Denn es gibt viele Beispiele, die von großem Aufwand und langen Trauerzeiten gerade bei Kindsbestattungen sprechen. Die Inschrift des Grabreliefs eines sechsjährigen Marcianus aus dem beginnenden 2. Jh. n. Chr. beschreibt sein prunkvolles Begräbnis und den Leichenzug, zu dem sich die gesamte Nachbarschaft versammelt hatte, um ihn öffentlich zu betrauern¹³⁸ (Abb. 5). Auch der von Plinius verachtete Regulus bestattete seinen Sohn nicht in einem *funus acerbum*, sondern zelebrierte eine öffentliche und prunkvoll inszenierte Verbrennung, bei der alle Haustiere seines Sohnes mitverbrannt wurden¹³⁹. Öffentliche Begräbnisse mit großem Aufwand wurden sogar den bei Statius in seinen Epikeden betrauten *pueri delicati* zuteil¹⁴⁰.

Die Regelungen bezüglich des *funus acerbum* boten demnach vielmehr eine gesellschaftlich anerkannte Vorgehensweise, gewissermaßen ein mögliches Gerüst, das angesichts der hohen Kindersterblichkeit den Alltag strukturieren half¹⁴¹. Die Einschränkungen waren dazu bestimmt, innerhalb der Gesellschaft ein bestimmtes Gleichgewicht beizubehalten und das gesellschaftliche Leben nicht zum Erliegen kommen zu lassen. Gerade für Angehörige der oberen sozialen Schichten, die öffentliche Aufgaben zu verrichten hatten, konnte ein solcher Umgang mit dem Tod eines Kindes sinnvoll erscheinen. Eine entsprechende Verpflichtung in dieser Hinsicht gab es jedoch nicht. Dies wiederum zeigt, dass die Relevanz solcher Regelungen je nach gesellschaftlicher Stellung unterschiedlich groß war¹⁴².

¹³⁸ CIL 6.7578, dazu Rawson 1999, besonders 84-86.

¹³⁹ Plin. epist. 4, 2.

¹⁴⁰ Zu den einzelnen Stellen der *descriptio funeris* Hesberg-Tonn 1983, 82 und 86, zu deren Interpretation Rühl 2006, 188-189.

¹⁴¹ Siehe hierzu Golden 1988, 156, der dies auch für einige andere vorindustrielle Gesellschaften mit hoher Kindersterblichkeit geltend macht.

¹⁴² Rawson 2003, 281 stellt heraus, dass die Bedeutung der Geheimhaltung eines Kindstodes für Angehörige der unteren Gesellschaftsschichten geringer gewesen sein dürfte.

II. Trauer in Literatur und Epigraphik

Jede Epoche macht ihre eigenen Erfahrungen und hat ihre eigene Art des Umgangs mit dem Bewusstsein der Sterblichkeit des Menschen. Schriftsteller und Philosophen waren dabei immer eine Instanz, die sich mit den entsprechenden Ängsten der Zeitgenossen auseinander setzten und sich in diesem Zusammenhang auch mit den Phänomenen der Trauer und des Trostes befassten.

In der römischen Antike nahmen sich sowohl Prosaschriftsteller als auch Lyriker dieses Themas an und zwar vornehmlich in Texten, die anlässlich eines Todesfalles verfasst wurden und die Absicht hatten, Trost zu spenden. Besonders in der philosophisch geprägten Konsolationsliteratur¹, der Epistolographie² und den poetischen Epikedeia³ fand eine Auseinandersetzung mit der Trauerthematik statt, daneben vereinzelt auch im literarischen Epigramm⁴, in der Satire⁵ sowie in der Fachliteratur⁶.

In den einzelnen literarischen Gattungen lassen sich teilweise grundlegend verschiedene Haltungen zur Trauer, variierende Strategien zum Umgang mit dieser und ein unterschiedliches Verständnis von Trost konstatieren.

Um den Wert dieser Quellen für die Realität der römischen Gesellschaft zu erfassen, muss zunächst beleuchtet werden, inwieweit diese Zeugnisse literarischen Konventionen folgen oder inwieweit sie tatsächlich soziale Wirklichkeit abbilden. Dafür ist die individuelle Situation des Autors, der Adressatenkreis sowie die Zielsetzung des jeweiligen Genres in den Blickpunkt zu nehmen. Denn jedes literarische Genre hat, von Seiten des Schreibers und der Leserschaft, bestimmte Erwartungen zu erfüllen⁷. Der Adressatenkreis der Briefe Ciceros und Plinius', der Satiren Petrons und Juvenals und der Epigramme Martials war

¹ Unter Konsolationsliteratur werden philosophisch geprägte Schriften verstanden, die aus Anlass eines konkreten Trauerfalls verfasst wurden und die Überwindung der Trauer zum Ziel hatten, siehe die gängige Definition bei Kassel 1958, 3. Im weiteren Sinn zählen dazu auch noch Schriften, die ohne einen unmittelbaren Anlass gedankliche Unterstützung in anderen Problemsituationen anbieten, Cic. Tusc 3, 81. Zusammen mit Johann 1968 ist Kassel immer noch grundlegend für die Kenntnis der philosophischen Konsolationsliteratur in der griechischen und römischen Literatur.

² Unter Ausschluss der Spätantike sind aus der Antike drei Briefcorpora erhalten, die Corpora Ciceros, Senecas und Plinius des Jüngeren.

³ Siehe hierzu allgemein die auf Topik und Motivschatz zielende Abhandlung von Esteve-Forriol 1962.

⁴ Vor allem unter den Epigrammen Martials finden sich einige diesbezügliche Reflexionen, dazu Henriksén 2006, 262-267.

⁵ Zur Behandlung der Trauer in der Satire Freudenburg 2001, 53-54.

⁶ Bei Quintilian und in den Declamationes findet sich eine Auseinandersetzung mit der Trauerthematik, hierzu Zinsmaier 2003, 163.

⁷ Vgl. zur Abhängigkeit der im literarischen Werk kodierten Funktion von der jeweiligen Gattung Wos 1995, 250-251.

zwar der gleiche – die gehobene soziale Schicht der die Autoren selbst angehörten. Dennoch verfolgten die Autoren mit ihren Texten ganz unterschiedliche Ziele. Während Cicero und Plinius in ihren Briefen eine stilisierte Selbstdarstellung betrieben⁸, so waren Petron, Juvenal und Martial bestrebt, ihre Leserschaft zu unterhalten und ihnen einen Spiegel vorzuhalten. Hier werden allgemein akzeptierte Rollenbilder und Verhaltensideale präsentiert, dort wird eine Gesellschaftsschicht gleichermaßen von innen heraus beleuchtet. Diese Texte als Beschreibung von Realien zu verstehen, ist demnach durchaus möglich⁹, allerdings nur auf indirektem Weg, indem sie als Indikatoren für zeitgenössische Wahrnehmungsweisen und Kommunikationsformen interpretiert werden¹⁰.

II.1. Philosophische Konsolationsliteratur

Das Genus der *consolatio* hat seinen Ursprung in der Poesie. Bereits bei Homer begegnet wiederholt konsolatorisches Gedankengut, ihre endgültige Ausbildung erreichte sie jedoch erst durch die Philosophie und später die Rhetorik¹¹. Die Philosophie lieferte die systematische Begründung und Ergänzung der überlieferten Elemente¹², während die Rhetorik die Mittel der sprachlichen Formung und methodischen Anordnung der Argumente für die Konsolatoren bereitstellte¹³. Zu den konstitutiven Bestandteilen einer Trostschrift zählten danach die *praecepta*, die Anleitung und Ratschläge zur Genesung der Trauernden umfassten, und die *exempla*, die als anschauliche und vorbildhafte Beispiele zur Tröstung beitragen sollten¹⁴. Für die formale Gestaltung kamen die Traktat- und die Briefform in Frage. Die zentrale Intention der philosophischen *consolatio* bestand in der Ausredung und Überwindung der Trauer, da diese als falsche Seelenkrankheit, als Affekt, angesehen wurde¹⁵. Diesen zu bekämpfen machte sich der Konsolator zur Aufgabe,

⁸ Cicero präsentiert sich als pflichtbewusster Republikaner, als Verfechter der tradierten Sitten und Gebräuche und als ehrgeiziger Politiker. Zu einer umfangreichen Auswertung seiner Briefe Hutchinson 1998. Zu Plinius weiter unten im Text.

⁹ Sie sind demnach viel mehr als „verbeulte Spiegel“, die allenfalls ein vages und verschwommenes Bild der Lebenswelt ihrer Entstehung geben, wie sie von Bloch 1950, 8 charakterisiert werden.

¹⁰ Allgemein zu den methodischen Problemen, die sich bei der Interpretation literarischer Quellen ergeben siehe Patzek 2000, 7-9.

¹¹ Siehe zusammenfassend zur Rhetorisierung des zunächst philosophischen *genus* durch Cicero Johann 1968, 14 und ausführlich zu Genese, Entwicklung und Einflüssen der konsolatorischen Literatur Kassel 1958, 3-48.

¹² Im ersten und dritten Buch der Tusculanen, in denen Cicero sich vor allem mit Tod und Schmerz auseinandersetzt – der Anlass dieser Schrift war der Tod seiner Tochter Tullia – legt er den größten Teil des von der Philosophie begründeten konsolatorischen Gedankenguts dar, vgl. hierzu Führer 2002, 21-22.

¹³ Vgl. Studnik 1958, 9.

¹⁴ Diese beiden Bestandteile nennt Seneca in dial. 2, 1.

¹⁵ Cic. Tusc. 3, 74.

weshalb sich hinter diesen Werken entgegen ihrer Bezeichnung eher Mahn- als Trostschriften verbergen.

Das Rüstzeug zur Überwindung dieses als schädlich betrachteten Seelenzustands lieferten die Sophisten¹⁶, von den Kynikern wurde die Trostliteratur im Ton aggressiver Zurechtweisung weiterentwickelt¹⁷ und von der Stoa schließlich richtig ausgebildet. In den Ansichten über das Trauerverhalten und den Umgang mit Trauernden entwickelten die einzelnen Philosophenschulen jedoch keine einheitliche Linie. Während die Akademiker und Peripatetiker für eine maßvolle Gemütsbewegung eintraten und deren gemäßigte Äußerung als naturgemäß und notwendig ansahen¹⁸, verwarfen die Stoiker¹⁹ und die Kyniker²⁰ jede Äußerung von Trauer gemäß der Forderung des Zustands der Affektlosigkeit. Die Epikureer empfahlen zwar einen dem stoischen Apathieideal vergleichbaren Zustand der Gemütsruhe, lehnten diesen aber für Todesfälle ab²¹.

Trotz solcher divergierender Ansichten wurden schließlich, neben dem von Chrysipp in Umlauf gebrachten stoischen Material, für die gesamte Gattung der *consolatio* die in der Schrift „περι πένθους“ entwickelten Gedanken grundlegend²². Der Akademiker Krantor schrieb sie um 300 v. Chr. an einen Unbekannten namens Hippokles aus Anlass des Todes seiner Kinder. Anders als Chrysipp und die alte Stoa setzte Krantor sich hier im Sinne der peripatetischen Schule für eine gemäßigtere Richtung ein²³.

Mit Cicero trat das Gegeneinander der einzelnen philosophischen Schulen schließlich zurück und es machte sich eine Tendenz zum Eklektizismus bemerkbar²⁴. Denn seit der

¹⁶ Bereits die Sophistik wandte ihre Seelenleitungs- und Seelenverführungstechnik auf den Fall der Trauer an, vgl. Kassel 1958, 4-12, v.a. 8-9.

¹⁷ Dieser Stil geht vermutlich auf die kynische Diatribe zurück. Erst im Kynismus erlebte die Gattung eine echte Blüte; zur Rolle des Kynismus bei der Ausprägung der Konsolationsliteratur Kassel 1958, 12-17.

¹⁸ Zum Postulat der μετριοπαθεια bei Trauerfällen vgl. Johann 1968, 41-43.

¹⁹ Das stoische Postulat der απαθεια ergab sich aus der von Chrysipp ausgebildeten Affektlehre, nach der alle Affekte, also auch die Trauer, einer Einbildung des Menschen entspringen. Da jedoch auch die Stoiker die Unvermeidbarkeit schmerzlicher Empfindungen bei Todesfällen nicht leugnen konnten, mussten sie ihre Vorschriften modifizieren. Panaitios und Poseidonios nahmen im Gegensatz zu Chrysipps Monismus ein eigenes menschliches Triebleben an, vgl. hierzu Kassel 1958, 25-26 und Meinel 1972, 22-23.

²⁰ Die Kyniker zeigten sich dabei noch rigoroser als die Stoiker in ihrer Forderung nach απαθεια, vgl. Studnik 1958, 14.

²¹ Zur epikureischen απαραξια bei Todesfällen Studnik 1958, 15.

²² Über diese Schrift äußert sich Cic. Lucull. 135: *legimus omnes Crantoris veteris Academici de luctu: est enim non magnus verum aureolus et ut Tuberoni Panaetius praecipit ad verbum ediscendus libellus*.

²³ Die Abhandlung ist nur fragmentarisch überliefert, vgl. Johann 1968, 28-35, der einen Rekonstruktionsversuch unternimmt.

²⁴ Dazu bekannte sich Cicero in seiner an sich selbst gerichteten *consolatio* auch offen Cic. Tusc. 3, 76: *sunt qui haec omnia genera consolandi colligunt – alius enim alio modo movetur –, ut fere nos in consolatione omnia in consolationem unam coniecimus*. Zum Eklektizismus der literarischen *consolationes* vgl. Ochs 1993, 112-113.

späten Republik lag das konsolatorische Material in Traktaten und Sammlungen der Philosophen- und Rhetorenschulen vor, so dass ein Fundus an Beispielen, Argumenten, vorgeformten Teilstücken und Topoi vorhanden war²⁵, aus dem je nach Situation und Bedürfnis geschöpft werden konnte²⁶. Unabhängig vom philosophischen Standpunkt ihrer Verfasser kombinieren daher nahezu alle Schriften Argumente unterschiedlicher Herkunft. Die Stoa nahm im Bereich der *consolatio mortis* eine Vorrangstellung ein, Juvenal hob sie gar als Experten der *consolatio* hervor²⁷. Senecas Schriften gelten, neben der Trostschrift Plutarchs an seine Frau²⁸, als Musterbeispiele dieser Gattung²⁹.

Senecas Schriften zur consolatio mortis

Seneca gilt als der erste römische Vertreter der literarischen Prosaconsolatorik³⁰. Gleichzeitig ist er einer der bedeutendsten Repräsentanten der stoischen *consolatio*, der sich mit den verschiedenen Problemkreisen der Konsolationsschriften, hauptsächlich aber mit der *consolatio mortis*, auseinander setzte. Insgesamt sind zwei in den *Dialogi* gesammelte Traktate bekannt, die einen Todesfall zum Anlass haben. *Ad Marciam de consolatione* richtet sich an Marcia, die Tochter des Historikers Cremutius Cordus, die seit drei Jahren um ihren verstorbenen Sohn trauerte³¹. *Ad Polybium de consolatione* wendet sich an einen einflussreichen Freigelassenen des Kaisers Claudius, der seinen Bruder verloren hatte³².

²⁵ Für die *exempla* konnte auf rhetorische Handbücher mit Beispielsammlungen für tugendhaftes Verhalten zurückgegriffen werden, vgl. Johann 1968, 82. Für die frühe römische Kaiserzeit ist Valerius Maximus' Beispielsammlung *factorum et dictorum memorabilium libri IX* belegt, siehe hierzu Alewell 1913, 110-111.

²⁶ Die eigene Leistung bestand im wesentlichen darin, unter dem topischen Material das für den spezifischen Fall Passende auszuwählen und zu verbinden, vgl. Cic. Tusc. 3, 79.

²⁷ Daneben nennt er auch die Kyniker und die Epikureer, wobei er als einzigen Unterschied zwischen kynischer und stoischer Philosophie das Tragen der Toga bezeichnet, Iuv. 13, 124; hierzu auch Kassel 1958, 38.

²⁸ Zur Trostschrift Plutarchs besonders die neuen Untersuchungen von Stadter 1999 und Preston 2001.

²⁹ Vgl. Kurth 1994, 14. Zur umfangreichen konsolatorischen Schriftstellerei Senecas auch Kassel 1958, 27-33.

³⁰ Gleichzeitig ist Seneca derjenige, der den umfangreichsten Beitrag zur Trostliteratur leistete, Fuhrmann 1997, 109.

³¹ Aufschlussreich für den Umgang mit dem Tod von Kindern ist neben dieser *consolatio* auch Senecas Schrift *de immatura morte*, die jedoch nicht erhalten ist, Kassel 1958, 28 mit Anm. 3. Zu *Ad Marciam de consolatione* siehe allgemein die Untersuchungen von Manning 1981 und Bellemore 1992. Die Schrift wurde wohl um 40 n. Chr. verfasst, zur Datierung vgl. Maurach 2001, 61.

³² Zu seinen Trostschriften zählen noch diejenigen, die seine Verbannung zum Thema haben. Senecas Verbannung durch Kaiser Claudius war der Anlass für eine Trostschrift an seine Mutter, *ad Helviam matrem de consolatione*, die er vermutlich im Exiljahr 42 n. Chr. verfasste, zur Datierung Meinel 1972, 3. Auch die Briefe 63, 93 und 99 aus den *epistulae morales ad Lucilium* und die nur fragmentarisch greifbaren Traktate *de remediis fortuitorum* und *de immatura morte* werden zu seinen Trostschriften gezählt.

Die Consolatio ad Polybium

Polybius war einer der wichtigsten Freigelassenen des Claudius, er war mit den höchsten Verwaltungsaufgaben am Kaiserhof betraut³³. Als sein jüngerer Bruder starb, war dies für Seneca eine willkommene Gelegenheit, sich durch eine Trostschrift an Polybius aus dem Exil ins Gedächtnis der Mächtigen zurückzurufen³⁴. Mit einer gelungenen *consolatio* konnte man durchaus Aufmerksamkeit erregen, da es sich bei diesen Werken nicht um privaten, intimen Zuspruch handelte – Polybius war Seneca persönlich überhaupt nicht bekannt –, sondern um für eine Publikation ausgefeilte Schriften mit über den eigentlichen Anlass hinausgehender Zweckbestimmung³⁵.

Es war also allein sein Amt, welches Polybius als *consolandus* für Seneca interessant machte. Die hohe Stellung des Freigelassenen gab auch den Ausschlag dafür, dass es sich bei der Abhandlung Senecas nicht ausschließlich um eine Trostschrift handelte, sondern ihr auch der Charakter einer Bittschrift anhaftete. Das die Schrift durchziehende Kaiserlob offenbart sehr deutlich die eigentlich dahinter stehende Absicht, nämlich die Bitte um Rückkehr aus dem Exil³⁶.

In der *consolatio ad Polybium* liefert Seneca einige im philosophischen Diskurs populäre und charakteristische Einstellungen zum Trauerverhalten und zum Umgang mit Trauer. Gleich im zweiten Kapitel führt er einen der am meisten gebrauchten Topoi an: Trauer nütze nichts, sondern schade vielmehr³⁷. Daran anknüpfend wendet er sich explizit gegen emotionale, öffentliche Ausdrucksformen der Trauer mit dem Hinweis darauf, dass diese an den Tatsachen nichts ändern könnten³⁸. In der Folge rechnet er mit dem gesellschaftlich sanktionierten Trauerritual ab, indem er die Auffassung, Trauer zu empfinden und zu zeigen sei eine Pietätspflicht der Angehörigen gegenüber dem Verstorbenen, zu widerlegen versucht³⁹.

³³ Polybius war derjenige Beamte, der die an den Kaiser gerichteten Bittschriften vorbewertete und diesem dann vortrug. Zur Person des Polybius siehe Mratschek-Halfmann 1993, 294-295; Kurth 1994, 18-19.

³⁴ Die Schrift stammt aus den Jahren 44/43 n. Chr., zur Datierung siehe etwa Atkinson 1985, 864.

³⁵ Maurach 2000, 64.

³⁶ Dazu Leppin 1996, 70.

³⁷ Zur Argumentationsführung des bereits im Hellenismus entwickelten Topos *non usui sed detrimento luctus* am ausführlichsten Sen. dial. 11, 2-5, 3; dazu die Erläuterungen bei Johann 1968, 59-63.

³⁸ Sen. dial. 11, 4, 1. Dahinter steht die stoische Auffassung, dass alle Dinge der Welt durch den Logos zusammenhängen, so auch die zeitlichen Abläufe, die in diesem geschlossenen System voneinander abhängig und festgelegt sind, hierzu Kurth 1994, 58.

³⁹ Sen. dial. 11, 5, 1. Kassel 1958, 86 bringt weitere Beispiele aus philosophischen Trostschriften, die ebenfalls die Pflicht zur Trauer negieren; zur philosophischen Begründung, die die Trauer als Pietätspflicht widerlegt, Kurth 1994, 66-67.

Die prominente Stellung des Polybios bietet ihm den Anknüpfungspunkt, sich mit dem gesellschaftlichen Verhaltenskodex, der gerade Personen der Öffentlichkeit die Äußerung von Trauer verbiete, da diese als gesellschaftliche Vorbilder fungieren müssten, auseinander zu setzen⁴⁰. Kern dieses Gedankens ist die Verpflichtung zur Selbstkontrolle, die mit der Größe der Prominenz zunehme⁴¹. Als Kontrastbild entwirft er den einfachen Bürger, dem eine solche Selbstbeherrschung in Trauerfällen abgesprochen wird⁴².

In Kapitel 14 beginnt mit der Anführung verschiedener *exempla* der zweite konstitutive Teil einer Konsolationsschrift. Unter den neun positiven Beispielen, die in einer umfassenden Rede von Kaiser Claudius selbst vorgebracht werden⁴³, findet sich das Beispiel des Hannibalsiegers Publius Cornelius Scipio Africanus Maior, der am Tag des Todes seines Bruders dennoch seinen Amtsgeschäften nachging⁴⁴, oder das Schicksal des Africanus Minor, Sohn des Pydna-Siegers L. Aemilius Paullus, der kurz vor und kurz nach dem Triumph des Aemilius Paullus über Perseus von Makedonien seine beiden Stiefbrüder verlor und dies mit großer Seelenstärke ertrug⁴⁵. Auch tragische *domestica exempla* lässt Seneca Claudius anführen. Am ausführlichsten ist das Beispiel des Drusus, des Vaters von Claudius, dargestellt. Als dieser starb, forderte sein Bruder, Kaiser Tiberius, genauso wie im Kampf auch in der Trauer Haltung zu bewahren und zeichnete sich damit durch große *fortitudo animi* aus⁴⁶.

Um den Gegensatz zwischen gutem und schlechtem Verhalten bei Trauerfällen noch deutlicher herauszustreichen fügt Seneca abschließend noch ein Negativbeispiel in der Person des Caligula an⁴⁷. Ganz im Gegensatz zu den Männern, die sich durch *pietas* und *fortitudo* auszeichnen, zeigte Caligula beim Tod seiner Schwester Drusilla statt Gleichmut

⁴⁰ Sen. dial. 11, 6, 1; genauso Sen. epist. 94, 43.

⁴¹ Seit Eur. Iph. A. 446-453 hat das Motiv der „noblesse oblige“ Tradition. In römischer Zeit ist dieses Motiv auch außerhalb der Konsolationsschriften in allgemeinen protreptisch-philosophischen Schriften weit verbreitet; zur Herkunft und weiteren Verwendung des Motivs Kassel 1958, 55.

⁴² Dabei fordert er Polybios auf, sich eben gerade nicht nach der unwürdigen Art der Plebejer zu verhalten, *nihil te plebeium decet, nihil humile*, Sen. dial. 11, 6, 2, vgl. auch Lizzi 1995, 63.

⁴³ Sen. dial. 11, 14, 2-16, 3.

⁴⁴ Zum historischen Fehler der Todesdaten des Scipio Africanus und seines Bruders, den Seneca an dieser Stelle begeht, siehe Scullard 1970, 290 mit Anm. 179.

⁴⁵ Dasselbe Beispiel schildert Seneca in dial. 6, 13, 3 aus der Sicht des Vaters. Es kommt bereits bei Cicero vor, Tusc. 3, 70 und stammt aus einer für die Rhetorikschulen eigens zusammengestellten Sammlung.

⁴⁶ Sen. dial. 11, 15, 5: *non militandi tantum disciplinam esse servandam, sed etiam dolendi*; zu diesem *exemplum* ausführlich Prescendi 1995, 148. Als weitere Beispiele aus seiner Familie führt er Augustus an, der seine Schwester und weitere Verwandte verloren hatte, sowie Gaius Caesar, der den Tod seines Bruders Lucius beklagte.

⁴⁷ Für Seneca ist Caligula das Negativbeispiel schlechthin. In verschiedenen Schriften wird er voller Laster gezeigt und als Inbegriff des grausamen und aggressiven Tyrannen dargestellt, z.B. dial. 3, 20, 9; dial. 12, 10, 4; siehe hierzu auch Winterling 2003, 7-8.

und Seelenstärke *furiosa inconstantia*⁴⁸. Nach Senecas Urteil widersprach eine solche Verhaltensweise bei Trauerfällen männlichen Charaktereigenschaften und war darüber hinaus nicht mit den römischen Wertevorstellungen in Einklang zu bringen⁴⁹.

Abschließend zieht Seneca die Lehre aus den von Claudius aufgezählten Beispielen⁵⁰. Schicksalsschläge wie der Tod eines geliebten Menschen machen selbst vor den Mächtigsten nicht Halt, in ihrer Trauer erweisen diese sich dennoch nahezu immer als vorbildhaft. In der zusammenfassenden *peroratio* wird in diesem Sinne ausdrücklich das richtige Verhalten des Polybios lobend herausgestellt, der es vorzog, nicht zu trauern, dafür aber seinen Bruder durch ein literarisches Denkmal unsterblich zu machen⁵¹.

Moderatio und modestia

Obwohl Seneca zwar die Natürlichkeit von Schmerz und Trauer eingesteht, da er diese psychisch-physischen Reaktionen als mit dem menschlichen Wesen unauflösbar verbunden anerkennt⁵², wird in seinen moral-philosophischen Konsolationstraktaten ein Idealbild vorbildlichen Verhaltens propagiert, welches sich durch *moderatio* und *modestia* auszeichnet. Offene Trauerbekundungen und intensives Trauergebaren beurteilt er demzufolge negativ. Denn das Trauern zählt für ihn zu einem der Affekte aus dem Bereich des Denkens und Wollens, dem umgehend Widerstand geleistet werden müsse und den es letztlich ganz zu besiegen galt⁵³. Damit stand er nicht allein, denn die philosophische Kritik belegte offenes und starkes Trauerverhalten generell mit negativen Assoziationen, indem sie dieses zum Charakteristikum der *barbari* und *indocti* sowie der *inprudentes* deklarierte und dem positiven Bild des *sapiens* gegenüberstellte, der seinen Schmerz in Würde und Fassung ertrug⁵⁴.

Da die Trauerzeiten im Falle einer *mors immatura* durch gesetzliche Regelungen stark limitiert waren⁵⁵, boten sich der philosophischen Kritik gerade trauernde Eltern als idealer Anknüpfungspunkt, um den Kontrast zwischen richtigem und falschem, also

⁴⁸ Sen. dial. 11, 17, 5. Zum Wahn Caligulas auch in der Trauer Winterling 2003, 79-80.

⁴⁹ Dazu Maurach 2000, 77. Zu römischen Wertvorstellungen allgemein Oppermann 1974 und Spannagel 2000, 237-270.

⁵⁰ Sen. dial. 11, 17, 1-2.

⁵¹ Zur gesamten *peroratio* siehe Kurth 1994, 217-219.

⁵² Hierin erkennt man das Bemühen Senecas, die radikale Affektlehre Chrysipps mit den späteren Modifikationen in Einklang zu bringen. Diese Haltung lässt sich in vielen seiner Konsolationsschriften belegen, z.B. dial. 6, 3, 4; 4, 1; 7, 1; dial. 12, 16, 1; epist. 63, 1; 99, 1 und 15; hierzu Meinel 1972, 22-23 und Maurach 2000, 80.

⁵³ Fuhrmann 1997, 112.

⁵⁴ Sen. dial. 6, 7, 3; Sen. epist. 74, 30 und 99, 21.

⁵⁵ Siehe hierzu Kap. I.3.

angemessenem und unangemessenem Verhalten aufzuzeigen. Wiederholt geißelt Seneca das maßlose Verhalten der Hinterbliebenen bei einem Verlust von kleinen Kindern mit der Argumentation, dass Trauer eher einem intimen Freund gebühre als einem Kind unbestimmten Schicksals⁵⁶, und fordert, den Tod eines Kindes als charakterstärkende Übung anzusehen, die es vor allem den Eltern erlaube, persönliche Trauer kontrollieren zu lernen⁵⁷. Auch Cicero zitiert eine vermeintlich weit verbreitete Ansicht, nach der gerade beim Tod von Kleinkindern keine Trauer aufkommen solle⁵⁸. Plutarch begründet dies damit, dass Kinder eine größere Ähnlichkeit mit Pflanzen als mit menschlichen Wesen besäßen⁵⁹. In diesem Sinne bekennt Plutarch anlässlich des Todes seiner zweijährigen Tochter Timoxena, dass für ihn exzessive Demonstration von Trauer weit schwieriger zu ertragen sei als die Tatsache des Verlustes selbst und lobt in diesem Zusammenhang seine Frau, die den Tod der Tochter mit Verzicht auf alle äußeren Trauerbekundungen ertrug und dadurch die unerlässliche Tugend der Selbstbeherrschung zur Schau stellte⁶⁰.

Als vorbildhaft charakterisierte Männer legen daher beim Verlust eines Kindes große Seelenstärke an den Tag, indem sie eine würdevolle und selbstbeherrschte Haltung einnehmen. Horatius Pulvillus etwa ließ sich von der Falschmeldung vom Tode seines Sohnes während der Einweihung des Iuppiter-Capitolinus-Tempels nicht beirren und führte die Zeremonie zu Ende⁶¹.

In solchen Darstellungen wird ein Bild evoziert, das die Betroffenen den Verlust ertragen lässt, ohne die für einen *lugens* typischen Verhaltensweisen anzunehmen, sich also weder in ihrem äußeren Erscheinungsbild als Trauernde zu kennzeichnen noch sich vom öffentlichen Leben zurückzuziehen⁶². Das Verhalten dieser in der römischen Literatur als *exempla*-Figuren dargestellten Männer wird durch scharfe Kritik an Beispielen männlicher Trauer zusätzlich exaltiert⁶³. So wird Neros starke Gefühlsäußerung beim Tode seiner

⁵⁶ Vgl. etwa Sen. epist. 99, 2-3.

⁵⁷ Sen. dial. 1, 4, 4-6; zu dieser Textstelle auch McWilliam 2001, 78.

⁵⁸ Cic. Tusc. 1, 93. Golden 1988, 155 interpretiert diese Stelle als Darlegung Ciceros eigener Ansichten, kritisch dagegen Backe-Dahme 2006, 14.

⁵⁹ Plut. qu.R. 102; auch Plut. mor. 612 A, hierzu Rawson 1991, 12-13.

⁶⁰ So legte seine Frau weder das Trauergewand an noch ließ sie sich oder die Dienerinnen zu Lamentationen oder ungezügelter Trauergesten bewegen und verzichtete auch auf ein aufwendiges Begräbnis. Nach Auffassung Plutarchs widerspricht ein solches Verhalten nicht der mütterlichen Liebe, da es sich lediglich gegen ein exzessives Verhalten der Seele richtet, Plut. mor. 608 B-F, hierzu Hawley 1999, 125-126.

⁶¹ Dieses Beispiel ist häufig angeführt worden, etwa Sen. dial. 6, 13; Plut. Publ. 14, und ist auch Bestandteil der Beispielsammlung des Val. Max. 5, 10, 1. Ausführlich zur Episode des Pulvillus Kap. I.3.

⁶² Zu den zahlreichen literarischen Beispielen vorbildlichen Trauerverhaltens von Vätern vgl. Prescendi 1995, 147-148.

⁶³ Sen. epist. 99, 6: *innumerabilia sunt exempla eorum, qui liberos iuvenes sine lacrimis extulerint*.

kleinen Tochter als *immodicus* bezeichnet⁶⁴ und das Verhalten des M. Furius Camillus, des Eroberers der Stadt Veii, ruft bei Plutarch großes Erstaunen hervor, da er nach dem Tod seines Sohnes nicht vor Gericht erschien, um sich zu verteidigen, sondern es vorzog, sich mit den Frauen zu Hause einzuschließen⁶⁵. Seneca hingegen schrieb einen langen Brief über die Sinnlosigkeit und Undankbarkeit bei Todesfällen zu trauern und zu klagen. Als Beispiel für seine Kritik an übersteigerten emotionalen Reaktionen nahm er seinen Freund Marullus, der den Tod seines jungen Sohnes in exzessiver Weise betrauerte⁶⁶.

Die Kritik richtete sich jedoch nicht nur auf unangemessenes Trauerverhalten beim Kindstod. So fühlt sich Seneca auch zu einer Ermahnung an die Aristokratin Marcia verpflichtet, in ihrer Trauer um den verstorbenen Sohn dem vorbildlichen Beispiel der Livia zu folgen, die gleichzeitig mit der Beisetzung ihres Sohnes Drusus am Grab auch ihren Schmerz begrub⁶⁷. Und nicht dem verachtenswerten Verhalten der Octavia nachzueifern, die nach dem Tod ihres bereits verheirateten Sohnes Marcellus ihre Trauer ihr Leben lang nicht mehr ablegte⁶⁸ und somit gegen das gesellschaftliche Ideal von maßvollem Verhalten im Schmerz und von Überwindung des Kammers durch innere Stärke verstieß⁶⁹.

Frauen wie Cornelia, die Tochter Scipios, die all ihre zwölf Kinder sterben sah und sich dennoch nicht unglücklich nennen ließ, da sie Mutter der Gracchen sein durfte, oder Cornelia, Frau des Livius Drusus, die den Tod ihres Sohnes mit großer Kraft ertrug, werden in diesen Schriften zu Idealbildern stilisiert. Sie verkörpern das Ideal tränenloser Trauer der römischen Frau⁷⁰, da sie im Einklang mit den männlichen Verhaltensnormen ihren Schmerz mit großer Seelenstärke bewältigen konnten und sich nicht unnötigen Trauerbekundungen hingaben⁷¹.

⁶⁴ Tac. ann. 15, 23.

⁶⁵ Plut. Cam. 11, 3; siehe auch Prescendi 2000, 106-107.

⁶⁶ Sen. epist. 99 und dazu Rawson 2003, 282.

⁶⁷ Sen. dial. 6, 3, 2: *simul et illum et dolorem suum posuit*. Zur beispielhaften Haltung der Livia und anderer Schicksalsgenossen Backe-Dahme 2006, 17.

⁶⁸ Sen. dial. 6, 2, 3-5.

⁶⁹ Siehe zur gegenbildlichen Gestalt der Octavia im Rahmen ihrer Analyse der *consolatio ad Marciam* Hesberg-Tonn 1983, 94.

⁷⁰ Loraux 1992, 48 weist auf den Konflikt der römischen Frau zwischen ihrer weiblichen emotionalen Wesensart und dem Ideal der tränenlosen Trauer hin.

⁷¹ Sen. dial. 6, 16, 3-4, dazu Lizzi 1995, 63-64.

II.2. Kondolenzbriefe

Aufgrund ihres kommunikativen Charakters und ihrer Funktion als Gesprächsersatz eigneten sich Briefe besonders gut für persönliche Mitteilungen. Bei Cicero beginnend, der als einen der Hauptzwecke des Verfassens von Briefen die *consolatio doloris* bezeichnet⁷², ist Trost und damit verbunden auch die Auseinandersetzung mit Trauer in der römischen Briefliteratur ein durchgängiger Topos⁷³. Dabei stellte ein Kondolenzbrief zum einen ein *officium* dar, zum anderen aber auch die Möglichkeit, einer nahestehenden Person seine Freundschaft zu versichern sowie sein Einfühlungsvermögen der Öffentlichkeit nahe zu bringen⁷⁴. Neben dieser zentralen Bestimmung freilich bot ein solcher Brief darüber hinaus auch die Möglichkeit, seine politisch-gesellschaftliche Meinung zu artikulieren⁷⁵, genauso wie er als Mittel der Selbstdarstellung des Schreibenden oder des Adressaten genutzt werden konnte⁷⁶.

Je nach persönlicher Haltung und Intention des Briefeschreibers sowie nach Bestimmung des Briefes und des Adressatenkreises lässt sich in den Briefen eine unterschiedliche Behandlung des Themas erkennen. Reine Privatbriefe unterschieden sich dabei grundsätzlich von Briefen, die von vornherein für die Veröffentlichung bestimmt waren⁷⁷.

Die Trauerbriefe des Plinius

Plinius war zwar vor allem als Gerichtsredner tätig, daneben aber schrieb er auch Gedichte und kunstvoll stilisierte Briefe, zwei Formen der literarischen Spielerei, die in der gebildeten Gesellschaftsschicht seiner Zeit weit verbreitet waren⁷⁸. Bei den *Epistulae*, einer Sammlung von Privatbriefen und Briefen des amtlichen Briefwechsels mit Trajan, handelt

⁷² Ciceros Trostbriefe und diejenigen, die er selber erhielt, sind in den *Epistulae* gesammelt, z.B. der Trostbrief an M. Brutus, ad Brut. 1, 9 und ein Trostbrief des Juristen Servius Sulpicius Rufus an Cicero, fam. 4, 5, 5 anlässlich des Todes von Ciceros Tochter Tullia; siehe zu diesem Brief detailliert Hutchinson 1998, 65-77.

⁷³ Etwa Cic. fam. 4, 13, 1, hierzu ausführlich auch Thraede 1970, 31-34.

⁷⁴ Dazu Hutchinson 1998, 17, der dies anhand der ciceronianischen Kondolenzbriefe exemplifiziert.

⁷⁵ Cicero verweist neben der traurigen Situation des jeweiligen Adressaten auch immer wieder auf den erbärmlichen Zustand des Staates, vgl. Radbruch 1954, 23-25.

⁷⁶ Die Intention der Selbstdarstellung lässt sich deutlich in den Briefen des Plinius erkennen, hierzu ausführlich weiter unten.

⁷⁷ Zur Problematik der gattungswissenschaftlichen Unterscheidung von Briefen und zu den bestimmenden Kriterien für die entsprechende Zuordnung siehe Ludolph 1997, 23-26. Ciceros Briefe waren nicht für die Veröffentlichung bestimmt, sie wurden erst postum ediert, während Senecas Briefe von vornherein für die Öffentlichkeit konzipiert waren, Fuhrmann 1997, 299 und umfassend Lausberg 1991, 82-100.

⁷⁸ Zum Verfassen von Gedichten und Briefen als frühkaiserzeitliche Modeerscheinung der gebildeten Oberschicht siehe Weische 1989, 377. Zahlreiche Passagen in den Satiren von Horaz bis Petron karikieren den Literaturbetrieb der Kaiserzeit. Persius etwa beschreibt einen vermeintlichen Literaten, der herausgeputzt zitternd vor Lampenfieber eines seiner schlechten Gedichte vorträgt, Pers. 1, 13-16. Auch Trimalchio trägt bei seinem Gastmahl selbstverfasste Verse vor, Petron. 41, 6-7.

es sich um Kunstbriefe, die von Plinius für die Veröffentlichung umgearbeitet wurden oder bereits von vornherein sorgfältig zu diesem Zweck komponiert und ausgefeilt waren⁷⁹.

Das Bild, das sich aus den Briefen vom Autor gewinnen lässt – Plinius als kluger Ratgeber, als aufopfernder Freund, guter Ehemann und treuer Diener des Kaisers – ist somit ein kontrolliertes, nach speziellen Kriterien ausgewähltes Selbstbild, das ihn so zeigt, wie er von den Zeitgenossen und nachfolgenden Generationen gesehen werden wollte⁸⁰. Da seine Briefe auf soziale Anerkennung abzielten, richten sich die darin propagierten Verhaltensweisen und Werte nach den gängigen Normen. Die *Epistulae* als Zeugnisse für gelebte Wirklichkeit zu lesen ist somit nicht uneingeschränkt möglich. Vielmehr spiegeln sie ideale Rollenbilder und Verhaltensmuster wider, die für Plinius soziale Gruppe bestimmend waren. Durch die Reflektierung eines allgemein anerkannten Lebensmodells aber bilden sie dennoch einen Teil der Wirklichkeit ab und bieten somit ein anschauliches Bild der geistigen Kultur und des gesellschaftlich-politischen Lebens der römischen Oberschicht am Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, vergleichbar mit den *Silvae* des Statius oder den *Epigrammata* des Martial⁸¹.

Ein Themenbereich dieser Briefe umfasst den Komplex Trauer und Trost. Da Plinius über einen weiten Freundeskreis verfügte, waren Todesfälle ein häufiger Anlass seiner Korrespondenz⁸². Einer der Briefe ist an Aefulanus Marcellinus, einen nicht weiter bekannten Freund adressiert⁸³. Anlass für diese Epistel war der frühe Tod einer Tochter des gemeinsamen Freundes C. Minicius Fundanus. Der Brief beinhaltet zwar eine Reihe konventioneller Elemente, die aus den philosophischen Konsolationsschriften ebenfalls bekannt sind⁸⁴. Dennoch ist der Brief von einem gänzlich anderen Ton beherrscht als die moralphilosophischen Abhandlungen Ciceros, Senecas oder Plutarchs. Plinius scheint nichts daran auszusetzen zu haben, dass Fundanus sich wilder Trauer hingibt und somit die

⁷⁹ Es handelt sich aber dennoch um echte Korrespondenz, da sie an reale Personen gerichtet und aus konkreten Anlässen geschrieben waren. Zur Authentizität der Pliniusbriefe bei gleichzeitigem Kunstcharakter erstmals Zelzer 1964, 145. Für Plinius' Briefe hat sich daher die Bezeichnung „literarische Privatbriefe“ eingebürgert, siehe Ludolph 1997, 27.

⁸⁰ Zur Selbstdarstellung des Plinius in seinen Briefen siehe Radicke 1997, 447-469 und Backe-Dahmen 2006, 28.

⁸¹ Zu einer knappen Quellenkritik des plinianischen Briefcorpus als eine der Hauptquellen ihrer Untersuchung zum römischen Gastmahl Stein-Hölkeskamp 2005, 17-18.

⁸² Gnika 1973, 108.

⁸³ Plin. epist. 5,16. Zum Aufbau des Pliniusbriefes detailliert Gnika 1973, 110.

⁸⁴ Diese Ähnlichkeiten erklären sich aus der gemeinsamen rhetorischen Praxis und Theorie, die den verschiedenen literarischen Gattungen zugrunde liegen. Konventionelle Elemente zeigen sich in der *laudatio*: Die Klugheit und Reife der Verstorbenen, die Liebe des Vaters oder der Trostzuspruch der Sterbenden an die Angehörigen auf dem Sterbebett sind Elemente, die sich in allen literarischen Gattungen finden und somit idealtypischen Charakter haben. Auch in den Epikeden kommen diese Topoi vor, etwa im Trauerlied des Statius auf den Knaben Glaucias, Stat. silv. 2, 1. Siehe hierzu Esteve-Forriol 1962, 78-83.

philosophische Gelassenheit in den Wind schlägt, die ihm als *eruditus et sapiens* nach moralphilosophischer Auffassung eigentlich hätte verinnerlicht sein müssen⁸⁵. Er lobt gar ausdrücklich das hemmungslose Verhalten des Fundanus, das er durch die Größe des Verlustes als gerechtfertigt beurteilt. Darüber hinaus stimmt er auch selbst in die Trauer des Freundes ein⁸⁶.

Von ergreifenden und unverschleierte Trauerbekundungen durchzogen sind auch seine Briefe an Saturninus anlässlich des Todes des Iulius Avitus⁸⁷ und an Marcellinus. Anlass für letzteren war der Tod seines eigenen Schülers Iunius Avitus⁸⁸. Ganz offen schreibt er von dem Tränenstrom⁸⁹, der ihn zum Verfassen des Briefes geführt habe sowie von seinen Seelenqualen, die ihn wegen des Todes seines Schützlings an nichts anderes denken ließen⁹⁰, und bekennt sich damit zu seiner *mollitia animi*⁹¹. Dass er nicht nur der Trauer der Hinterbliebenen Verständnis entgegen bringt und diese gutheißt, sondern auch zu seiner Haltung als Mittrauernder steht, wird in seinem Brief an Caelestrius Tiro, den er anlässlich des Todes des Corellius Rufus verfasst, nochmals sehr deutlich⁹². Denn hier spricht er explizit davon, sich seiner Trauer hinzugeben und diese offen zu äußern, auch auf die Gefahr hin, ein *imbecillus* genannt zu werden⁹³.

Darüber hinaus beinhaltet der Brief eine kritische Auseinandersetzung mit den üblichen Trostargumenten⁹⁴. Diese lehnt er mit dem Hinweis auf ihre Unbrauchbarkeit bei tiefem Schmerz allesamt entschieden als wertlos ab und macht sich für wirkungsvollere Argumente stark⁹⁵. Auch seine Forderung nach einer milden *consolatio*, die er etwa im Brief an Aefulanus Marcellinus äußert, sticht im Vergleich mit der Praxis philosophischer Trostparänese als unüblich heraus. Von dem harten, anklagenden und zurechtweisenden

⁸⁵ Plin. epist. 5, 16, 8 und zu dieser Stelle Rühl 2006, 158-159. Zur nachsichtigen Haltung des Plinius gegenüber Minicius Fundanus, die mit seiner positiven Einstellung Emotionen gegenüber korrespondiert Méthy 2007, 208-209.

⁸⁶ Zur Haltung des Plinius beim Tod der Minicia Marcella auch Backe-Dahmen 2006, 26-27.

⁸⁷ Plin. epist. 5, 21.

⁸⁸ Plin. epist. 8, 23.

⁸⁹ Plin. epist. 5, 21, 6.

⁹⁰ Plin. epist. 8, 23, 9.

⁹¹ Plin. epist. 4, 21, 5. Zur plinianischen Haltung der *mollitia animi* Zinsmaier 2003, 162.

⁹² Zur Person und zum Charakter des Corellius Rufus und den Hintergründen seines Selbstmordes Méthy 2007, 200-203.

⁹³ Plin. epist. 1, 12, 12.

⁹⁴ So etwa der Hinweis auf Alter und Krankheit des Verstorbenen, die den Tod als weniger schlimm erscheinen lassen sollen, epist. 1, 12, 13. Zu weiteren standardisierten Trostargumenten und der plinianischen Kritik an diesen Gnifka 1973, 115.

⁹⁵ Wie diese Trostargumente beschaffen sein sollten erläutert Plinius allerdings nicht näher.

Ton, den die Autoren dort einnehmen, distanziert sich Plinius, indem er seinen Freund auffordert, Zartgefühl und Zurückhaltung in seinem Kondolenzschreiben zu üben⁹⁶.

Mollitia animi

Auch wenn in einigen seiner Briefe durchaus auch Anklänge an stoisches Gedankengut zu finden sind, so nimmt er diesen Tendenzen sogleich wieder ihre Schärfe⁹⁷. Darüber hinaus zog er es offensichtlich vor, sich ganz der *lamentatio* hinzugeben, statt die ansonsten übliche *consolatio* zu praktizieren, womit er sich durch eine dem philosophischen Ansinnen entgegengesetzte Einstellung im Verhalten gegenüber Trauernden präsentierte. Entgegen den Konventionen findet sich in seinem gesamten Corpus kein einziger Konsolationsbrief⁹⁸. Dagegen verfasste er aber zahlreiche Trauerbriefe. Wie der verständnisvolle und sanfte Ton der Briefe suggeriert, in denen Plinius als mittrauernder und mitleidender Freund erscheint, verfolgte er mit seinen Briefen gerade nicht das Ziel der Affekttherapie, sondern eher deren Gegenteil. Er vermied es als Konsolator aufzutreten, der, wie in den philosophischen Konsolationsschriften üblich, die Trauernden ermahnte und zur Raison rief. Plinius trat vielmehr als richtungweisender Ratgeber auf, erhob sich über die oft geäußerten moralischen Bedenken gegen übermäßige Trauer und präsentierte sich als tonangebende Instanz für seinen Freundeskreis, da er nicht selber die *consolatio* schrieb, sondern Freunde anwies, dies in einer bestimmten Art und Weise zu tun⁹⁹. Da ihm der Verstorbene jeweils persönlich bekannt war, konnte er ein Lob auf den Toten anstimmen, das in erster Linie dazu diente, die Trauer der Hinterbliebenen zu vermitteln und zu rechtfertigen und daran anschließend seine eigene Trauer offen zu legen. Seiner eigenen Anteilnahme vermochte er gerade durch die Form des Trauerbriefes echten Ausdruck zu verleihen und er hatte, indem er sich nicht direkt an die Hinterbliebenen, sondern an Außenstehende wandte, zudem die Möglichkeit seine Prinzipien gleichsam objektiv darzulegen¹⁰⁰.

⁹⁶ Plin. epist. 5, 16, 10.

⁹⁷ So verteidigt er in epist. 8, 18 zwar das Ideal der Mäßigung in der Trauer, doch zieht er die Grenze zur Gefühlskälte viel schärfer als die zum schmerzlichen Überschwang, vgl. Gnilka 1973, 116 mit weiteren Beispielen.

⁹⁸ Er wendet sich nie an die Betroffenen selbst, sondern immer an Außenstehende. Eine Ausnahme bildet epist. 9, 9, in der er den Tod des Pompeius Quintianus beklagt und sich dabei an dessen engsten Freund Colonus wendet. In epist. 1, 12 beweint er den Tod seines väterlichen Freundes Corellius Rufus, richtet seinen Brief aber nicht an dessen Frau oder Tochter, sondern an einen Freund namens Caelestrius Tiro. Anlässlich des Todes des jungen Cottius wendet er sich an Macrinus und nicht an Cottius' Vater Spurinna, zu dessen Freundeskreis er gehörte, epist 2, 7.

⁹⁹ Siehe hierzu Zinsmaier 2003, 162.

¹⁰⁰ Rühl 2006, 160.

Somit nimmt Plinius eine Konfrontationsstellung gegen die zu seiner Zeit so verbreitete Trostschriftstellerei mit ihrem konventionellen Verstandeskult ein, die sich in seinem Bekenntnis zur *mollitia animi* am treffendsten zusammenfassen lässt¹⁰¹. Er erweist sich dabei geprägt von einer unphilosophischen und pragmatischen Haltung.

Sehr deutlich wird dies auch durch eine Gegenüberstellung mit den Kondolenzbriefen Senecas¹⁰². Sie sind weder aus einem konkreten Anlass heraus geschrieben noch als wirkliche Trostbriefe verfasst, sondern nur der Form wegen gewählt¹⁰³. Anstelle der Würdigung der Hinterbliebenen in ihrer Trauer sind sie vielmehr darauf ausgerichtet, den Umgang eines kundigen Philosophen mit dem Verlust einer nahestehenden Person darzulegen, also im Geiste der Stoa die philosophische Bewältigung dieses speziellen Lebensproblems aufzuzeigen¹⁰⁴. So konstruiert Seneca in einem Brief einen gewissen Marullus, dessen emotionale Reaktion beim Tod seines Sohnes er kritisiert, um sich daran anknüpfend über die Sinnlosigkeit und Undankbarkeit von Trauer beim Verlust eines Menschen auszulassen¹⁰⁵.

Die positive Beurteilung der von Plinius gezeichneten Einstellung ergibt sich aus der Intention seiner Briefsammlung. Um sich *gloria* zu erwerben¹⁰⁶ verfolgte er mit seinem gesamten Briefwerk die Intention, ein positiv-stilisiertes Selbstporträt zu zeichnen¹⁰⁷. Ein wesentlicher Bestandteil dieses von ihm angestrebten Persönlichkeitsbildes scheint sich aus seiner Haltung zur Trauer und gegenüber Trauernden zu speisen, die es ihm gestattet seine *humanitas* darzulegen¹⁰⁸.

¹⁰¹ Diesen Ausdruck gebraucht er mehrfach selbst etwa in epist. 4, 21, 5, siehe hierzu Gnifka 1973, 119.

¹⁰² Unter dem Aspekt der literarischen Gattung stellen diese philosophische Traktate in Briefform dar. Den Charakter der senecanischen Briefe beleuchtet ausführlich Teichert 1990, v.a. 69-72.

¹⁰³ Sie sind alle an Lucilius gerichtet und die Trauerfälle stammen nicht aus dem Umfeld der beiden, siehe hierzu Maurach 2000, 175.

¹⁰⁴ Cugusi 1989, 399.

¹⁰⁵ Sen. epist. 99. Dazu auch Rawson 2003, 282.

¹⁰⁶ Zum Streben des Plinius nach *gloria* als einem der fundamentalen sozialen Werte Méthy 2007, 74-82.

¹⁰⁷ Die soziale Selbstvergewisserung und die Befestigung des gesellschaftlichen Status sieht auch Radicke 2003, 32-33 als Zweck der plinianischen Briefsammlung. Er begründet dies mit der Leserschaft an die sich Plinius wandte und die sich wohl zum größten Teil aus seinen Standesgenossen zusammensetzte.

¹⁰⁸ Ausführlich zur plinianischen Selbstdarstellung in seinem Briefcorpus und dem Streben seine *humanitas* herauszustellen siehe die Abhandlung von Ludolph 1997, besonders das zusammenfassende Ergebnis 194-195. Zum Konzept der *humanitas* auch Méthy 2007, 25-30. Plinius bezeichnet es als menschlich zu trauern und Schmerz zu empfinden. In einem Brief an Paternus, den er anlässlich des Todes einiger seiner Sklaven verfasste, spricht er dies explizit an, Plin. epist. 8, 16, 4; zu diesem Brief Rühl 2006, 159.

II.3. Poetische Epikedeia

Genauso wie das Verfassen von Briefen war auch das Erstellen und anschließende Rezitieren von Trauer- und Trostgedichten, sogenannten Epikedeia, seit augusteischer Zeit eine weit verbreitete Praxis, gewissermaßen eine Modeerscheinung¹⁰⁹. Ein in neronischer Zeit von dem griechischen Dichter Lukillios verfasstes spöttisch-parodistisches Epigramm auf ein Trauergedicht karikiert diese Praxis. In der Person des Marcus, bei dem es sich um eine in den Epigrammen des Lukillios immer wiederkehrende Person handelt, anhand derer typische Erscheinungen seiner Zeit behandelt werden, karikiert er einen selbsternannten Dichter, der den Tod seines Sklaven zum Anlass nimmt, um ein Trauergedicht offenbar recht geringer Qualität zu schreiben¹¹⁰.

Die Beliebtheit der Trauerdichtung gründete darin, dass der Tod dem Dichter eine günstige Gelegenheit bot, seine Verbundenheit mit den betroffenen Mitmenschen deutlich zu machen und darüber hinaus auch noch seine Beziehung zum Verstorbenen darzustellen¹¹¹.

Unter der Gattung des Epikedeion werden in der römischen Literatur was die formale Gestaltung betrifft Gedichte ganz unterschiedlicher Art subsumiert¹¹². Die Gemeinsamkeiten in Aufbau, Topik und Motiven sind jedoch ausschlaggebend dafür, dass sie im Hinblick auf Trauer und die Art und Weise des Trostzuspruches die gleiche Grundhaltung verfolgen¹¹³.

Der römische Dichter Publius Papinius Statius gilt als einer der bedeutendsten Vertreter dieser literarischen Gattung. Er steht für hochwertige Erzeugnisse poetischer Epikedeia im Gegensatz zu der bei Lukillios angeprangerten minderwertigen Massenproduktion.

Trauer in den Silven des Statius

Von den von Statius überlieferten 32 Silven sind sechs anlässlich von Todesfällen geschrieben. Trauerfälle sind damit insgesamt der häufigste Anlass für die Verfassung

¹⁰⁹ Bereits seit der späten Republik waren Trauergedichte in der römischen Literatur verankert. Zu den frühesten römischen Gedichten und deren Beeinflussung durch griechische Epikedeia siehe Esteve-Forriol 1962, 24-26. Als bedeutendste Vertreter der augusteischen Zeit sind Horaz und Ovid anzusehen, z.B. Horaz' Trauergedicht auf Quintilius Varus Hor. carm. 1, 24, siehe Esteve-Forriol 1962, 27-31 und Ovids Trauergedicht auf Tib. 3, 9, vgl. ebd. 42-44.

¹¹⁰ Wie auch die meisten anderen seiner Epigramme, so ist auch dieses in der Anthologia Palatina überliefert, AP 11, 135. Zu dem Epigramm Rühl 2003, 114-115.

¹¹¹ Vgl. hierzu allgemein Rühl 2006, 155.

¹¹² Diese Unterschiede beziehen sich etwa auf das Versmaß und die Länge, siehe hierzu im Detail Esteve-Forriol 1962, 112.

¹¹³ Epikedeia folgen im Allgemeinen folgendem Aufbau: Einleitung mit Rechtfertigung und Aufforderung zur Trauer, *laudatio* des Toten, *lamentatio/comploratio* des Dichters, *descriptio* der Krankheit/des Todes, der Bestattung/des Grabmals, *consolatio*. Hierzu Esteve-Forriol 1962, 112-113.

einer Silve, wodurch die Bedeutung dieses Themenkomplexes innerhalb des statianischen Oeuvres deutlich wird. Drei der Gedichte beziehen sich auf den Tod zu früh verstorbener Knaben¹¹⁴, eines enthält einen Nachruf auf seinen Vater¹¹⁵. Der Tod von Priscilla ist der Anlass für eine Silve an ihren Gatten Flavius Abascantus, eine weitere ist an Claudius Etruscus gerichtet, der seinen Vater verlor¹¹⁶.

Auch wenn jede der statianischen Epikeden auf den Empfänger hin persönlich ausgerichtet ist und daher jeweils individuelle Züge trägt, so lassen sich doch formale und inhaltliche Gemeinsamkeiten herausarbeiten, anhand derer Statius' Haltung und Einstellung zur Trauer ersichtlich werden¹¹⁷.

Wie aus allen seinen Epikeden deutlich wird, hält Statius von der Zügelung der Trauer nichts. Im Gegenteil lobt er ausdrücklich die teils exzessive Formen annehmende Trauer der Adressaten seiner Gedichte. Trauer zu tadeln oder gar zu verbieten käme seiner Meinung nach einem grausamen Akt gleich¹¹⁸, da eine Mäßigung der Trauer weder aus äußeren Überzeugungen heraus oder auf Grund bestimmter *leges* nicht zu bewerkstelligen sei. So wird Abascantus als vorbildlicher Gatte charakterisiert, da er nach einem Jahr immer noch trauerte und dadurch die Treue zu seiner Frau offen legte¹¹⁹. Atedius Melior, der zunächst den Worten des Dichters keine Aufmerksamkeit schenken konnte, da er so in seine Trauer um seinen Günstlingsknaben Glaucias versunken war, wird volles Verständnis entgegengebracht¹²⁰. Flavius Ursus, der einzige der Angesprochenen, der Hemmungen zeigt, öffentlich und ausgiebig zu trauern, da es sich bei dem verstorbenen Knaben um einen *famulus* handelte, wird deshalb gerügt und zu offener Trauer aufgefordert¹²¹. Auch der Aufwand, den die Hinterbliebenen bei der Bestattung

¹¹⁴ Stat. silv. 2, 1 ist an Atedius Melior gerichtet, dessen *puer delicatus* Glaucias im Alter von 12 Jahren starb; der Adressat von silv. 2, 6 ist Flavius Ursus, an den sich Statius wegen des Todes seines im Alter von 15 Jahren gestorbenen *puer delicatus* Philetus wendet; silv. 5, 5 ist anlässlich des Todes von Statius' eigenem Sklavenkind verfasst.

¹¹⁵ Stat. silv. 5, 3. Zu dieser Silve ausführlich Nagel 2000, 47-59.

¹¹⁶ Stat. silv. 5, 1 und 3, 3. Flavius Abascantus war kaiserlicher Freigelassener, er bekleidete das Amt *ab epistulis*, besorgte also die kaiserliche Korrespondenz. Zur Person des Flavius Abascantus Mratschek-Halfmann 1993, 344. Claudius Etruscus' Vater war ebenfalls kaiserlicher Freigelassener, Etruscus selber freigeboren. Er erlangte die Würde des *a rationibus* und war damit zuständig für die kaiserlichen Einnahmen und Ausgaben. Zu seiner Karriere Weaver 1972, 284-286.

¹¹⁷ So ist etwa der Aufbau aller Epikeden in den Silven gleich. Er gliedert sich in *exordium*, *laudatio*, *lamentatio*, *descriptio morbi ac funeris* und *consolatio*. Zu den einzelnen Bestandteilen der statianischen Epikeden Newmyer 1979, 64.

¹¹⁸ Im Epikeden auf Glaucias gebraucht er in diesem Zusammenhang das Adjektiv *severus*, silv. 2, 1, 34.

¹¹⁹ Stat. silv. 5, 1, 16-45, hierzu auch Esteve-Forriol 1962, 95.

¹²⁰ Stat. silv. 2, 1, 6-12. Zu diesem Epikeden ausführlich Rühl 2006, 185-186.

¹²¹ Stat. silv. 2, 6, 1. Zur Kritik des Statius, die Intensität der Trauer nach dem gesellschaftlichen Rang des Verstorbenen auszurichten, Esteve-Forriol 1962, 84.

betrieben¹²², und die teils exzessive Ekphrasis der Trauer am Grab ernten nicht seine Kritik¹²³.

Die beiden Epikeden, die sich auf Todesfälle in seiner eigenen Familie beziehen, das *epicedion in patrem suum* sowie das *epicedion in puerum suum*, verzichten vollkommen auf den ansonsten üblichen Trostteil und widmen sich ganz der uneingeschränkten Klage. Auch die übrigen Epikeden sind bestimmt von Statius Interesse, sich selbst als Mittrauernden darzustellen¹²⁴. So spricht er davon, sich gemeinsam mit den Trauernden die Brust zu schlagen¹²⁵ oder sich mit ihnen den Tränen hinzugeben¹²⁶.

Socius doloris

Die Funktion der statianischen Epikeden liegt zum einen in einem Nachruf auf die verstorbene Person und zum anderen im Ansprechen der trauernden Hinterbliebenen. Dabei galt es zunächst ihre Klage in Worte zu fassen¹²⁷ sowie anschließend Mittel des Trostes zu sein¹²⁸. In diesem Sinne bezeichnet er sich selbst als *socius doloris*¹²⁹. Dieser Trost jedoch sollte nicht, wie in den philosophischen Konsolationsschriften, durch eine Negation oder ein Verdrängen der Trauer oder durch das Anbringen von Vernunftgründen zustande kommen¹³⁰, sondern vielmehr durch ein explizites Bewusstmachen der eigenen Trauer. Folglich forderte er die Adressaten seiner Gedichte zu offener Trauer auf und untersagte es ihnen nachgerade, diese zu unterdrücken.

Seine Intention, Trauer allgemein gesellschaftsfähig zu machen, wird am deutlichsten in den Epikeden, die an *pueri delicati* gerichtet waren¹³¹. Wie der Tod von Kindern, so bot auch der Tod von Lustknaben der philosophischen Kritik einen günstigen Anknüpfungspunkt. War es in erstem Fall das geringe Alter, auf Grund dessen

¹²² Es ist von reichlich Spezereien, wertvollen Stoffen und kostbaren Weinen die Rede; siehe zu den einzelnen Motiven der *descriptio funebris et sepulcri* die Zusammenstellung bei Esteve-Forriol 1962, 144.

¹²³ Durch Tränen und Küsse, autoaggressive Handlungen oder Selbstmordversuche geben die Hinterbliebenen am Grab ihrer Trauer deutlichen Ausdruck. Zu den einzelnen Motiven und ihrem Vorkommen Esteve-Forriol 1962, 145-146.

¹²⁴ Diese Haltung kommt besonders in der *lamentatio* und *comploratio* zum Ausdruck, vgl. Esteve-Forriol 1962, 123.

¹²⁵ Z.B. Stat. silv. 2, 1, 26-28; 5, 1, 15; siehe hierzu auch Rühl 2003, 117 mit weiteren Stellen.

¹²⁶ Etwa Stat. silv. 2, 1, 4; 5, 1, 45.

¹²⁷ Stat. silv. 5, 5, 25: *planctus in carmina verto*.

¹²⁸ Die Bedeutung des Trostaspektes zeigt sich insbesondere daran, dass Statius selbst seine Gedichte als *consolatio*, *solamen* oder *solacium* bezeichnete, z.B. in Stat. silv. 2, 1, 1 und 32.

¹²⁹ Stat. silv. 2, 1, 28.

¹³⁰ Die Trostgründe werden vielmehr im Sinne eines „aber wenigstens...“ angeführt, siehe Esteve-Forriol 1962, 124.

¹³¹ Zu dem seit dem Ende der Republik in Rom weit verbreiteten Phänomen des Lustknaben und den Charakteristika dieser *pueri* Dickmann 2005, 197.

Trauerbekundungen als unangemessen dargestellt wurden, so war es bei den *pueri delicati* darüber hinaus ihr niedriger sozialer Stand. Martial wird in einem seiner Epigramme, in dem er sich besinnungslos vor Trauer über den Tod seines sechsjährigen Sklavenmädchens zeigt, von einem gewissen Paetus gerügt, der als sittenstrenger Moralwächter auftritt¹³². Bei Statius tritt Flavius Ursus entgegen seinen eigenen Gefühlen als Vertreter der Ansicht auf, einen sozial begründeten Unterschied in der Trauer machen zu müssen¹³³.

Sowohl durch die Tatsache, dass er Epikeden auf den Tod von *pueri delicati* schrieb, als auch dass er eben jenen Flavius Ursus wegen seiner Hemmungen, öffentlich und ausgiebig über den Tod seines Sklavenjungen zu trauern, rügte, bezog Statius eindeutig Stellung. In gleichem Sinne bestärkte er den durch den Tod seines Sklavenjungen Glaucias völlig aufgelösten Atedius Melior, sich an seinem Unglück zu sättigen und den Schmerz durch ungezügelter Trauer erträglich zu machen¹³⁴.

Von der Zügelung der Trauer hielt Statius demnach nichts. Das Bild, das er dafür selber bemühte, ist das von Wasserfluten und Feuersbrünsten, denen eher Einhalt geboten werden könne als der Trauer¹³⁵. Auch exzessive Verhaltensweisen, die mit der Trauer einhergehen, hielt er nicht für tadelnswert, solange diese nur tief und echt waren. Dass sein Konzept, Trauer durch die Darstellung der Klage der Hinterbliebenen öffentlichkeitswirksam zu adeln, aufging, zeigen zum einen die große Anzahl an Epikeden unter seinen Silven und zum anderen seine mit nicht verborgenem Stolz vorgetragene Behauptung, dass viele Römer seine Haltung positiv bewerteten¹³⁶.

II.4. Gesellschaftliche Norm versus Wirklichkeit

In der lateinischen Literatur von der Republik bis in die späte Kaiserzeit hinein lassen sich grundlegend unterschiedliche Einstellungen zur Trauer sowie zum richtigen Verhalten Trauernder konstatieren. Nebeneinander finden sich Versuche der gänzlichen Unterdrückung oder gar des Verbots von Trauer und die Mahnung zur *moderatio* sowie die kritiklose Erwähnung der Klage und die dezidiert positive Beurteilung von Trauer. Die

¹³² Mart. 5, 37, siehe zu diesem Epigramm Watson 1992, v.a. 255-256.

¹³³ Stat. silv. 2, 6, 1.

¹³⁴ Stat. silv. 2, 1, 14-15; siehe ausführlich zu dieser Silve Bernstein 2005, 257-280.

¹³⁵ Dieses Bild entwirft er in der Silve, die er auf den Tod seines eigenen Sklavenjungen verfasst hatte und die als sein poetologisches Vermächtnis angesehen werden kann, Stat. silv. 5, 5, 59-65; dazu Rühl 2006, 149.

¹³⁶ Z. B. in Stat. silv. 2, 1, 30-34; 5, 5, 40-41. Zum Erfolg des statianischen Konzepts auch Rühl 2006, 163.

Normierung des Trauerverhaltens oszillierte stets in verschiedenen Abstufungen zwischen den beiden konträren Polen der *moderatio* und *lamentatio*¹³⁷.

Auch wenn sich in der lateinischen Literatur durchgängig eine Beschäftigung mit Trauer und Trost ausmachen lässt und gerade die Zeugnisse Ciceros oder der Dichter aus der späten Republik von großer Relevanz sind, so liegt doch ein deutlicher Schwerpunkt im 1. und frühen 2. Jh. n. Chr. In dieser Zeit erfolgte vornehmlich durch Seneca, Statius, Plinius und Plutarch eine intensive Beschäftigung mit und eine Debatte über Haltung und Verhalten bei Todesfällen¹³⁸. In der mittleren und späten Kaiserzeit hingegen stand das Thema nicht mehr in dem Maße im Vordergrund literarischen Schaffens, wie dies noch in der frühen Kaiserzeit der Fall gewesen war¹³⁹. Nach Statius sind erst wieder aus dem 4. Jh. n. Chr. von Ausonius verfasste Epikeden bekannt¹⁴⁰, und auch die Blütezeit der Konsolationsliteratur lag in der frühen Kaiserzeit¹⁴¹. Aus dem Bereich der Kondolenzbriefe ist vor allem noch die Korrespondenz Frontos hervorzuheben¹⁴².

Aus philosophischer Sicht war die öffentliche Bekundung von Trauer ein Zeichen von Schwäche. In der Konsolationsliteratur, in der zur Mäßigung der Gefühle und der Überwindung der Trauer aufgerufen wurde, erfuhr sie demnach eine kritische Beurteilung, nicht zuletzt, weil sie sich nicht mit den römischen Tugendidealen wie *disciplina*, *severitas* und *modestia* in Einklang bringen ließ. In den Prosakonsolationen äußert der *consolator* zwar bisweilen durchaus Verständnis für den Schmerz¹⁴³, lässt sich jedoch niemals in dem Maße mitreißen, dass er als echter Leidtragender erschiene. Vielmehr versucht er, mit rationalen Überlegungen die Trauer zu beenden und den Anlass als willkommene Gelegenheit wahrzunehmen, seine philosophische Sicht darzulegen.

¹³⁷ Jussen 1995, 223.

¹³⁸ Zu einem möglichen Erklärungsansatz für die besondere Affinität der frühen Kaiserzeit zu dieser Thematik siehe Kap. III.3.2.

¹³⁹ Nicht zuletzt war hierfür auch die politische und gesellschaftliche Entwicklung ausschlaggebend, die zu einer Veränderung der Gattungen führte, vgl. hierzu im einzelnen von Albrecht 1994, 1018-1032.

¹⁴⁰ Ein Gedicht auf seinen verstorbenen Sohn behandelt seine große Trauer, Auson. Parent. 10, 4. Dazu de Filippis Cappai 1997, 125.

¹⁴¹ In der Spätantike und im Mittelalter lebte die Gattung unter christlichen Vorzeichen weiter, vgl. hierzu die Beiträge von Moos 1971-1972.

¹⁴² Anlässlich des Todes seines Enkels verfasste Fronto ein Musterexemplar eines Trostbriefes, in dem er sich ganz eindeutig gegen die üblichen philosophischen Argumente stellt und bittere Vorwürfe gegen Götter und Schicksalsmächte erhebt, Front. 236, 24-237. Dazu van den Hout 1999, 57-58. Die Ausführungen Frontos als besondere Ausformung des *mors immatura*-Motivs untersucht Backe-Dahmen 2006, 30-31.

¹⁴³ An keiner Trauer zu leiden bezeichnet Seneca als unmenschliche Härte. Der nach seinen Vorstellungen ideale Zustand wäre es, Trauer zwar zu empfinden, sie aber sogleich zurückzudrängen, z.B. Sen. dial. 16, 1. Trotz seiner Forderung nach Abgeklärtheit empfindet er beim Tod seines Freundes Annaeus Serenus tiefe Trauer, epist. 63, 14-18. Zu dieser Stelle Backe-Dahme 2006, 18.

Durch die dort enthaltene Kritik wird jedoch deutlich, dass Trauerverhalten selbst in exzessiven Formen auch in den gehobenen Schichten der römischen Bevölkerung ein weit verbreitetes Phänomen war¹⁴⁴. Die Diskrepanz zwischen realem und ideologisiertem Verhalten ist offenkundig. In zugespitztem Maße wird diese Spannung zwischen propagiertem Idealverhalten und realer Wirklichkeit hinsichtlich der männlichen Reaktionen evident, da Emotionsbekundungen im Zusammenhang mit einem Todesfall mit dem Verhaltenskodex und der Geschlechterdefinition von Männern noch schwieriger in Einklang zu bringen waren. Die nahezu penetrante Betonung der Beispiele auffälliger männlicher *constantia* wird nur dadurch verständlich, dass eine weniger beherrschte und gefasste Haltung selbst bei Männern die Regel gewesen zu sein scheint¹⁴⁵. Die parodistische Beschreibung elterlicher Trauer bei Lukian, der sie winseln und jammern, schreien und klagen und emotional aufgeladene Reden halten lässt, gibt demnach wohl ein passenderes Bild der Wirklichkeit¹⁴⁶.

Auch Zeugnisse anderer Quellengattungen legen dieses Spannungsverhältnis offen, etwa die gesetzlichen Bestimmungen zur Reglementierung des weiblichen Trauerverhaltens oder Epitaphe, die von tiefen und direkten Gefühlsäußerungen von Eheleuten sowie von Vätern und Müttern zeugen¹⁴⁷. Vor allem im Hinblick auf die *mors immatura* eines Kindes zeigt sich, dass die Forderung der Vertreter solcher moralischer Minderheitenmeinungen für breite Schichten der Bevölkerung fehlschlügen. Denn das propagierte moralphilosophische Verhaltensideal scheint keinen maßgeblichen Einfluss auf breite Bevölkerungsschichten ausgeübt zu haben, und zwar weder auf ihre inneren Gefühle noch auf ihre Verhaltensweisen¹⁴⁸.

Allein die Errichtung eines Grabsteins mit Inschrift oder die Bestattung in einem Sarkophag beweist, dass ein Kind als Individuum ganz bewusst betrauert werden sollte. Im Vergleich zu den übrigen Bestattungen wurden gerade Kinder und Jugendliche mit reicheren Beigaben bedacht¹⁴⁹. Darüber hinaus zeichneten sich diese, im Gegensatz zu den

¹⁴⁴ Damit ist auch Gunella 1995, 9-22 zu widersprechen, die argumentiert, dass die Angehörigen der höheren, gebildeten Schichten der Bevölkerung ihre Trauer in philosophische Konsolationsliteratur und streng gebundene Rituale verlagerten.

¹⁴⁵ Exemplarisch hierfür kann der von Seneca kritisierte Marullus angesehen werden, dazu weiter oben.

¹⁴⁶ Lukian. 12-15.

¹⁴⁷ Zu den Grabepigrammen siehe unten Kap. II.5.

¹⁴⁸ Vgl. Lizzi 1995, 62-63, die den Aspekt der Beeinflussung moralphilosophischer Forderungen und gesetzlicher Vorschriften auf tatsächliches Trauerverhalten an weiteren Beispielen untersucht und dabei zu dem gleichen negativen Ergebnis kommt.

¹⁴⁹ Zur Situation der Beigaben in Erwachsenen- und Kindergräbern Heinzelmann 2001, 186-187. Auch die Tatsache, dass unter den Bestattungen mit besonders wertvollen Goldbeigaben der Anteil von Kindern und

standardisierten Beigaben für Erwachsene, durch einen persönlichen Bezug zu dem Verstorbenen aus¹⁵⁰. Auch die große Anzahl an *epigrammata sepulcralia* und Epikedien für Kinder belegt, dass mit dem Tod eines Kindes nicht in der Weise verfahren wurde, wie dies von philosophischer Seite als vermeintliche Gesellschaftsnorm propagiert wurde¹⁵¹. Indirekt bestätigt Plutarch dies auch. Im Zusammenhang mit der Charakterisierung des idealen Trauerverhaltens, welches seine Frau nach dem Tod der gemeinsamen Tochter an den Tag legte, spricht er von *τας δε πολλας ...μητερας*, die sich in übersteigertem Trauerverhalten ergingen¹⁵².

Eine Diskrepanz zwischen literarischen Quellen und sozialer Wirklichkeit, wie sie sich im Hinblick auf das Trauerverhalten zeigt, lässt sich auch noch in anderen Feldern der römischen Gesellschaft finden, in denen das Ideal nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmte. Dies gilt etwa für den Bereich des Gastmahls. In den literarischen Diskursen über den Ausstattungsluxus werden von diversen Autoren Normen und Ideale formuliert, an deren praktischer Umsetzung jedoch häufig Zweifel angebracht sind¹⁵³.

Haltung und Forderungen von Autoren wie Seneca, Plutarch oder Cicero können demnach nicht als literarische Beispiele alltäglicher Praxis angesehen werden, nicht einmal in ihrer eigenen, elitären sozialen Gruppe¹⁵⁴. Die allgemein verbreitete Haltung scheinen eher die poetischen Epikedien zu reflektieren. Da Statius den Zweck verfolgte, mit der Zueignung einer Silve einen neuen Förderer zu gewinnen und Werbung für sich zu machen¹⁵⁵, kann davon ausgegangen werden, dass ihre Aussagen allgemeinen Positionen und Ansichten entgegenkamen, da sie sonst ihren Zweck verfehlt hätten. Darüber hinaus verstand er seine Silven als Ehrengaben für die Hinterbliebenen, die sich diese aufgrund ihres vorbildlichen

Jugendlichen überdurchschnittlich hoch ist, weist auf die besondere Tragik früher Tode hin, die man in materiellen Leistungen aufzuwiegen suchte, dazu Griesbach 2001, 105.

¹⁵⁰ Siehe hierzu die Untersuchung von Martin-Kilcher 2000, 63-77, die die Gräber von *immaturi et innupti* im Westen des Imperium Romanum untersucht.

¹⁵¹ Die Hälfte der Epikedien des Statius bezieht sich auf den Tod von Kindern. Von neun Epigrammen Martials richten sich sechs an Kinder, vgl. Henriksen 2006, 362. Zu den sozialen Normen in Martials Epigrammen Walter 1998, 220-242.

¹⁵² Plut. mor. 609 E.

¹⁵³ Siehe dazu die Untersuchung zum idealen Gastmahl von Stein-Hölkeskamp 2002, 465-490.

¹⁵⁴ McWilliam 2001, 93.

¹⁵⁵ Dies wird etwa deutlich in Stat. silv. 5, 1, die an Flavius Abascantus anlässlich des Todes seiner Frau Priscilla geschrieben wurde. Flavius war für Statius deswegen interessant, weil er als Freigelassener der Flavii nunmehr eine wichtige Stellung am Kaiserhof innehatte und somit für Statius als potentieller Förderer in Frage kam, vgl. Rühl 2006, 165-166.

Trauerverhaltens verdient hätten¹⁵⁶. Schwerlich ist also eine Sichtweise anzunehmen, die nicht derjenigen der Rezipienten entsprach.

Anders als die philosophischen Konsolationsschriften wandten sich die Trauergedichte nicht an das Einsichtsvermögen. Trauer wird hier als beliebter Beweis für die positiv bewertete Fähigkeit zu starker emotionaler Empfindung verwendet¹⁵⁷, weshalb die römischen Dichter sich gegen jede Mäßigung in der Trauer aussprachen und ohne jede Beschränkung dazu aufforderten¹⁵⁸. Die Ekphrasis der Trauer beim Sterbevorgang, am Leichnam, beim Begräbnis und beim Leichenzug sind daher feste Bestandteile eines Epikedeions. Deshalb wird auch in den einzelnen Abschnitten immer wieder die positive Einstellung des Dichters zur Trauer betont, und der Dichter selbst erscheint als echter Leidtragender, der sich von seinem Schmerz mitreißen lässt. Daher verurteilt Statius auch diejenigen Moralisten, die Klage, Schmerz und Trauer zu limitieren versuchen¹⁵⁹. Besonders evident wird die unterschiedliche Einstellung von Philosophen und Dichtern in zwei Berichten über den Tod des Drusus. Dieser wird sowohl in einer der philosophischen Konsolationsschriften Senecas als auch in einer elegischen Dichtung geschildert. In der *consolatio ad Polybium* fordert Tiberius sich selbst und das römische Heer auf, zur Sitte römischer Trauer zurückzukehren und daher Haltung zu bewahren¹⁶⁰. In der *consolatio ad Liviam* hingegen schildert ein anonymes Dichter die Trauer der Livia und ganz Roms in eindringlichen Worten, die den offenen Umgang mit Gefühlen nicht nur nicht scheuen, sondern geradezu auffordern, daran teilzunehmen¹⁶¹.

Das rückhaltlose und offene Bekenntnis zur Trauer, welches sich in der Dichtung abzeichnet, ist in der lateinischen Prosaliteratur nur selten zu finden. Eine der Ausnahmen stellen die Briefe des Plinius dar. Obwohl sich Statius und Plinius zwar zweier unterschiedlicher literarischer Gattungen bedienten, so sind sie doch in ihrer Einstellung gegenüber der Trauer sehr eng beisammen. Von der Topik philosophischer Argumente sind beide weit entfernt, vielmehr erweisen sie sich in ihrer Befürwortung der Trauer von einer unphilosophischen und pragmatischen Haltung geprägt¹⁶².

¹⁵⁶ Nach seinen eigenen Aussagen handelt es sich nicht um Auftragsarbeiten, z.B. Stat. silv. 1 praef. 11: *honori data sunt*; siehe hierzu Rühl 2006, 181.

¹⁵⁷ Maurach 2000, 80.

¹⁵⁸ Einzelne Ausnahmen gibt es auch bei den Epikeden, vor allem bei denjenigen, die stark von der Rhetorik beeinflusst waren, siehe Esteve-Forriol 1962, 125-126.

¹⁵⁹ Stat. silv. 2, 5, 1-8, auch Bernstein 2005, 261.

¹⁶⁰ Sen. dial. 11, 15, 5: *ad morem romani luctus redigit*.

¹⁶¹ Cons. ad Liv. 85-120; zum Trostgedicht für Livia siehe die Einleitung bei Rupprecht 1982.

¹⁶² Zwar enthalten auch einige Briefe Ciceros an Atticus teilweise erschütternde Klagen über den Tod seiner Tochter Tullia, in denen alle Phasen der Trauer ihren Niederschlag gefunden haben, doch waren diese nicht

Mit Statius und Plinius Vergleichbares findet sich im Bereich der Prosa noch bei Quintilian, einem ihrer Zeitgenossen. Inmitten der Ausführungen in der *institutio oratoria* wird der Leser im Proömium zum 6. Buch mit der Wucht verzweifelter Trauer konfrontiert, deren Anlass der Verlust seines ältesten Sohnes war und der Quintilian vollständig alleine zurückließ, nachdem bereits seine Ehefrau sowie sein zweiter Sohn gestorben waren¹⁶³.

für die Publikation bestimmt. Zur engen Beziehung Ciceros zu Tullia Backe-Dahmen 2006, 14; den Rückzug Ciceros aus der Öffentlichkeit nach dem Tod seiner Tochter bespricht Hutchinson 1998, 62-64. Atticus hingegen bemühte sich, den Zusammenbruch seines Freundes und seine Abkehr von einer repräsentativen Trauerhaltung vor der Öffentlichkeit zu verbergen, z.B. Cic. Att. 12, 20, 1; 21, 5; 23, 1; hierzu auch Radbruch 1954, 22.

¹⁶³ Ausführlich die Untersuchung von Zinsmaier 2003, 153-165.

II.5. Zeichen der Trauer: Grabinschriften für Kinder

Der bei weitem größte Teil lateinischer Inschriften besteht aus Grabinschriften. Sie teilen sich in zwei Typen auf. Die meist über dem Eingang der Grabbauten angebrachte Grabstiftungsinschrift – der *titulus sepulcralis* –, in der vornehmlich festgehalten wurde, wer in dem Grab bestattet werden durfte, und die individuellen Grabinschriften, die sich auf einzelne Personen bezogen¹⁶⁴. Vor allem letztere stellen eine reichhaltige Quelle für viele Bereiche des römischen Lebens dar¹⁶⁵. Die Onomastik ist eine wichtige sprachgeschichtliche Quelle, anhand der Berufsbezeichnungen und des sozialen Standes lassen sich Rückschlüsse über die soziale Strukturierung der römischen Gesellschaft ziehen, die Verwandtschaftsbeziehungen informieren über die römische Familie und die Angabe des Lebensalters gewährt Einblicke in den Altersaufbau der Bevölkerung¹⁶⁶.

Ob sich darüber hinaus anhand der Inschriften auch Einblick in die Gefühle der Hinterbliebenen gewinnen lässt, ist eine viel diskutierte und weiterhin umstrittene Frage¹⁶⁷. Die Errichtung eines Grabsteins entsprang gesellschaftlichen Erwartungen, war in gewisser Weise also ein Pflichtakt, dem wegen des sozialen Drucks Genüge geleistet werden musste¹⁶⁸. Dies sowie der Einfluss von Traditionen und Zeitströmungen und die Abhängigkeit der Grabinschriften von konventionellen Elementen, standardisierten Formeln und immer wiederkehrenden Epitheta, etwa *dis manibus* und *quieti aeternae*¹⁶⁹ oder *bene merens* oder *incomparabilis*¹⁷⁰, scheinen viel eher soziale Werte als persönliche Gefühle zu reflektieren. Daher lassen sie den Gebrauch dieser Inschriften für einen Einblick auf die Reaktion von Hinterbliebenen auf den Tod einer nahe stehenden Person

¹⁶⁴ Zur Unterscheidung der *tituli sepulcrales* von den individuellen Inschriften Eck 1997, 105-106.

¹⁶⁵ Zum Wert der Grabinschriften als Quelle siehe allgemein Oliver 2000a, 1-24. Zur Repräsentativität der erhaltenen Inschriften Eck 1997, 95-98.

¹⁶⁶ Feraudi-Gruénais 2001 beschäftigt sich in ihrer Untersuchung speziell mit Berufsangaben in den Grabinschriften. Zu Angaben des sozialen Status Carroll 2006, 136-142. Mit der Struktur der römischen Familie, die sich aus den Grabinschriften herausfiltern lässt, haben sich vor allem Saller und Shaw beschäftigt, Saller – Shaw 1984, Shaw 1984 und 1991.

¹⁶⁷ Vor allem von Sozialhistorikern wird diese Problematik immer wieder hervorgehoben. Shaw 1987, 34 sieht in der Aufstellung eines dauerhaften Andenkens einen rein künstlerischen und kulturellen Akt, weshalb die dort zum Ausdruck gebrachten Gefühle nicht genuiner Natur sein könnten. Bradley 1991, 30 bezeichnet die Aufstellung eines Grabsteins als einen Pflichtakt, so dass religiöse Einschränkungen die dargelegten Gefühle konditionierten.

¹⁶⁸ Dazu Dixon 1992, 13.

¹⁶⁹ Hopkins 1983, 204 spricht gar von Handbüchern, aus denen der Auftraggeber das Passende auswählen konnte. Zu eröffnenden und abschließenden Formeln für Inschriften Carroll 2006, 126-128.

¹⁷⁰ Nielsen 1997, 179-198, die in ihrer Untersuchung inhaltliche und sprachliche Aspekte der Grabinschriften behandelt, analysiert die vier gebräuchlichsten Epitheta auf Grabinschriften. Zum konventionellen Charakter der Epitheta ebd. 175-176.

sowie auf reine, unverfälschte Gefühle scheinbar schwierig, wenn nicht gar aussichtslos erscheinen.

Gerade an den Inschriften für Kinder lässt sich jedoch deutlich machen, dass tiefe Zuneigung und echte Trauer die Motivation dafür waren, einen Grabstein mit Inschrift als dauerhaftes Andenken für den Verstorbenen zu errichten und dass dies in den Inschriften im Rahmen des konventionell Möglichen auch zum Ausdruck gebracht wurde.

In der römischen Antike herrschte eine hohe Kindersterblichkeit. Allein die Beispiele prominenter Familien zeigen, dass dies ein Schicksal war, das einen Großteil der Bevölkerung ereilte. Augustus überlebte alle seine Kinder und sogar einige seiner Enkelkinder, von den neun Kindern von Agrippina und Germanicus überlebten lediglich sechs ihre Eltern. Faustina, die Gattin Marc Aurels, gebar elf Kinder, nur Commodus erreichte das Erwachsenenalter¹⁷¹.

In Anbetracht der hohen Kindersterblichkeit sind Kinder in den römischen Grabinschriften hochgradig unterrepräsentiert¹⁷². Gerade in der Alterskategorie der 0-1-jährigen fällt das Ungleichgewicht deutlich ins Auge. Neugeborene und Säuglinge waren besonders vom frühzeitigen Tod betroffen¹⁷³, wurden aber insgesamt am wenigsten mit eigenen Grabsteinen bedacht¹⁷⁴. Anders als bei Erwachsenen, für die die Errichtung eines Grabmonuments den gesellschaftlichen Erwartungen entsprang¹⁷⁵, bestand bei Kindern keine solche Anforderung, genauso wenig wie für Kinder ein vollständiges Begräbniszeremoniell zelebriert werden musste¹⁷⁶. Da Kinder noch nicht als wichtiger Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens galten und für dieses nur von bedingtem Nutzen waren, hatten sie auch kein Anrecht auf ein *monumentum*, sei es in bildlicher oder schriftlicher Form¹⁷⁷.

¹⁷¹ Zu weiteren Beispielen früh verstorbener Kinder aus dem römischen Herrscherhaus Simelon 2003, 600-601.

¹⁷² Schätzungen gehen von einer Sterblichkeitsrate von etwa 20-30% aus, von denen wiederum lediglich die Hälfte ihren fünften Geburtstag erreichte, vgl. z.B. Hopkins 1983, 72; Golden 1990, 83. Zusammenfassend Garnsey 1991, 51-52 und Kajawa 1993, 173-174. Von den 13.587 Inschriften aus Rom und anderen Regionen Italiens, die McWilliam 2001 in ihrer Studie untersucht hat, sind lediglich 6,3% Kindern gewidmet.

¹⁷³ Zur Sterblichkeit Neugeborener Parkin 1992, 93-94.

¹⁷⁴ Siehe Tabelle 4.1 bei Shaw 1991, 70 und Nielsen 1997, 173-174 mit Fig. 8.1. Gerade in Bezug auf Neugeborene wird deutlich, dass Grabinschriften nicht die demographische Realität widerspiegeln.

¹⁷⁵ Siehe dazu McWilliam 2001, 92 die herausstellt, dass das Andenken mittels eines Grabmonuments ein Zeichen von sozialer Positionierung und ritueller Korrektheit darstellte. Auch Häusle 1980, 70-71.

¹⁷⁶ Zum *funus acerbum* als Bestattungsform für Kinder siehe ausführlich Kap. I.3.

¹⁷⁷ Zum Verhältnis zwischen *monumentum* und *memoria* siehe die grundlegende Studie von Häusle 1980.

Dennoch ist die größte Gruppe der stadtrömischen Grabinschriften Kindern gewidmet¹⁷⁸. Die Altersgruppe der unter zehn Jahre alten Kinder erhielt dabei öfters als jede andere Altersgruppe eine eigene Inschrift¹⁷⁹. Als besonderes Charakteristikum der Grabinschriften für Kinder sticht die Erwähnung des Alters heraus. Die Nennung des Alters erfolgte generell nur selten, im Falle der Kinderinschriften jedoch vergleichsweise häufig¹⁸⁰. Darüber hinaus waren die Altersangaben sehr detailliert. Die Inschriften beinhalten meist die Jahre, Monate und Tage, die das jeweilige Kind gelebt hat¹⁸¹. Das Alter der Anthis Chrysostoma wird mit drei Jahren, fünf Monaten, und drei Tagen angegeben¹⁸², bei einem gewissen Martialis wird sogar die Stundenzahl seines Alters verzeichnet¹⁸³. Er lebte ein Jahr, fünf Monate und zweieinhalb Stunden.

Das gleiche Bild ergeben die Sarkophaginschriften. Sie sind verhältnismäßig selten, die meisten der erhaltenen Sarkophaginschriften beziehen sich aber auf Kinder¹⁸⁴. Dabei geben nahezu alle auch das entsprechende Alter des Verstorbenen an, während dies auf Erwachsenensarkophagen vergleichsweise selten geschieht¹⁸⁵.

Die auffällige Betonung der exakten Lebensdauer bei den Kindergedenkschriften legt den Schluss nahe, dass es im Interesse des Stifters war, zum einen explizit darauf hinzuweisen, dass ein Kind und nicht ein Erwachsener gestorben war, und zum anderen das verstorbene Kind als Individuum zu kennzeichnen¹⁸⁶. Darüber hinaus konnte der

¹⁷⁸ Huttunen 1974, 61-68 Tabellen 9-10. Die Untersuchung basiert auf allen Grabinschriften aus CIL VI. Auch die auf 3.181 Inschriften aus CIL VI basierende Untersuchung von Nielsen 1997 zeigt, dass die meisten Stiftungen von Eltern an ihre Kinder stammen, ebd. 172 Tab. 8.1. Zur genauen Zusammensetzung ihrer Materialbasis ebd. 170-171.

¹⁷⁹ Zu diesem Ergebnis kommt King 2000 in ihrer repräsentativen Studie, in der sie 29.250 römische Grabinschriften der Altersgruppen der 0-4- und der 10-14-jährigen aus CIL VI auswertet. Siehe ebd. 124, Fig. 5.1. und 5.2. Auch die Analyse von Shaw 1984 zeigt, dass die unter zehn-jährigen überproportional oft vertreten waren, vgl. Tab. C, G. Das gleiche Ergebnis bringt auch eine Studie von Inschriften aus der Nekropole von Isola Sacra. Siehe zur dortigen prozentualen Verteilung für die einzelnen Altersgruppen Carroll 2006, 173.

¹⁸⁰ Siehe dazu die tabellarische Aufstellung bei McWilliam 2001, 80. McWilliam bezieht neben den stadtrömischen auch noch Inschriften aus anderen *regiones* Italiens mit ein.

¹⁸¹ Von den 1357 von King 2000 untersuchten Grabinschriften für 0-4-jährige aus CIL VI verzichten lediglich zwei auf diese detaillierten Angaben, CIL VI 28.695, 36.355. Hier wird das verstorbene Kind nur als *infans* bezeichnet.

¹⁸² CIL VI 34.421.

¹⁸³ CIL VI 12.526. 69 der von King untersuchten Inschriften für die Alterskategorie der 0-4-jährigen geben zusätzlich die Stunden an, siehe King 2000, 139.

¹⁸⁴ Siehe Dresken-Weiland 2003, 23 Tab. 2. Danach sind von den 485 von ihr untersuchten Sarkophaginschriften, die vornehmlich aus CIL VI, AE, IGUR und ICUR stammen und hauptsächlich auf das 2. und 3. Jh. n. Chr. verteilt sind, 34,1% Kindern gewidmet.

¹⁸⁵ Siehe die in den einzelnen Corpusbänden veröffentlichten Sarkophage, aus denen dies klar hervorgeht. Zu den Kindersarkophagen mit Inschrift Dimas 1998, 214-215 Tab. 1. Danach verzeichnen nahezu alle Kindersarkophage mit Inschrift auch das Alter des verstorbenen Kindes.

¹⁸⁶ Vgl. Feraudi-Gruénais 2003, 57 die allgemein darauf hinweist, dass Inschriften grundsätzlich als bewusste und beabsichtigte Äußerungen anzusehen sind.

konventionelle Charakter der Grabinschriften dadurch aufgebrochen und der Inschrift eine persönliche Note verliehen werden. Diese Inschriften zeugen also zum einen von der Wertschätzung der Kinder als Individuen und zum anderen von dem Bestreben, die besondere Tragik einer *mors immatura* herauszustellen¹⁸⁷.

Auch die Tatsache, dass Kindern überhaupt ein beschrifteter Grabstein und damit ein dauerhaftes Andenken errichtet wurde, obwohl dies die gesellschaftlichen Konventionen nicht forderten, macht – auch unter Berücksichtigung der hohen Kosten, die mit einem individuellen Grabgedenkestein verbunden waren¹⁸⁸ – die enge emotionale Bindung zwischen Eltern und verstorbenem Kind und die Trauer über ihren Tod deutlich¹⁸⁹.

Auffallend häufig treten bei Inschriften für Kinder die Stifter selbst in Erscheinung. Bei diesen handelte es sich in den meisten Fällen um beide Eltern¹⁹⁰. Dadurch, dass sie selbst als Personen auf den Inschriften in Erscheinung traten, war es ihnen möglich, sich als Trauernde zu präsentieren und damit die Trauer um das verstorbene Kind zu personalisieren¹⁹¹.

Die Trauer der Eltern kommt besonders deutlich in den Versinschriften zum Ausdruck¹⁹² und zwar ungeachtet des artifiziellen Charakters der oft konventionellen und stereotypen Formulierungen und der immer wiederkehrenden gleichen Bilder¹⁹³: das Kind, das seine Eltern ermahnt nicht zu trauern, die Anklage an das Schicksal oder die Beklagung des

¹⁸⁷ Rawson 1997, 79. Explizit wird in den Inschriften immer wieder auf die als besonders schweren Schicksalsschlag empfundene *mors immatura* hingewiesen, Beispiele bei Lattimore 1962, 184-187. Dazu auch Carroll 2006, 168-169.

¹⁸⁸ In ILS 8.488 weisen die Eltern explizit darauf hin, dass sie den Stein auf eigene Kosten errichten ließen *parentes f(e)cerunt d(e) s(uo)*. Zu Kostenkalkulationen für Grabinschriften siehe Duncan-Jones 1984, 127 und Shaw 1984, 128. Trotz leicht unterschiedlicher Ergebnisse stimmen sie darin überein, dass die Errichtung eines Grabsteins mit Inschrift einen nicht unerheblichen finanziellen Aufwand bedeutete.

¹⁸⁹ Dies bedeutet jedoch im Umkehrschluss nicht, dass diejenigen, die – aus finanziellen oder sonstigen Gründen – ihren Kindern keinen Grabstein aufstellten, nicht genauso um diese trauerten. Es sind auffallend wenige Freigeborene unter den Kindergedenkschriften. Zumeist wurden sie von und für Freigelassene und Sklaven errichtet, siehe Shaw 1991, 69 und Nielsen 1997, 203. Daraus lässt sich aber nicht ableiten, dass Angehörige der oberen Gesellschaftsklasse ihre Kinder nicht in gleichem Maße betrauerten. Zu möglichen Erklärungen für die deutliche Dominanz von Freigelassenen und Sklaven King 2000, 122.

¹⁹⁰ Siehe McWilliam 2001, 84-85. Auf den von ihr untersuchten 545 Kindergedenkschriften mit Verwandtschaftsangaben tauchen auf 82% die Eltern oder ein Elternteil als Stifter auf. Siehe auch Tab. 5.7 bei King 2000, 149, die auf der Basis ihres Materials zum gleichen Ergebnis kommt. Nach beiden Elternteilen folgen Väter und danach Mütter als alleinige Stifter.

¹⁹¹ Bei einem Grabepigramm handelte es sich zwar in erster Linie um das Denkmal für einen Verstorbenen, der daher auch im Mittelpunkt der Aussage stand. Daneben spielte jedoch auch der Hinterbliebene eine Rolle, der sich selbst mit dem Denkmal und seiner Inschrift einbringen konnte, vgl. Rühl 2006, 147.

¹⁹² Epitaphe für Kinder sind allerdings nicht besonders häufig. In der erwähnten Studie von King sind es in den von ihr untersuchten Altersgruppen lediglich 34 von 1.357 Inschriften, die Epitaphe enthalten.

¹⁹³ Eine weit verbreitete Formel ist *nolite dolere, parentes*. Hier bittet das Kind seine Eltern nicht zu trauern, da der Tod vom Schicksal bestimmt sei, dazu King 2000, 148. Auch bezeichnen sich die Eltern häufig als „weinend“, z.B. *lacrimis renovare querellas* (Carmina Latina Epigraphica 823); *tempera iam genitor lacrimis...desine iam flere* (Carmina Latina Epigraphica 507) oder *infelicissimus* (CIL VI 15.268).

verfrühten Todes¹⁹⁴. Die meisten Epitaphe für zu früh verstorbene Kinder sind länger und elaborierter als sonstige Grabinschriften¹⁹⁵ und außerdem zeichnen sie sich im Rahmen des Möglichen oftmals durch ein hohes Maß an Individualität und Originalität aus¹⁹⁶. Eine innige Beziehung zu dem verstorbenen Kind und, in der Folge, tiefe und echte Trauer als Motivation dafür erscheinen unmissverständlich. Auf dem Epitaph des Lucius Valerius, der nur 71 Tage alt wurde, ist seine Geburts- und Sterbestunde vermerkt¹⁹⁷. Die Inschrift für Lucius Aebutius Trophimianus berichtet, dass der Sechsjährige nach einer ein Jahr und vier Monate währenden Krankheit verstarb¹⁹⁸. Solche Beispiele legen den Schluss nahe, dass viel Wert auf eine individuelle Konzeptionierung der Inschriften gelegt und nicht ausschließlich auf vorgefertigte, für jedermann passende konventionelle Phrasen zurückgegriffen wurde.

Auch besondere, einzigartige Qualitäten des verstorbenen Kindes werden hier hervorgehoben. In einem Epigramm beklagen Verwandte den Tod des zweijährigen Titus, dessen kindlich-charmante Redseligkeit die Nachbarn zu dem Ausruf *O dulce Titu!* bewegt habe¹⁹⁹. Q. Sulpicius Maximus, der im Jahr 94 n. Chr. an einem Dichterwettbewerb anlässlich des von Domitian ins Leben gerufenen neuen capitolinischen Festes teilgenommen hatte, starb mit elf Jahren. Außer seinem auf griechisch verfassten Gedicht informiert die auf dem Grabaltar angebrachte Inschrift auch ausführlich über Sulpicius' zahlreiche Talente und über seine Familie²⁰⁰. In der der fünfjährigen Geminia Agathe zugeeigneten Inschrift zeichnet diese ein Selbstporträt, das bis zur Beschreibung ihrer Haarfarbe und Frisur reicht²⁰¹.

¹⁹⁴ Lattimore 1962, 19 und in der Folge Hopkins 1983, 220 weisen darauf hin, dass der Ausdruck von Gefühlen in verbaler oder schriftlicher Form immer einem formelhaften Muster folgt, da der Akt der Transformierung von Gefühlen in Worte diese automatisch in konventionelle Linien kanalisiert. Die Formelhaftigkeit sei also kein Ausschlusskriterium für genuine Gefühle, die sich hinter den Worten verbergen.

¹⁹⁵ Siehe Nielsen 1997, 202.

¹⁹⁶ Daneben gab es freilich auch simple Prosainschriften, die nur das Nötigste, also den Namen und das Alter des Verstorbenen, festhielten.

¹⁹⁷ CIL VI 28.044. Zu dem Epitaph Carroll 2006, 171-172.

¹⁹⁸ CIL V 1.055.

¹⁹⁹ CILVI 18.086, dazu auch Dixon 1992, 102.

²⁰⁰ CIL VI 33.976. Es finden sich in dem Epitaph jedoch auch konventionelle Elemente, wie die Betonung der guten Erziehung und Bildung, die dem Sohn ermöglicht wurde. Dazu Rawson 1997, 80-81. Eine ausführliche Besprechung und Interpretation des Grabaltars, die auch einen Exkurs über die Praxis des Capitolinischen Agons und die rhetorische Ausbildung umfasst, liefern Kolb – Fugmann 2008, 218-223. Abbildungen bei Kleiner 1987, Taf. 27, 3; 28, 1-2.

²⁰¹ CIL VI 19.007. Ihr rotes Haar trug sie vorne kurz und hinten lang und sie glich eher einem Knaben, so dass nur ihre eigenen Eltern sie überhaupt als Mädchen identifizieren konnten. Hesberg-Tonn 1983, 144-145 interpretiert die Betonung des Knabenhaften mit der männlichen Vorrangstellung innerhalb der öffentlichen Wertschätzung.

Darüber hinaus wird oftmals ganz explizit auf die tiefe Liebe, die affektive Verbindung zu dem verstorbenen Kind und die große Trauer der Hinterbliebenen hingewiesen. Den nicht einmal ein Jahr alt gewordenen Speratus beklagen seine Eltern, wobei sie von der Unendlichkeit ihrer Trauer sprechen²⁰². Im Falle des mit sechs Jahren verstorbenen Marcianus artikulierten die Stifter ihre Trauer im Rahmen der Beschreibung seiner Bestattung²⁰³. In der sehr ausführlichen Inschrift, die flankiert ist von einer Darstellung des Marcianus als Schüler, wird der von der gesamten Nachbarschaft besuchte Leichenzug bis in kleine Details beschrieben und in diesem Zusammenhang auch die große Trauer herausgestellt, die sein Verlust verursachte²⁰⁴.

Nicht nur durch die Versinschriften, sondern auch durch die Auswahl der Epitheta, mit denen verstorbene Kinder in den Inschriften belegt sind wird deutlich, dass Mühe darauf verwendet wurde, trotz der Stereotypizität der Adjektive in gewisser Weise die Qualitäten des Toten einzufangen. Dies wiederum ist als Hinweis darauf zu sehen, dass die Epitheta als Ausdruck unverfälschter Zuneigung und echter Trauer angesehen werden können²⁰⁵.

Besonders weit verbreitet für die Charakterisierung von Kindern waren Epitheta zärtlicher Natur, die von einer liebevollen und intimen Beziehung zeugen, etwa *dulcissimus* und *carissimus*²⁰⁶. Die auf Inschriften für Erwachsene weit verbreiteten Epitheta *pietissimus* und *piissimus* finden sich bei den unter Zehnjährigen indes selten²⁰⁷. Dies zeigt deutlich, dass Epitheta nicht willkürlich, sondern durchaus nach sinnvollen Überlegungen gewählt wurden, denn Kinder dieser Altersklassen hatten kaum die Möglichkeit ihren Eltern gegenüber *pietas* walten zu lassen²⁰⁸. Auch unübliche Zusammenstellungen von Epitheta sind bei Kindern häufiger bezeugt als bei Erwachsenen. Die zehnjährige Vitalis wird als *utilis sancta puella* bezeichnet, eine Kombination von Eigenschaften, die in dieser Weise sonst kaum vorkommt²⁰⁹.

²⁰² CIL VI 26.680 *lugent sine fine parentes*.

²⁰³ CIL VI 67.578. Siehe auch die Inschrift für einen Einjährigen, in dem sein öffentliches Begräbnis beschrieben wird, CIL 10680 und dazu Rawson 2002, 279 mit Anm. 21.

²⁰⁴ Zu diesem Epitaph ausführlich Rawson 1999, 84-86.

²⁰⁵ Zustimmend etwa King 2000, 143 und McWilliam 2001, 86.

²⁰⁶ Siehe hierzu die prozentuale Aufstellung bei King 2000, 142 Tab. 5.5. *Dulcissimus* ist dabei am häufigsten bei Kindern anzutreffen, während *carissimus* auch bei anderen Verwandtschaftsverhältnissen verwendet wurde, vornehmlich bei Ehegatten; dazu Nielsen 1997, 185-193.

²⁰⁷ Vgl. Nielsen 1997, 193-198, Tab. 8.5 und King 2000, 142 Tab. 5.5.

²⁰⁸ In der Altersgruppe der 0-1-jährigen werden die beiden Epitheta demgemäß überhaupt nicht verwendet, siehe King 2000, 143.

²⁰⁹ CIL VI 29.609. Zu dieser Inschrift Hesberg-Tonn 1983, 146 mit weiteren Beispielen unüblicher Kombinationen.

Gerade bei Säuglingen zeigten sich die Eltern am erfindungsreichsten. Nur selten wurde auf konventionelle Epitheta zurückgegriffen, so dass originelle Bezeichnungen wie *amantissimus*, *amabilissimus*, *blandissimus* oder *suavissimus* hier bei weitem überwiegen²¹⁰. Auch lässt sich bei Säuglingen und Kleinkindern am häufigsten die Verwendung von Diminutivformen bei Namen feststellen, mit denen üblicherweise liebevolle Zärtlichkeit in Zusammenhang gebracht wird²¹¹. Das Bestreben nach möglichst großer Originalität gerade bei Kleinkindern, die in der Gesellschaft am wenigsten zählten, zeigt deutlich die Größe, die der Verlust für die Eltern bedeutete.

Üblicherweise stand aus Zwecken der Selbstrepräsentation der Name des Stifters am Anfang der Inschrift²¹². Bei den Epitaphen für Kinder der Alterskategorie 0-4 Jahre jedoch nimmt der Name des Kindes in den meisten Fällen die prominente vordere Stellung ein, wobei innerhalb dieser Gruppe wiederum die 0-1-jährigen die meisten der in dieser Weise individualisierten Inschriften erhielten²¹³. Gerade in einer extrem selbstdarstellungssüchtigen Gesellschaft wie es die römische war ist es bemerkenswert, dass Eltern oder andere Stifter diese Möglichkeit bei den Grabinschriften ungenutzt ließen und zugunsten ihrer verstorbenen Kinder auf die prominente Platzierung ihres eigenen Namens verzichteten. Es ist dies als weiterer Hinweis darauf zu interpretieren, dass auch sehr kleine Kinder weder als sozial wertlos empfunden oder nicht betrauert wurden, noch ungeliebt waren²¹⁴.

²¹⁰ Dazu King 2000, 142-144 mit weiteren Beispielen unkonventioneller Epitheta.

²¹¹ *Siculina* (CIL VI 26.544), *Anulina* (CIL VI 12.087). Auch bei Verwandtschaftsbezeichnungen sind Verkleinerungsformen anzutreffen, etwa *nepotula* (CE 1.314).

²¹² Zur Reihenfolge der Namen in den Epitaphen Flory 1984, 216-224. Eine Studie über die *alumni*- und *vernae*-Inschriften in CIL VI hat ergeben, dass bei den meisten der Stifter und nicht der Verstorbene an erster Stelle stand, was den sozial niedrigen Stand der *alumni* und der *vernae* reflektiert, Rawson 1986a, 185.

²¹³ Von den 1.022 Inschriften mit Stifternennung aus Kings Materialbasis wird in 76,6% der Name des verstorbenen Kindes vorangestellt, King 2000, 140.

²¹⁴ Carroll 2006, 201.

III. Trauer in Bildern

III.1. Die Ikonographie der Trauer in der römischen Kunst

In der bildenden Kunst besitzen die Körpersprache¹, die Mimik² und die Gestik³ eine große semantische Bedeutung, da sie alleine für die Konstruktion und die Übermittlung einer bestimmten Botschaft zuständig sind. Obwohl antike Quellen, vor allem in Bezug auf die Gestik, immer wieder auf deren universellen Charakter hinweisen, der es ermöglicht, sprachliche Barrieren aufzuweichen⁴, so hat doch die bildende Kunst in den einzelnen Kulturkreisen manchmal ganz eigene Ausdrucksformen gefunden, die oftmals auch nicht mit den tatsächlich gebräuchlichen Gesten korrespondieren⁵.

Welche Schwierigkeiten bei der adäquaten bildlichen Umsetzung des Seelenzustands der Trauer auftreten konnten, lässt sich exemplarisch an einem Bild des Timanthes zeigen. Dieses wurde oft von den Rhetorikern als Beispiel angeführt, um die Grenzen zu verdeutlichen, die der bildenden Kunst bei der Steigerung des Ausdrucks gesetzt sind. Das Gemälde zeigt die Opferung Iphigenies, bei der auch Kalchas, Odysseus, Menelaos und Agamemnon anwesend waren⁶. Durch unterschiedliche Mimik und Haltung der Beteiligten

¹ Im Lateinischen existieren die Begriffe *habitus* und *motus*. Mit erstem ist die Haltung, mit zweitem allgemein die Bewegung des gesamten Körpers gemeint. Unter Körpersprache wird im Folgenden eine Kombination aus diesen beiden Komponenten, nämlich die Bewegungen oder die Haltung des Körpers mit dem Kopf und den Beinen, verstanden. Zu den einzelnen Begrifflichkeiten und der Problematik ihrer Abgrenzung siehe Richter 2003, 5-7.

² Das Lateinische verwendet hierfür den Begriff *vultus*, ThLL s.v. *vultus* und Sittl 1890, 1.

³ Für die Bezeichnung „Gestus“ existiert keine allgemein anerkannte Definition. Die Extreme reichen von einer Verengung des Begriffs allein auf die Stellung der Finger bis hin zur Haltung des gesamten Körpers unter Einbeziehung von Objekten. In diesem Sinne spricht Flusser 1991, 8 von einer „Geste des Fotografierens“. In der deutschsprachigen Forschung kommt eine zusätzliche Erschwerung durch den Begriff der Gebärde hinzu. Während Sittl 1890, 1 für eine nahezu vollständige Bedeutungsgleichheit der Begriffe plädiert, spricht sich Neumann 1965, 1-2 für eine künstlich wirkende Trennung aus, der zu Folge Gesten intentionale Bewegungen der Hände und Arme bezeichnen, Gebärden hingegen nicht-intentionale. Im Folgenden werden ausschließlich die Termini Geste, Gestus oder Gestik verwendet, wobei die Begriffe im Sinne Quintilians als eine Bewegung der Arme, Hände und Finger verstanden werden. Quintilian benutzt durchweg den Begriff *gestus*. *Motus* hingegen gebraucht er, um den dafür nötigen Bewegungsablauf zu bezeichnen, Quint. inst. 11, 3, 98-105. Beide Begriffe zusammengefasst beschreiben also die Bewegungen des Oberkörpers, vgl. auch Cic. Brut. 203: *gestus et motus corporis ita venustus, ut tamen ad forum, non ad scaenam institutus videretur*.

⁴ Siehe Quint. inst. 11, 87, der von der Sprache der Hände als einziger allen Menschen gemeinsamer Verständigungsmöglichkeit spricht. In die gleiche Richtung zielen auch die Äußerungen von Platon, der sich des Beispiels der Stummen und Tauben bedient, Plat. Krat. 422.

⁵ Die *Institutio Oratoria* Quintilians stellt die umfangreichste antike Quelle zur Gestik dar. Zur Gestikulation bei Quintilian vor allem die umfassende Monographie von Maier-Eichhorn 1989.

⁶ Quint. inst. 2, 13, 13: *nam cum in Iphigeniae immolatione pinxisset tristem Calcham, tristiore Ulixem, addidisset Menelao quem summum poterat ars efficere maerorem: consumptis affectibus non reperiens, quo*

inszeniert Timanthes verschiedene Abstufungen von Trauer und Schmerz über den bevorstehenden Tod Iphigenies. Den Höhepunkt erreicht die Steigerung der emotionalen Erschütterung in der Figur des Vaters Agamemnon. Sein Haupt verhüllt Timanthes vollständig, da er sich nicht in der Lage sah, solch übergroße Trauer, *summum illum luctum*⁷, durch adäquate Mimik oder Gestik darzustellen. Durch die Verhüllung der Figur Agamemnons überließ der Maler den Betrachter des Bildes seiner eigenen Vorstellungskraft. In einem Medium, das nicht über die verbale Komponente verfügt, ist der Rekurs auf semantische Zeichen zwingend notwendig, um das gesprochene Wort zu ersetzen und auf non-verbale Art kommunizieren zu können.

Auch in der römischen Kunst war die Mantelverhüllung, die Timanthes für Agamemnon wählte, eine Möglichkeit Trauer anzuzeigen⁸. Daneben stand ein weitgefächertes Spektrum an Motiven zur Verfügung, mit denen Trauer in ihren verschiedenen Facetten eindrücklich und unmittelbar verständlich dargestellt werden konnte. Die Hauptrolle dabei spielte die Gestik, die durch den Habitus⁹ und die Mimik unterstrichen und verstärkt werden konnte.

Nach Ausweis der Schriftquellen kannte die römische Antike sowohl extrovertiert-expressive sowie introvertiert-verschlossene Trauerhandlungen. Dem entspricht der in der römischen Kunst tradierte Kanon der Trauermotive. Sie lassen sich in zwei Gruppen einteilen, wobei die Gestik der Figuren das entscheidende Kriterium für die Kategorisierung bildet¹⁰. Die erste Gruppe umfasst drastische Handlungen, die aufgrund ihrer ikonographischen Realisierung expressiv, dynamisch und nach außen gerichtet

digne modo patris vultum posset exprimere, velavit eius caput et suo cuique animo dedit aestumandum; weitere Überlieferungen finden sich bei Plin. nat. 35, 73 und Val. Max. 8, 11.

⁷ Cic. orat. 22, 74: *quoniam summum illum luctum penicillo non posset imitari*. Vgl. zur klassischen Malerei und ihren Grenzen Koch 2000, 229-232, die unter anderem auch das Bild des Timanthes anführt.

⁸ Zum *caput velatum* im Zusammenhang mit einem Trauerfall Freier 1963, 119-120.

⁹ Unter dem Begriff Habitus werden im Folgenden die Kleidung und die äußere Erscheinung verstanden, die im Gesellschaftsgefüge eine große Bedeutung als Zeichen personalen und kollektiven Selbstverständnisses darstellen, dazu Böth 1995, bes. 221 und Brather 2004, 390-412. Zur äußeren Erscheinung als gebräuchlichster Form zur Behauptung sozialer Distinktion und zur kollektiven Identitätsbildung sozialer Gruppen Medick 1994, 194.

¹⁰ Robert 1919, 223 räumte erstmals dem Gestus die Hauptrolle für das Verständnis einer bildlichen Darstellung ein. In der Klassischen Archäologie hat die Beschäftigung mit Gesten keine große Tradition. Eine grundlegende Arbeit ist die erste Untersuchung über die Gestik, Sittl 1890. Er legt einen Katalog der häufigsten und bedeutendsten Gesten in der griechischen und römischen Welt vor. Da seine Untersuchungen jedoch in erster Linie auf schriftlichen Quellen basieren, sind sie für eine römische Ikonographie der Trauer nur bedingt hilfreich. Eine umfangreiche Berücksichtigung des archäologischen Materials und damit auch der Ikonographie findet sich bei Richter 2003 in seiner Analyse des Zweifingergestus. Eine spezielle Beschäftigung mit den Trauergesten in der römischen Kunst liegt bislang nicht vor. In umfassenderen Untersuchungen, etwa Sittl 1890, Brilliant 1963, Hübner 1990, Corbeill 2004, werden sie lediglich gestreift.

erscheinen. Die zweite Gruppe beinhaltet verhaltene Handlungen, die den Eindruck innerer Zurückgezogenheit, Verslossenheit und Abschottung vermitteln.

Obwohl alle Trauermotive bereits in der ausgehenden Republik, spätestens aber in der frühen Kaiserzeit in Gebrauch waren, so stellen dennoch erst die Reliefsarkophage ab dem 2. Jh. n. Chr. eine reichhaltige Quelle für die Ikonographie der Trauer dar, da mit ihnen erstmals ein umfangreiches Repertoire an Referenzszenen für Trauermotive zur Verfügung steht¹¹. Entsprechende Bilder auf anderen Grabdenkmalgattungen, etwa Urnen, Grabaltären oder Grabreliefs, sind selten. Darüber hinaus sind sie alle von den Darstellungen der Sarkophage abhängig, so dass sie dieselben Figurentypen und Motive zeigen¹².

Ausgangspunkt für eine Beschäftigung mit der römischen Trauerikonographie ist eine Reihe von Bildern, in deren Kontext die Motive mit Sicherheit als Trauermotive interpretiert werden können. Es handelt sich um Bilder, die Rituale aus der Wirklichkeit der römischen Bestattungsbräuche zeigen. Dazu gehört die Darstellung von Trauernden am Grab¹³ sowie die Totenklage, die in der römischen Sepulchralkunst sowohl im Bereich der *vita privata*¹⁴ als auch in mythologischem Rahmen in den Mythen von Alkestis, Meleager und Achill vorkommt¹⁵. Zu den *conclamatio*-Bildern werden darüber hinaus noch die Darstellungen der Trauer um Hektor auf Amazonen-Sarkophagen sowie die Szene des trauernden Orest auf Orest-Sarkophagen gerechnet¹⁶. Diese zeigen zwar keine Totenklage

¹¹ Zu den Bildern am Grab vor dem Aufkommen der Reliefsarkophage ausführlich Kap. III.3.1.

¹² Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich deshalb auf das Zeugnis der Sarkophage. Auf die anderen sepulkralen Bildträger wird an entsprechender Stelle hingewiesen.

¹³ Der Besuch am Grab anlässlich bestimmter Festtage war Teil der Rituale zu Ehren des Toten, siehe dazu Kap. I.2.

¹⁴ Es handelt sich um eine Gruppe von 18 Sarkophagen und Sarkophagfragmenten. Die in ASR I 4, 72 unter den *conclamatio*-Darstellungen aufgelisteten Sarkophage Kat. 4, 104, 212, 261 werden hier nicht zu dieser Gruppe gezählt, da dort nur der Tote auf dem *lectus* zu sehen ist, nicht aber trauernde Personen, so dass die Stücke nicht zu den Darstellungen der rituellen Totenklage gezählt werden können. Ebenfalls ausgeschlossen bleibt Kat. 120, da nicht sicher entschieden werden kann, ob dieses Werk des Rinascimento sich an antiken Vorbildern orientiert. Hinzugenommen werden hingegen Kat. 177 und 248, die in ASR I 4 nicht in die Kategorie der *conclamatio*-Darstellungen aufgenommen sind, da sich ihre Aussage von den übrigen Bildern leicht unterscheidet.

¹⁵ *Conclamatio*-Darstellungen sind auf Alkestis-Sarkophagen gesichert auf acht Exemplaren erhalten, ASR XII 1, Kat. 75-77, 82-86, auf Meleager-Sarkophagen auf zehn Stücken, ASR XII 6, Kat. 112-114, 116-122; die Beweinung des Patroklos ist nur durch ein stadtrömisches Exemplar bekannt, ASR XII 1, Kat. 27.

¹⁶ Drei Amazonen-Sarkophage thematisieren die Trauer um Hektor, ASR XII 1, Kat. 88, 89, 92; bei Orest sind es vier Sarkophage mit Darstellung aus dem taurischen Zyklus, die die Trauergruppe visualisieren, Bielfeldt 2005, Kat. II, 13, 14, 16, 17.

im klassischen Kompositionsschema, die Darstellung bestimmter Schlüsselfiguren aber lässt eine Deutung auch dieser Szenen als *conclamatio* zu¹⁷.

Von diesen Darstellungen ausgehend werden weitere Szenen geprüft, in denen die entsprechenden Motive noch vorkommen. Darstellungen mit Todesbezug stehen dabei im Vordergrund, da sie die entsprechenden Kontexte für die Verwendung von Trauermotiven bilden.

Neben den *conclamatio*-Bildern sind dies zum einen Sterbebilder, die das grausame Sterben meist junger Menschen schildern¹⁸. Hierzu zählen die Tötung des Aktaion durch Artemis¹⁹, der Tod der Kreusa durch das vergiftete Brautgeschenk ihrer Rivalin Medea²⁰ und der Tod des Phaeton durch die Hand des Zeus²¹.

Eine weitere Gruppe stellen Todesbilder dar. Hierzu gehören die Heimtragung der im Kampf gestorbenen jugendlichen Helden Meleager und Hektor²² und der beim Wagenrennen tödlich verunglückte Oinomaos²³.

Darüber hinaus wird Trauer auch in Abschiedsszenen mythischer Liebespaare thematisiert, die sich im Angesicht des bevorstehenden Todes eines der Partner trennen müssen. Der Tod des Protagonisten ist hier zwar nicht direkt dargestellt, aber mittels bestimmter Schlüsselemente unmissverständlich angedeutet. Zu dieser Gruppe gehören die Mythen von Adonis und Aphrodite²⁴ sowie Protesilaos und Laodameia²⁵.

Da das jeweilige kontextuelle Umfeld Auswirkung auf die Bedeutung eines Motivs haben kann, werden exemplarisch auch Themenbereiche abseits der Todesthematik

¹⁷ Zur Interpretation dieser Szenen ausführlich unten.

¹⁸ Zanker 2005, 244-245 mit Abb. 1, die eine übersichtliche grafische Darstellung des Gleichnischarakters der Mythen auf Sepulkraldenkmälern beinhaltet.

¹⁹ Von den wenigen erhaltenen Sarkophagen mit Darstellung von Aktaions Unglück wird lediglich auf einem auch Trauer visualisiert, ASR XII 1, Kat. 71.

²⁰ Das qualvolle Ende der Kreusa ist auf zehn Beispielen überliefert, siehe Gaggadis-Robin 1994, Kat. 2, 3, 4, 8, 9, 15, 20, 21, 22, 24.

²¹ Auf acht Sarkophagen, die den Sturz des Phaeton zeigen, lassen sich trauernde Figuren ausmachen, ASR III, 3 Nr. 336, 337, 338, 340, 342, 343, 344, 345.

²² Auf 28 Sarkophagen mit der Heimtragung Meleagers lassen sich Trauernde ausmachen, ASR XII 6, Kat. 8, 73-84, 88, 89, 91-93, 95, 96, 98, 99, 101-103, 109, 110, 201; die Heimtragung Hektors thematisieren verbunden mit trauernden Personen gesichert drei Sarkophage, ASR XII 1, Kat. 34, 36, 40.

²³ Zwei Sarkophage mit Darstellungen aus dem Mythos von Pelops zeigen das Wagenrennen in Verbindung mit Trauernden, Huskinson 1996, 28 Nr. 2.19 und 29 Nr. 2.23 und Zanker – Ewald 2004, 365.

²⁴ Auf acht Sarkophagen ist der Adonismythos entweder in der Pflegeszene oder in der Jagdszene mit Trauernden verbunden, ASR XII 1, Kat. 43, 45-48, 53, 55, 61.

²⁵ Die Geschichte von Protesilaos und Laodameia, von nur zwei Exemplaren bekannt, ist auf einem Exemplar mit Trauernden verbunden. Sichtermann – Koch 1975, Kat. 69, 70; zu Interpretationsansätzen Blome 1978, 445-449.

miteinbezogen, um gegebenenfalls weitere Bedeutungsmöglichkeiten zu erschließen²⁶ (Grafik 1-4).

Die meisten Trauermotive der römischen Kunst sind nicht neu, sondern lassen sich teilweise bis ins 8. Jh. v. Chr. zurückverfolgen, gehört doch die Prothesis mit zu den ersten figürlichen Darstellungen der frühgriechischen Vasenmalerei und die Darstellung der Trauer somit zu den ältesten und dauerhaftesten Bildthemen²⁷. Einige dieser Bildformeln finden sich auch auf etruskischen Sepulkraldenkmälern und in der unteritalischen Vasenmalerei. Ungeachtet vieler stilistischer Veränderungen lässt sich bei den Trauermotiven ein auffälliger Konservatismus ikonographischer Darstellungselemente von der griechischen bis in die römische Zeit feststellen²⁸.

Neben einer auf welche Weise auch immer nie versiegenden Bildtradition²⁹ hängt der Konservatismus wohl auch mit der zeit- und kulturenübergreifenden Kontinuität des Trauerritus selbst zusammen, der demzufolge jeweils ähnliche Bildformeln generierte.

III.1.1. Extrovertierte Trauerhandlungen

Die Gruppe der extrovertierten Trauerhandlungen umfasst insgesamt elf Motive. Gemeinsam ist ihnen, dass ihre Armführung raumgreifend, vom Körper wegorientiert ist, wodurch sie einen nach außen gerichteten, expressiven Charakter erhalten. Als verstärkendes Element wird bei einigen Motiven eine heftig bewegte Körperhaltung eingesetzt. Einige der Verhaltensweisen, die den Motiven dieser Gruppe zugrunde liegen, sind aus dem literarisch überlieferten römischen Trauerritual bekannt, so dass ihre Bedeutung durch die Entsprechung zur Lebenswelt unmittelbar einsichtig ist. Andere hingegen erschließen sich erst durch den entsprechenden Kontext.

²⁶ Zur Gebundenheit der Bedeutung von Gesten an den jeweiligen Kontext allgemein Pedrina 2001, 23.

²⁷ Hübner 1990, 143.

²⁸ Vgl. Kurtz 1985, 314. Da die Absicht der nachfolgenden ikonographischen Untersuchung nicht in der Rekonstruktion der römischen Motive aus der älteren Ikonographie besteht, werden keine tiefer gehenden Exkurse in die ältere Bildtradition unternommen. Knapp zu vorrömischen Trauerdarstellungen siehe bei den folgenden Motivbeschreibungen.

²⁹ Es ist heute schwer nachzuvollziehen, wie der Weg der Tradierung dieser Bildformeln im einzelnen verlief. Der Einfluss der klassischen Ikonographie auf die römischen Sarkophagwerkstätten, die aus der attischen und unteritalischen Vasenmalerei sowie von den etruskischen Sepulkraldenkmälern bekannt ist, ist bis heute nicht ganz geklärt. Wie Froning 1980, v.a. 327-330 zeigen konnte wurden viele Bildformeln über die Kleinkunst und über Gipsabgüsse überliefert. Auch großformatige Gemälde griechischer Maler mögen als Inspiration eine Rolle gespielt haben.

III.1.1.1. Literarisch belegte Trauerhandlungen

Aufschlussreich für die extrovertierten Verhaltensweisen zur Artikulation von Trauer und deren gestische Ausprägungen ist die Ausführung Lukans, der die Trauer der Stadt Rom über den Ausbruch des Bürgerkrieges zwischen Caesar und Pompeius mit der Trauer einer *familia* über den Tod ihres Sohnes vergleicht³⁰. Der nach der Realisierung des Verlustes einsetzende erste lähmende Schmerz mit spontanen Emotionsbekundungen geht danach schnell in eine ritualisierte und kollektive Form von Gefühlsäußerungen aggressiv-expressiver Natur über, die den *planctus* in eine zeremonielle Inszenierung des Schmerzes verwandelt³¹. Die anwesenden Frauen tun ihrer emotionalen Erschütterung kund, indem sie durch autoaggressive Handlungen ihre Trauer artikulieren. Ein übereinstimmendes Bild zeichnet Lukian, der sich in satirisch-parodistischer Weise mit zu seiner Zeit üblichen Verhaltensweisen und Gebräuchen bei Todesfällen befasst³².

Raufen der Haare

Zu den von Lukan und Lukian erwähnten, zum festen Repertoire während der *conclamatio* zählenden Verhaltensweisen, gehörte das Raufen der Haare³³. Mit dieser exaltierten Geste ließ sich das selbstzerstörerische und aggressive Potential von Trauerbekundungen eindrücklich visualisieren³⁴.

Die Verwendung des Motivs in der römischen Kunst ist nicht neu. Es hat eine lange Tradition, die bis in die Bronzezeit zurückreicht, als Trauernde erstmals anhand dieses Gestus charakterisiert wurden³⁵. Über die geometrischen Vasenbilder mit ihren figurenreichen Prothesis-Darstellungen³⁶, die protoattischen Vasenbilder des 7. Jhs. v.

³⁰ Lucan. 2, 16-42.

³¹ Dementsprechend hat das Verb *plorare*, mit dem das weibliche Klageverhalten bezeichnet wird, nach Serv. Aen. 11, 211 zusätzlich zum eigentlichen Wortsinn auch die Bedeutung „sich aus Trauer schlagen“. Dazu auch Prescendi 2000, 103.

³² Lukian. de luctu 11-12.

³³ Lucan. 2, 32; Lukian. de luctu 11.

³⁴ Zur Visualisierung dieser Klagehandlung in der bildenden Kunst und ihrer Bedeutung vgl. Sittl 1890, 274.

³⁵ Bereits aus spätmykenischer Zeit gibt es Darstellungen von Frauen, die sich mit den gespreizten Fingern beider Hände in die Haare greifen, z.B. eine Larnax mit der Prozession von Frauen, Cavanagh – Mee 1995, 45-47, Nr. 9 Abb. 1.

³⁶ Wegen der Kleinteiligkeit und der abstrakten Wiedergabe ist auf den geometrischen Vasenbildern eine Unterscheidung zwischen dem Raufen der Haare und dem Schlagen des Kopfes oft schwer möglich. Ein wesentliches Charakteristikum des Haareraufens dürften die strichartig angegebenen Finger sein, dazu Huber 2001, 200. Vgl. eine Amphora in Oxford mit Prothesis-Darstellung, Zschietzschmann 1928, 38 Nr. 13, Taf. VIII, 13; Coldstream 1968, 55 Nr. 11; siehe auch eine Halshenkelamphora im Agora-Museum, Marwitz 1961, Abb. 3; Ahlberg 1971, Nr. 39.

Chr.³⁷, die schwarz- und rotfigurige Vasenmalerei³⁸ bis in den Hellenismus hinein war das Haareraufen die häufigste Geste für die Kennzeichnung Trauernder³⁹.

Die erste bekannte Darstellung einer sich die Haare raufenden Trauernden in der römischen Kunst stammt von dem spätrepublikanischen Grabrelief aus Amiternum mit Darstellung einer *pompa funebris*⁴⁰. Eine der Klagefrauen greift sich mit beiden Händen in die gelöst herabfallenden langen Haare, so dass sie in jeder Hand zwei dicke Haarsträhnen hält (Abb. 3, 4).

In der frühen Kaiserzeit scheint das Motiv keine große Beliebtheit erfahren zu haben. Es ist lediglich von der New Yorker Tabula Iliaca bekannt, auf der in der Szene der Schleifung Hektors der auf den Mauern Trojas stehende Priamos seiner Trauer um den Tod seines Sohnes Ausdruck verleiht, indem er sich die Haare rauft⁴¹.

Weite Verbreitung erfuhr das Motiv schließlich ab dem 2. Jh. n. Chr. auf den Sarkophagen, auf denen es vornehmlich in Szenen der Totenklage erscheint⁴². Auf einigen *curriculum vitae*-Sarkophagen stehen hinter dem *lectus* Klagefrauen, die sich mit beiden Händen oder mit einer Hand in ihr langes Haar greifen⁴³ (Abb. 6). Das gleiche Figurenmotiv erscheint in einigen mythischen *conclamations*, etwa bei Alkestis⁴⁴ (Abb. 7) oder Oinomaos⁴⁵ (Abb. 8). Auch hier wird es in der Figur der Klagefrau vorgeführt, die durch die unfrisierten, lang auf die Schultern herabfallenden Haare und die teilweise oder vollständig entblößten Brüste als solche gekennzeichnet ist⁴⁶.

³⁷ Da die Köpfe der Figuren nunmehr deutlicher gemalt werden, kann das Greifen in die Haare besser dargestellt werden. Siehe z.B. eine Tasse aus dem Kerameikos mit trauernden Männern, Kübler 1970, Nr. 9, Taf. 7.

³⁸ In der schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei kommt der Gestus in Prothesis-Szenen, in Darstellungen des Besuchs am Grab, sowie in mythologischen Sujets vor. Die ikonographischen Varianten des Gestus in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr. beschreibt Pedrina 2001, 52-55. Beispielhaft eine sfg. Olpe in Altenburg, Bielefeld 1959, 33-34, Taf. 33-34 oder eine Lekythos des Sabouroff-Malers, Kurtz 1975, 208, Taf. 38; Burns 1994, 40 Nr. 1.

³⁹ Auf hellenistischen Denkmälern kommt das Haareraufen nur noch selten vor, vornehmlich wird es für trauernde Sirenen und in Prothesis-Darstellungen verwendet, z.B. Stockwerkstele in Bursa (Prothesis), Pfuhl – Möbius I. II. Nr. 835c, Taf. 122, 299. Grabstein mit Sirenen, Kurtz – Boardman 1985, Abb. 91.

⁴⁰ Ausführlich zum Grabrelief aus Amiternum, seiner Datierung und Ikonographie siehe oben Kap. I.2.

⁴¹ Die vorhandenen Abbildungen sind nicht deutlich genug, um Priamos zu erkennen, aber Sadurska 1964, 38 beschreibt ihn detailliert und erwähnt dabei auch den Gestus, den er vollzieht.

⁴² Zum Gestus des Haareraufens auf stadtrömischen mythologischen Sarkophagen knapp Hübner 1990, 141.

⁴³ ASR I 4 1991, Kat. 2, 48, 115. Eine detaillierte ikonographische Beschreibung des Agrigenter Sarkophags, der exemplarisch für die *conclamatio*-Szenen auf *curriculum vitae*-Sarkophagen ist, findet sich bei Valbruzzi 1991, 299-313; allgemein auch Dimas 1998, 16-22.

⁴⁴ ASR XII 1, Kat. 75. Allgemein zu den Alkestis-Sarkophagen mit Totenklage, ihrer Datierung und Komposition ebd. 110-113; zu Interpretationsansätzen Blome 1978, 435-445 und Grassinger 1994, 91-107.

⁴⁵ Musso 1985, 245-247 Nr. V 12.

⁴⁶ Zur Ikonographie der Klagefrauen, die sich von ehrbaren Frauen durch ein vernachlässigtes, unordentliches Äußeres unterscheiden George 2000, 200-201.

Als verstärkende Elemente werden Mimik und Kleidung eingesetzt. Ein geöffneter Mund markiert das Schreien oder laute Wehklagen, verrutschte Kleidung versinnbildlicht heftige Bewegung und damit eine aufgewühlte Gemütsverfassung. Auch durch die Kombination mit anderen Gesten ließ sich die Botschaft der Figur zusätzlich unterstreichen und damit die Heftigkeit der Trauer in besonders eindrücklicher Weise zeigen. Belegt ist die Kombination mit dem Schlagen der Brust⁴⁷ (Abb. 9) und einem mit geöffneter Handfläche weit zur Seite hin ausgestreckten rechten Arm⁴⁸ (Abb. 10).

Abgesehen von Darstellungen der Totenklage erscheinen haareraufende Figuren auch noch in Sterbeszenen auf Niobiden-⁴⁹ und Medea-Sarkophagen⁵⁰. Kontextbedingt wird die Bedeutung des Motivs hier um Aspekte wie Verzweiflung, Entsetzen und Schrecken im Angesicht des Todes erweitert.

Ist die Handlung des Haareraufens ansonsten Frauen vorbehalten, so erscheint sie auf den Medea-Sarkophagen in der Figur des Kreon⁵¹. In der Szene der Verbrennung seiner Tochter Kreusa greift sich Kreon mit der Rechten in sein Haar, die mit geöffneter Handfläche nach vorne gestreckte Linke zeigt, wie bei den Klagefrauen der Meleager-Sarkophage, seinen aufgelösten Gemütszustand an⁵² (Abb. 11). Der König steht nach vorne gekrümmt, das linke Bein auf ein Podest gestellt. Diese Körperhaltung unterstreicht die durch den Gestus getroffene Aussage der Figur, denn das gebeugte Haltungsschema findet sich häufig in Situationen, in denen es um Trauer und Schmerz geht⁵³.

⁴⁷ Hierbei handelt es sich um einen *curriculum vitae*-Sarkophag, ASR I 4, Kat. 25. Zum Schlagen der Brust als Trauermotiv siehe weiter unten.

⁴⁸ Auf einigen Meleager-Sarkophagen in der Szene der Totenklage rauft sich eine am Totenlager stehende Frau mit der Linken das Haar, den rechten Arm hat sie dabei weit ausgestreckt, ASR XII 6, Kat. 116, 117, 119-121. Dazu auch Zanker 2000, 17-21.

⁴⁹ Z.B. die Niobiden-Sarkophage im Vatikan und in München, Koch – Sichtermann 1982, 169. Auf dem Münchner Niobiden-Sarkophag erscheint eine der sterbenden Töchter der Niobe in wilder Torsion in Rückenansicht. Den Kopf hat sie so weit in den Nacken geworfen, dass ihr Oberkörper nahezu einen Bogen beschreibt, der Mund ist zum Schrei geöffnet und während sie die Linke weit von sich streckt, greift die Rechte einen dicken Haarbüschel. Zu einer ausführlichen ikonographischen Beschreibung des Münchner Sarkophags Zanker – Ewald 2004, 356-357 mit Abb. 59.

⁵⁰ Vgl. zur Ikonographie und Typologie der Medea-Sarkophage Schmidt 1968 und Gaggadis-Robin 1994, passim. Zu einem Interpretationsansatz, der nicht in Medea, sondern in der sterbenden Kreusa die Hauptperson der Bildaussage sieht Fittschen 1992, 1046-1073.

⁵¹ Zur Ikonographie des Kreon Gaggadis-Robin 1994, 142.

⁵² Einige wenige Urnen haben den Medea-Mythos zum Thema, Sinn 1987, 48-50. Dabei wird auch der sich im Angesicht des Todes seiner Tochter die Haare raufende Kreon gezeigt, ebd. Nr. 635 mit Taf. 93c. Der Figurentypus entspricht demjenigen auf den Sarkophagen.

⁵³ Meist ist der Figurentypus mit der Person des Pädagogen verbunden etwa bei der Meleager-Aufbahrung und der Beweinung der Alkestis sowie im Kontext mit Phaetons Tod. Er verdeutlicht die innere Gebrochenheit oder die Trauer, die der Verlust mit sich bringt.

Schlagen des Kopfes

Neben dem Raufen der Haare war auch das Schlagen des Kopfes eine der rituellen Verhaltensweisen, mit denen Frauen während der Totenklage ihrer Trauer offen Ausdruck verleihen konnten. Die Bedeutung, die dieses Verhalten nach Ausweis der literarischen Quellen in der römischen Gesellschaft realiter gespielt hat, spiegelt sich jedoch nicht in der bildenden Kunst wider. Dies mag an seiner schweren bildlichen Umsetzbarkeit liegen. Da der Bewegungsvorgang selbst nicht dargestellt werden konnte, wurde eine ikonographische Lösung gewählt, die die flache, geöffnete Hand entweder nahe am Kopf oder bereits auf Kopf oder Stirn aufliegend, zeigt. Der schlagende Arm wird dabei nicht gestützt⁵⁴.

Auch das Schlagen des Kopfes als Trauermotiv entstammt bereits der griechischen Kunst. In Szenen der Totenklage ist es bereits seit geometrischer Zeit anzutreffen⁵⁵, auch in der schwarzfigurigen Vasenmalerei ist das Schlagen der Brust noch verhältnismäßig häufig gezeigt⁵⁶. Gegen Ende des 5. Jhs. v. Chr. ist es im Repertoire der Trauermotive nicht mehr vertreten⁵⁷.

Die erste bekannte römische Darstellung des Motivs stammt von einem fragmentierten Grabrelief aus spätrepublikanisch-frühaugusteischer Zeit mit Gladiatorenkampf-Darstellung, auf dem neben dem kämpfenden Gladiator eine Klagefrau zu erkennen ist, die ihre rechte Hand auf den Vorderkopf gelegt hat und die linke mit gespreizten Fingern von sich streckt⁵⁸. Der Trauergestus in diesem Kontext erklärt sich vermutlich aus der Verbindung von Gladiatorenkämpfen mit den *ludi funebres*⁵⁹.

Die zweite bekannte Darstellung vor Aufkommen der Sarkophage findet sich auf einer um die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. zu datierenden Silberkanne mit der Darstellung der Lösung

⁵⁴ Dies ist insofern von Bedeutung, als das Nicht-Stützen des Arms das Unterscheidungskriterium für einen Trauergestus der verhaltenen Art bildet, vgl. unten.

⁵⁵ Das Schlagen des Kopfes ist auf den abstrakten geometrischen Darstellungen ikonographisch nur schwer von dem Raufen der Haare zu unterscheiden. Als eindeutiges Kriterium gilt die zur Stirn und nicht zum Oberkopf geführte Hand, z.B. auf einem Krater aus dem Kerameikos mit einer Prozession von Frauen und Männern. Zschietzschmann 1928, 38 Nr. 21; Coldstream 1968, 38 mit Anm. 10.

⁵⁶ Durch die realistisch geformten Finger wird das Schlagen des Kopfes auf den schwarzfigurigen Vasen des 6. Jhs. v. Chr. eindeutig identifizierbar, vgl. drei sfg. Louthrophoren des Malers von Berlin mit Prothesis-Darstellung, Mommsen 1991, 21-24 Taf. 10-16 und Pedrina 2001, 45. Zur Ikonographie des Gestus auf attischen Vasen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Pedrina 2001, 43-51.

⁵⁷ Bereits in der rotfigurigen Vasenmalerei kommt es kaum noch vor, z.B. rfg. Louthrophore des Kleophrades-Malers mit Prothesis-Bild, van den Driessche 1985, 46 Nr. 23 und Pedrina 2001, 47-48 mit Abb. 59a-c. Auf weißgrundigen Lekythen finden sich die letzten Beispiele bei am Grabmal trauernden Männern und Frauen. Vgl. etwa eine weißgrundige Lekythos des Sabouroff-Malers, CVA Mannheim 1, Taf. 34, 1-3. Huber 2001, 140-141 mit einer Zusammenstellung weiterer Beispiele.

⁵⁸ Dieses Relief ist bei Faccenna 1956-58 lediglich aufgeführt auf Taf. 5, 2. Eine Behandlung steht noch aus.

⁵⁹ Zu den *munera* immer noch grundlegend Malten 1923-1924, 300-340; allgemein auch Wiedemann 1995. Zur Organisation und zum Verlauf einzelner *ludi* Bernstein 1998.

Hektors, auf der unter den um den Leichnam herumstehenden Trauernden ein Trojaner gezeigt ist, wie er die geöffnete Hand an die Stirn hebt⁶⁰.

Auf den Sarkophagen erscheint der Gestus äußerst selten in einigen wenigen Darstellungen der Totenklage und einmal im Zusammenhang mit einer Sterbeszene. In der *conclamatio*-Szene der *curriculum vitae*-Sarkophage⁶¹ ist er Angehörigen der Dienerschaft vorbehalten⁶². Die Frauen oder Männer führen den Gestus aus, indem sie eine flache Hand auf den Kopf legen (Abb. 12). Die Bewegung, die sich mit diesem Gestus verbindet, wird auf einem Londoner Sarkophag durch die ausfallende Schrittstellung des in eine lange Ärmeltunica gewandeten Dieners akzentuiert, durch die er als Eilender gekennzeichnet ist⁶³ (Abb. 13). Die Verwendung des Motivs außerhalb der Totenklage verleiht ihm kontextbedingt noch weitere Bedeutungsnuancen. Diese zusätzlichen Aspekte lassen sich auf einem Medea-Sarkophag in Basel fassen, auf dem die sterbende Kreusa neben ihrem Vater von weiteren Personen umgeben wird. Zwei Frauen und ein Mann legen sich im Akt des Kopfschlagens jeweils eine Hand auf den Kopf⁶⁴ (Abb. 14). Neben der Trauer, die der bevorstehende Tod der Prinzessin auslöst, mischt sich kontextbedingt in diesen Gestus auch Schrecken und Entsetzen, der die Umstehenden im Angesicht dieses qualvollen und grausamen Todes befällt.

Schlagen der Brust

Eine weitere aus literarischen Quellen bekannte autoaggressive Handlung zur Artikulation von Trauer war das Schlagen der Brust, das ebenfalls zu den ritualisierten Verhaltensweisen der weiblichen Hinterbliebenen während der Totenklage gehörte⁶⁵.

⁶⁰ Zur Silberkanne aus Bernay siehe umfassend Lehmann-Hartleben 1938, zur Darstellung der Lösung Hektors besonders 89-91. Abbildungen auf Taf. 13B und Umzeichnung 86 Abb. 3. Lehmann-Hartleben beschreibt die einzelnen Motive der Trauernden allerdings nicht.

⁶¹ ASR I 4, Kat. 55, 60, 121, 225.

⁶² Der Sarkophag in Paris, ASR I 4, Kat. 121 zeigt einen jungen Mann in *tunica cincta*. Zu diesem Kleidungsstück als Charakteristikum der arbeitenden und dienenden Bevölkerung Zimmer 1982, 66. Die Exomis, die der Trauernde auf dem Fragment in der Via Margutta trägt, ASR I 4, Kat. 225, ist ebenfalls eine für Sklaven oder Handwerker charakteristische Bekleidung; zur herabgerollten Exomis vgl. auch eine Grabplatte mit Werkstattdarstellung, Zimmer 1982, 140 Abb. 58.

⁶³ Da das Eilen in diesem Kontext keinen konkreten Sinn macht, lässt sich diese Schrittbewegung als Hinweis auf den Gemütszustand verstehen, wodurch eine Unterstreichung der durch den Gestus evozierten Aussage erreicht wird. In den Abhandlungen über den Londoner Sarkophag wird das Laufen zwar konstatiert, nie jedoch kommentiert, etwa bei Walker 1990, 17.

⁶⁴ Zu den trauernden Hintergrundfiguren auf dem Basler Medea-Sarkophag Zanker – Ewald 2004, 339. Eine genaue Beschreibung der Trauermotive erfolgt jedoch hier, wie auch in den anderen Untersuchungen zu diesem Sarkophag, etwa Schmidt 1968, nicht.

⁶⁵ Lucan. 2, 39-40; Lukian. de luctu 11; Iuv. 13, 127; Stat. silv. 3, 3, 175-176; 5, 1, 179.

Auch dieser Gestus weist bereits eine lange bildliche Tradition auf. Von mykenischer Zeit an bis in die 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. erscheint er, wenn auch selten, bei spätbronzezeitlichen weiblichen Terrakotten und in der Vasenmalerei auf weißgrundigen Lekythen bei Frauen am Grab⁶⁶.

In der römischen Kunst stammt das erste bekannte Zeugnis von dem Aufbahrungsrelief aus dem Grabmal der Haterier. Von den Trauernden, die den *lectus* umstehen, haben vier Frauen und zwei Männer im Akt des Schlagens beide Hände flach auf ihre Brust gelegt. Bei zweien ist durch die Öffnung der Handflächen der Versuch unternommen worden, den Bewegungsvorgang des Schlagens ins Bild zu setzen (Abb. 1).

Auf den Sarkophagen erscheint das Motiv nur in zwei Darstellungen der nicht-mythologischen *conclamatio*⁶⁷. Dabei ist das Motiv an die dienende Schicht gebunden. Es wird von Klagefrauen⁶⁸ und von männlichen Dienern ausgeführt (Abb. 15)⁶⁹. Im Gegensatz zu dem Relief aus dem Hateriergrab wird der Gestus auf den Sarkophagen mit geballter Hand ausgeführt, wobei entweder eine oder beide Fäuste auf die entblößte Brust gelegt sind. Um die Aussage zu steigern konnte dieser Gestus mit anderen ausdrucksstarken Trauerhandlungen kombiniert werden (Abb. 9)⁷⁰.

Kratzen der Wangen

Einen weiteren Bestandteil der ritualisierten *conclamatio* bildete nach den literarischen Zeugnissen das Zerkratzen der Wangen, eine Verhaltensweise die ebenfalls Frauen vorbehalten war⁷¹.

Auch dieses Motiv hat eine bildliche Tradition, die bis in die mykenische Zeit zurückreicht⁷². Das Blutigkratzen der Wangen wurde entweder durch Farbspuren oder

⁶⁶ Ein spätbronzezeitlicher Kalathos trägt drei Figürchen, die ihre Arme vor der Brust halten, wobei die Ellebogen nach außen gewinkelt sind, Mee 1982, Taf. 40, 1-2. Auch Einzelfiguren zeigen den gleichen Gestus, Mee 1982, Taf. 40, 4-5. Zum Gestus des Brustschlagens bei bronzezeitlichen Terrakotten ebd. 42-44. Auf einer weißgrundigen Lekythos nähert sich eine Trauernde dem Grab, mit der rechten Hand schlägt sie sich auf die Brust, Riezler 1914, Taf. 69. Auf einer anderen Lekythos vollzieht eine auf die Knie gesunkene Frau den gleichen Gestus, Riezler 1914, Taf. 51 und Havelock 1981 115, Abb. 95.

⁶⁷ Dies korrespondiert wiederum nicht mit der Bedeutung dieser Verhaltensweise während der realen Totenklage.

⁶⁸ ASR I 4 1991, Kat. 25. Das Fragment im Pergamonmuseum zeigt zwei Klagefrauen, eine schlägt sich mit beiden Fäusten auf die bloße Brust, die andere mit einer Faust.

⁶⁹ ASR I 4 1991, Kat. 60. Die Männer tragen eine herabgerollte Exomis und sind durch dieses Kleidungsstück als Angehörige der Dienerschaft gekennzeichnet.

⁷⁰ ASR I 4, Kat. 25. Das Fragment im Pergamonmuseum zeigt eine der Klagefrauen, die die rechte geballte Faust auf ihre Brust gelegt hat und mit der linken Hand den Gestus des Haareraufens ausführt.

⁷¹ Lucan. 2, 37; Lukian. de luctu 11.

durch auf den Wangen aufliegenden Finger realisiert. Es gibt jedoch insgesamt nur wenige Beispiele, vornehmlich aus der protoattischen sowie der schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei. Um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. verschwindet das Motiv aus dem Bildrepertoire der Trauermotive⁷³.

Aus der frühen Kaiserzeit ist kein bildliches Zeugnis dieses Motivs bekannt und auch auf den Sarkophagen wird das Blutigkratzen der Wangen, durch das der Aspekt der Selbstverletzung der Trauernden besonders deutlich zum Ausdruck kommt, nur sehr selten gezeigt. Sicher ist es nur zweimal belegt⁷⁴.

Erstmals taucht es auf einem späthadrianischen *curriculum vitae*-Sarkophag in Florenz auf, auf dem neben den Eltern und einem Diener auch die am Fußende des Totenlagers in gebückter Haltung stehende, durch Haube und Alterszüge gekennzeichnete Amme des verstorbenen Knaben an der Totenklage teilnimmt⁷⁵. Ihre beiden Hände hat sie mit gekrümmten Fingern an ihre Wangen gelegt, wodurch der Vorgang des Kratzens angedeutet werden soll (Abb. 16). Um die Kratzspuren auf der Haut wiederzugeben, ist womöglich auf Bemalung recurriert worden⁷⁶.

Ein mittelantoninischer *curriculum vitae*-Sarkophag bildet die zweite Darstellung, auf der sich das Motiv gesichert ausmachen lässt⁷⁷. Am Fußende des *lectus*, auf dem ein Mädchen aufgebahrt liegt, steht eine Klagefrau, deren rechte Hand mit gekrümmten Fingern eine Wange berührt (Abb. 17).

⁷² Aus mykenischer Zeit gibt es eine Larnax, die zwei Frauen zeigt, über deren Wangen und Hals rote Striche und Punkte als Zeichen der blutenden Haut verlaufen, siehe Mee 1982, Nr. 13 Abb. 2 und Vermeule 1965 Nr. 1.

⁷³ In der protoattischen Vasenmalerei wird der Vorgang des Zerkratzens durch groß herausgehobene, auf den Wangen liegende Finger und zusätzlich durch Farbspuren angezeigt, z.B. eine Kleeblattkanne mit Darstellung einer Prothesis. Zu dieser Kübler 1970, Nr. 49 Taf. 38-42. In der schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei wird das Blutigkratzen entweder durch rote Farbstreifen oder durch die auf der Wange liegende Hand dargestellt. Eine schwarzfigurige Louthrophore zeigt unter dem Trauerpersonal bei einer Totenklage eine Frau, die sich mit gekrümmten Fingern über ihre rechte Wange streicht, Karydi 1963, 101-103, Taf. 44-46. Vgl. auch eine rotfigurige Prothesis-Darstellung auf einer Louthrophore. Hierzu Zschietzschmann 1928, Nr. 99, Taf. 17, 99.

⁷⁴ Die Bedeutung, die das Zerkratzen der Wangen als expressive Ausdrucksform der Trauer während der *conclamatio* gespielt zu haben scheint, spiegelt sich demnach auch bei diesem Motiv nicht in seiner bildlichen Verwendung wider.

⁷⁵ ASR I 4, Kat. 47. Zum Typus der Amme mit Haube Amedick 1999, 38-40 und Schulze 1998, 67-68.

⁷⁶ Farbreste auf zahlreichen Sarkophagen legen nahe, dass diese bemalt waren. Eine grundlegende Untersuchung sowie Rekonstruktionsversuche stehen bislang noch aus. Zur Technik und zu den verwendeten Farben Koch – Sichtermann 1982, 86-88 und als Beispiel eines farbigen Sarkophags 231 Nr. 15 Taf. 277; zusammenfassend auch Koch 1993, 42.

⁷⁷ ASR I 4, Kat. 60. Anhand der Abbildung ist die Handlung schwer zu erkennen, sie kann jedoch am Original unzweifelhaft identifiziert werden, da dort erkennbar ist, dass sich die Finger in die Wange krallen.

III.1.1.2. Literarisch nicht belegte Trauerhandlungen

Neben den literarisch belegten Verhaltensweisen zur Artikulation von Trauer gibt es in der römischen Kunst sieben weitere Motive, die ebenfalls als feste Bestandteile in Szenen der Klage, des Todes und des Sterbens vorkommen, aber nicht zu den ritualisierten Handlungen des Trauerrituals gehören. Der eindeutige Kontext verleiht ihnen jedoch ihre Bedeutung als Trauermotiv.

Die trauernde Amme I

In der frühen Kaiserzeit wurde für Sterbeszenen ein Trauermotiv geprägt, das mit der Figur der alten Amme verbunden wurde. Es erscheint erstmalig auf einem frühkaiserzeitlichen Silberbecher aus der Casa del Menandro in Pompeji, der den Tod der Semele illustriert⁷⁸ (Abb. 18). Die Amme steht in gebückter Haltung, mit leicht gebeugten Knien und nach vorne geneigtem Oberkörper hinter ihrem sterbenden Schützling. Die Arme hat sie mit geöffneten Handflächen leicht angewinkelt nach vorne gestreckt⁷⁹.

Derselbe Figurentypus der alten Amme erscheint ab dem 2. Jh. n. Chr. auf den Sarkophagen. Er kommt in mythologischen⁸⁰ (Abb. 19) und nicht-mythologischen Klageszenen⁸¹ und in Sterbebildern⁸² vor. In einigen *conclamatio*-Darstellungen stehen junge Klagefrauen direkt hinter dem Totenbett, so dass ihr Unterkörper verdeckt ist. Mit den Armen vollführen sie den gleichen Gestus wie die trauernde Amme⁸³ (Abb. 20).

Figuren, die ihre Arme mit geöffneten Handflächen anderen Personen entgegen strecken, tauchen in vielen verschiedenen Kontexten auf. Das Motiv kennzeichnet sie meist als

⁷⁸ Maiuri 1933, 336-337 Nr. 9 (Szene A), Taf. 38, 2 und 337 Abb. 130.

⁷⁹ Zu den verschiedenen möglichen Bestandteilen der Ikonographie der Ammen siehe Schulze 1998, 62-68.

⁸⁰ Die Amme erscheint in diesem Darstellungsschema auf zwei Amazonen-Sarkophagen. Sie steht im Kreis weiterer trauernder Trojanerinnen in unmittelbarer Nähe der den Hektor beklagenden Hekabe oder Andromache ASR XII 1, Kat. 88, 89. Auf der Nebenseite eines Sarkophags, der auf der Kastenvorderseite den Fall von Troja illustriert, ist sie in demselben Figurentypus unter den Trauernden zu sehen; ausführlich zum Iliupersis-Sarkophag Zanker – Ewald 2004, 330-331. Auf einem Adonis-Sarkophag ist sie der Szene der Pflege des verwundeten Adonis beigelegt, ASR XII 1, Kat. 46. Zur Deutung der Pflegeszene als Totenklage und zur Funktion der trauernden alten Amme ASR XII 1, 88-89.

⁸¹ Ein *curriculum vitae*-Sarkophag zeigt eine Amme mit Kopftuch in dieser Haltung hinter dem *lectus*, ASR I 4 Kat. 115. Zur Ikonographie dieses Ammentypus auf römischen Sarkophagen, der sich an einem im Hellenismus geprägten Bildtypus einer Greisin mit Kopftuch orientiert, siehe Amedick 1999, 38-39.

⁸² Auf einem Medea-Sarkophag erscheint sie in der Szene der Überreichung der Brautgeschenke. Sie weist hier auf das kommende grausame Todes-Schicksal der Kreusa hin, Gaggadis-Robin 1994, 10 Kat. 3.

⁸³ Im Bereich der mythologischen Totenklage erscheint dieser Figurentypus auf den Alkestis-Sarkophagen, vgl. ASR XII 1, Kat. 76, 86; zu den *curriculum vitae*-Sarkophagen ASR I 4, Kat. 60, 121.

Bittflehende, je nach Kontext konnten darüber hinaus weitere Bedeutungsnuancen hinzukommen.

In einigen Darstellungen der Entlarvung Achills auf Skyros durch Odysseus und Diomedes erscheint Deidameia vor Achill kniend. Sie streckt ihm beide Hände entgegen⁸⁴. Verbunden mit der speziellen Körperhaltung visualisiert der Gestus hier die ängstliche Bitte um Schutz⁸⁵ (Abb. 21). In gleicher Haltung erscheinen die Gallierfrauen als Bittflehende in den *clementia*-Szenen der Feldherren-/Hochzeitssarkophage⁸⁶. Auch die Amme in der Szene des Aufbruchs zur Jagd auf den Hippolytos-Sarkophagen streckt einen oder beide Arme in Richtung des Hippolytos aus und drückt damit eine an ihren Schützling gerichtete Bitte oder gar ein Flehen aus⁸⁷.

In den Klage- und Sterbebildern lässt sich der Gestus durch den eindeutigen Kontext als Ausdrucksmittel für extrovertierte Artikulation von Trauer und Schmerz verstehen⁸⁸. Als verstärkendes Element fungiert die gebeugte Haltung der Amme, die nicht zu den üblichen ikonographischen Merkmalen zählt, durch die auf das Alter der Amme angespielt wird. Ihre Bedeutung ist daher auf inhaltlicher Ebene zu suchen. Sie verbildlicht in plakativer Weise die innere Gebrochenheit und die Größe der Trauer angesichts des Verlusts des Schützlings⁸⁹.

Weitere Elemente können eingesetzt werden, um die aufgelöste Gemütsverfassung zu unterstreichen: Sowohl derangierte Kleidung als auch ein offener Mund, der auf den akustischen Aspekt der Klage hinweist, verstärken die Botschaft, die durch Körperhaltung und Gestik getroffen wird⁹⁰.

⁸⁴ Z.B. ASR XII 1, Kat. 4, 14, 21. Zum Motiv der Deidameia ebd. 49-50.

⁸⁵ Ihr Mantel weht in heftiger Bewegung gebläht nach hinten, wodurch ihre durch den Gestus bereits angesprochene erregte Gemütsverfassung nochmals unterstrichen wird. Siehe auch Zanker – Ewald 2004, 281 und die exemplarische Besprechung des Sarkophags in Woburn Abbey 280-282.

⁸⁶ Zur Ikonographie und den einzelnen Figurenmotiven der Unterwerfungsszenen ASR I 3, 86-94.

⁸⁷ Siehe Zanker 1999, 132 und Zanker – Ewald 2004, 327 mit Abb. auf 326.

⁸⁸ Siehe ASR XII 1, 62.

⁸⁹ In gebückter Haltung erscheint die Amme außer in konkreten, diese Haltung erfordernden Situationen, wie etwa in der Badeszene des Neugeborenen auf *curriculum vitae*-Sarkophagen, ansonsten nur in Szenen, in denen sie eine schwere seelische Bürde zu tragen hat. So auf den Niobiden-Sarkophagen, auf denen sie dem Tod ihrer Schützlinge beiwohnen muss, oder auf Meleager-Sarkophagen in der Darstellung des Selbstmords von Althaia; vgl. auch die Darstellung des Pädagogen in gebückter Haltung in entsprechenden Szenen, siehe dazu unten.

⁹⁰ Auf einem Achill-Sarkophag mit Darstellung der um Hektor trauernden Trojanerinnen ist die Amme mit völlig verrutschtem Gewand, unordentlichen Haaren und einem weit geöffneten Mund dargestellt ASR XII 1, Kat. 40.

Die trauernde Amme II

In der Sterbeszene der Semele auf dem pompejanischen Silberbecher aus der Casa del Menandro taucht neben der trauernden Amme auch eine junge Frau auf. Sie nähert sich von rechts der auf einem Felsen liegenden Semele. Dabei hat sie beide Arme mit gespreizten Fingern weit nach hinten gestreckt. Ihr Unterkörper ist zwar verdeckt, der stark vorwärts geneigte Oberkörper suggeriert aber eine schnelle Vorwärtsbewegung. Die Kleidung der jungen Frau ist in einer Art derangiert, dass die rechte Schulter und Brust sichtbar sind (Abb. 18, 18a)⁹¹.

Dieses in der frühen Kaiserzeit für die Sterbeszene der Semele geprägte Motiv erscheint erst wieder ab dem 2. Jh. n. Chr. auf Sepulkraldenkmälern. In der Figur der alten Amme, die sich dem Totenlager Meleagers nähert, bildet es einen kanonischen Bestandteil der *conclamatio*-Szenen auf Meleager-Sarkophagen⁹² (Abb. 22). In anderen Kontexten kommt der Figurentypus nicht vor.

Der Gestus ist in seiner Bedeutung nicht unmittelbar verständlich. Der mit gespreizten Fingern ausgestreckt zur Seite oder nach hinten geführte Arm kommt in vielen verschiedenen Kontexten vor, in denen er je nach Kombination mit einer bestimmten Körper- und Kopfhaltung, der Haltung des zweiten Arms und der Berücksichtigung des Kontexts ganz unterschiedliche Bedeutungen erlangen kann. Leukippiden-Sarkophag zeigen als zentrale Mittelfigur eines der Mädchen in großem Ausfallschritt fliehen⁹³. Sie wendet ihren Kopf nach hinten zur Stätte des Geschehens und streckt ihren rechten Arm mit gespreizten Fingern in die gleiche Richtung, wodurch ihr Erschrecken markiert wird⁹⁴ (Abb. 23). Auf der Nebenseite eines Meleager-Sarkophags mit Darstellung der Jagd auf der Kastenvorderseite ist der Streit zwischen Meleager und den Thestiaden zu sehen. Meleager steht mit dem Schwert über einem der getöteten Thestiaden, von rechts naht

⁹¹ Auf Grund dieses Habitus ist in ihr wohl eine Dienerin der Semele zu erkennen. Zur Identifikation der jungen Frau Maiuri 1933, 337.

⁹² ASR XII 6, Kat. 112, 114, 116, 117, 120, 121, 122.

⁹³ Ein Flüchtender ist in der Regel durch die nach vorne gerichtete Bewegung sowie den zum Geschehen umgewandten Kopf gekennzeichnet, siehe ASR XII 1, 41. Zu den unterschiedlichen Fluchtmotiven Hübner 1990, 47-64.

⁹⁴ Exemplarisch seien angeführt ein Sarkophag in Baltimore, vgl. Zanker – Ewald 2004, 332-336 und ein Sarkophag in Florenz, siehe Sichtermann-Koch 1975, 39. Auch auf den übrigen Sarkophagen der verhältnismäßig kleinen Gruppe erscheint die Mittelfigur im gleichen Typus. Zu diesem Figurentypus als Charakterisierung von Flüchtenden und seinem Vorkommen auf den mythologischen Sarkophagen Hübner 1990, 48-50.

aufgeregt und zur Rache entschlossen dessen Bruder mit zwei Speeren in der Linken, die Rechte mit geöffneter Handfläche zur Seite ausgestreckt⁹⁵.

Trotz unterschiedlicher Bedeutungsnuancen lässt sich eine allgemeine Aussage fassen, die hinter diesem Gestus steht. Durch die spezielle Armhaltung wird eine Öffnung nach außen sowie Bewegung und Heftigkeit inszeniert, die mit dem Gefühlszustand der betreffenden Person gleichzusetzen sind. In der Tat kommt dieses Motiv ausschließlich in emotional aufgeladenen Situationen zum Tragen⁹⁶.

Die Verbindung des Motivs mit der Bedeutungskomponente der Trauer erfolgt durch die eindeutige Kontextualisierung in Szenen der Totenklage. Die mit zurückgestreckten Armen in starker Vorwärtsbewegung begriffene Amme ist durch ausgeprägte Alterszüge, die sich sowohl im faltigen Gesicht als auch in dem knochig-kantigen Körperbau manifestieren, der durch den herabgeglittenen Chiton in Schulter- und Rückenpartie sichtbar wird, charakterisiert⁹⁷. Wirres, lang auf die Schultern fallendes Haar kennzeichnet zusätzlich ihren Habitus, der im Verbund mit ihrer Gestik und ihrer schnellen Bewegung die starke emotionale Bewegtheit und die zügellose Trauer der Amme im Angesicht des Todes ihres Schützlings ins Bild setzt.

Ehefrauen und Mütter als Trauernde

Auf einigen mythologischen Sarkophagen mit Klage- und Todesbildern erscheint ein Figurentypus, der an die engsten weiblichen Hinterbliebenen, die Ehefrauen und Mütter gebunden ist. Von frühkaiserzeitlichen Darstellungen her ist der Typus nicht bekannt.

Die Dargestellte ist, mit Ausnahme des im Profil erscheinenden Kopfes, frontal gezeigt, wie sie in einem großen Ausfallschritt nach vorne stürzt. Dabei hat sie beide Arme, entweder angewinkelt oder ausgestreckt, seitlich mit geöffneten Handflächen nach unten, in die Höhe oder auch wechselseitig nach oben und unten ausgebreitet. Der Kopf ist leicht

⁹⁵ ASR XII 6, Kat. 8. Für eine ausführliche Beschreibung des Sarkophags auch Zanker – Ewald 2004, 348-351 mit Abb. auf 350.

⁹⁶ Vgl. z.B. auch die beiden Nebenseiten des Münchner Niobiden-Sarkophags, auf denen einmal eine Niobidentochter, einmal ein Sohn versuchen, sich von einem in ihrem Körper steckenden Pfeil zu befreien und dabei diesen Gestus vollziehen, Zanker – Ewald 2004, 357 mit Abb. auf S. 357.

⁹⁷ Vgl. zu diesem Typus der Amme ohne Kopftuch, der auch auf Niobiden-Sarkophagen erscheint, Amedick 1999, 38-39. Besonders gut zu erkennen ist der knochige Körperbau vor allem auf dem Meleager-Sarkophag in Paris, ASR XII 6, Kat. 116, Taf. 103, 2, auf dem die Wirbelsäule markant aus dem ausgemergelten Rücken der Amme heraus sticht.

gesenkt oder in den Nacken geworfen. Kombiniert wird diese Körper- und Armhaltung mit gelöstem Haar, entblößten Schultern, freier Brust sowie flatternden Gewändern.

Als kanonischer Bestandteil erscheint in diesem Typus Andromache in der Szene der Heimtragung des im Kampf gefallenen Hektor auf Achill-Sarkophagen, wie sie dem Leichnam ihres Mannes hinterherstürzt⁹⁸ (Abb. 24). Auf Sarkophagen mit der Heimtragung Meleagers ist es Althaia, die auf eine Frau gestützt, dem Leichenzug ihres toten Sohnes entgegen eilt⁹⁹ (Abb. 25). Nach rechts gerichtet findet sich das gleiche Motiv auf einem Sarkophagdeckel in Gestalt der Sterope, die auf den tot auf seinem Wagen liegenden Oinomaos zueilt¹⁰⁰. Dadurch dass auf einigen Adonis-Sarkophagen auch Aphrodite im Schema der trauernden Hinterbliebenen in der Jagdszene auf den verwundeten Adonis zustürzt¹⁰¹, ist in dieser Szene keine Darstellung von *virtus* zu erkennen, sondern der bevorstehende Tod des Adonis und die Klage seiner Geliebten¹⁰² (Abb. 26).

Durch die Verwendung dieses Figurentypus im Zusammenhang mit dem Transport und der Bergung eines Toten oder eines bald Sterbenden lässt sich das Motiv in diesen Kontexten eindeutig als Charakterisierung von Trauernden verstehen¹⁰³.

Trauerndes Dienstpersonal

Ein weiteres Motiv, das ab dem 2. Jh. n. Chr. auf Sepulkraldenkmälern als Trauermotiv verwendet wurde, erscheint in Zusammenhang mit einem Toten erstmals auf den Tabulae Iliacae. Neben Achill und einem weiteren Gefährten steht hinter dem Totenbett des

⁹⁸ ASR XII 1, Kat. 34, 36, 40. Auf dem Sarkophag in Paris (Kat. 40) wird Andromache von einer Begleiterin gestützt. Zu den Sarkophagen mit der Auslösung Hektors ASR XII 1, 57-63.

⁹⁹ ASR XII 6, Kat. 8, 73-76, 78-81, 88, 98. Vgl. ausführlich zu Ikonographie und Komposition der Heimtragungs-Sarkophage ASR XII 6, 29-30 und Koch 1975, 36-42 sowie exemplarisch anhand des Istanbuler Sarkophags auch Zanker – Ewald 2004, 353-355.

¹⁰⁰ Zur Darstellung Schefold 1976, 793. Eine Abbildung bei Giuliano 1985, 245 V, 12

¹⁰¹ ASR XII 1, Kat. 53, 55, 61, 65, 67.

¹⁰² In der Jagdszene ist Adonis im Schema eines tödlich Verwundeten gezeigt, vergleichbar mit im Kampf gefallenen Kriegern auf Schlachtensarkophagen. Aphrodite hingegen erscheint in dem ikonographischen Schema für trauernde Hinterbliebene, vgl. zur entsprechenden Deutung der Szene ASR XII 1, 87.

¹⁰³ Das gleiche Schema wird auch für Erschreckte oder Fliehende verwendet, z.B. auf Niobiden- und Leukippiden-Sarkophagen. Zu den Niobiden-Darstellungen Sichtermann – Koch 1975, 49 Kat. 47 und Kat. 49 mit Taf. 122, 1. Zu einem Leukippiden-Sarkophag dies. 39 Kat. 34, Detailabbildungen auf Taf. 79-81. Auf Achill-Sarkophagen hingegen sind es die nach der Aufdeckung von Achills Verkleidung fliehenden Schwestern der Deidameia, die in dieser Haltung gezeigt werden, z.B. ASR XII 1, Kat. 4, 13 mit Taf. 4, 1 und 7, 3.

Patroklos eine Frau mit lang auf die Schultern herabfallenden Haaren, die ihre Arme mit nach vorne gerichteten Handflächen über dem Toten ausbreitet¹⁰⁴.

Etwas später kommt das gleiche Motiv in ähnlichem Kontext auf einer um die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. entstandenen Silberkanne vor, auf der die Schleifung Hektors dargestellt ist. Hekabe steht hinter den Zinnen von Troja über dem Leichnam Hektors, die Führung des gebauschten Mantels betont ihre Armhaltung¹⁰⁵ (Abb. 27).

Von einem spätklassischen Relief aus Tegea, das neben Zeus Stratios Ada und Idrieus, die Geschwister des Mausolos zeigt, ist diese Armhaltung als Orans-Gestus bekannt¹⁰⁶. Die Bedeutung des Gestus blieb auch in römischer Zeit erhalten. Zahlreiche Münzbilder mit der Personifikation der Pietas¹⁰⁷ sowie Beispiele aus der statuarischen Plastik¹⁰⁸ und der Wandmalerei¹⁰⁹ belegen dies bereits für die frühe Kaiserzeit (Abb. 28). Auf Sarkophagen wurde das Motiv mit unterschiedlichen Typen in verschiedenen Kontexten verbunden, wodurch es jeweils spezifische Bedeutungen erhielt¹¹⁰.

In Darstellungen der Totenklage sind die Figuren in diesem Typus jeweils direkt hinter dem Toten positioniert. Die Nähe zum Toten und der Kontext lassen das Motiv der erhobenen Arme zu einem deutlichen Zeichen von Trauer in Form einer offenen emotionalen Reaktion werden.

Die erste bekannte Darstellung stammt von einem hadrianischen *vita privata*-Sarkophag mit der frühesten Darstellung einer *conclamatio*¹¹¹. Um das Totenlager des verstorbenen Knaben sind die engsten Familienangehörigen und weitere Mitglieder der *familia*

¹⁰⁴ Zur Szene der Totenklage um Patroklos auf den Tabulae Iliacae Valenzuela Montenegro 2004, 63-66, Taf. 8, 2 und Umzeichnung auf Taf. 2. Auch Achill und der Gefährte sind in Trauerhaltung gezeigt. Zu den entsprechenden Motiven siehe weiter unten im Text.

¹⁰⁵ Zur Szene der Schleifung Hektors auf der Silberkanne aus Bernay siehe Lehmann-Hartleben 1938, 94.

¹⁰⁶ Ausführlich zu Ikonographie und Inschrift des Reliefs aus Tegea Jongkees 1948, 31-34 mit Abb. 6.

¹⁰⁷ Seit trajanischer Zeit erscheint der Orans-Typus auf Münzen mit Darstellung der personifizierten Pietas. Zum Oransbild auf Münzen der römischen Kaiserzeit siehe umfassend Klauser 1959, 116-123.

¹⁰⁸ Zu Oransdarstellungen in der kaiserzeitlichen Plastik Klauser 1959, 123-127. Die römischen Kaiserinnen im Orans-Gestus behandelt Alexandridis 2004, 79-80.

¹⁰⁹ Ein Wandgemälde aus der Casa del Poeta Tragico in Pompeji zeigt Iphigenie, wie sie von zwei Männern für die Opferung zum Altar getragen wird, LIMC V 719, Nr. 38 s.v. Iphigeneia (Kahil). Sie hat dabei ihre beiden Arme angewinkelt mit geöffneten Handflächen in verzweifelter Bitte nach oben gestreckt. Das Wandgemälde bespricht Scheibler 1994, 67-68.

¹¹⁰ In allen Fällen handelt es sich um emotional aufgeladene Situationen. Allein die weite Öffnung und Hebung der Arme suggeriert ein Öffnen nach außen und eine Heftigkeit, die mit dem emotionalen Zustand der so Dargestellten korrespondieren. So sind auf Niobiden-Sarkophagen einige der Kinder in diesem Motiv gezeigt, das hier neben ihrem Erschrecken auch ihr verzweifelter Flehen um Gnade verbildlicht, z.B. die Sarkophage im Vatikan und in Venedig, Sichtermann – Koch 1975, Kat. 47, 49 mit Taf. 121 1, 2. Allgemein zum Oransbild auf römischen Sepulkraldenkmälern Klauser 1959, 127-130. Zu den Magistrat-/Orans-Sarkophagen Reinsberg 2006, 45-60 und v.a. 152-154.

¹¹¹ Ausführlich zu Datierung und Ikonographie des Agrigenter Sarkophags Valbruzzi 1991, 299-313.

versammelt, unter ihnen der Pädagoge, der direkt hinter dem *lectus* steht¹¹² (Abb. 29). Seinen rechten Arm streckt er in einem weit ausholenden Gestus mit geöffneter Handfläche seitlich in die Höhe¹¹³. Den gesenkten Blick wendet er dem toten Knaben zu¹¹⁴. Das gleiche Motiv wird in Gestalt von Amme oder Klagefrau auch für die Totenklage um Alkestis¹¹⁵ (Abb. 30) und die Trauer um Oinomaos verwendet¹¹⁶ (Abb. 8).

Trauernde Väter

Auf Sarkophagen mit der Heimtragung Meleagers tauchen zwei weitere Motive auf, die sich kontextbedingt als Trauermotive verstehen lassen.

In der zentralen Mittelgruppe wird der Transport des toten Helden und die Reaktion seiner Eltern gezeigt. Oineus, durch sein hochgürtetes Untergewand und die Binde im Haar als König charakterisiert, weicht in einem großen Ausfallschritt vor dem Anblick seines toten Sohnes zurück, den Kopf wendet er zurück auf die Totenprozession¹¹⁷. In der Linken hält er das Königsszepter, die Rechte hat er mit gespreizter Handfläche in Richtung des Leichnams seines Sohnes erhoben (Abb. 31).

In identischem Kompositionsschema sind in vielen verschiedenen thematischen Zusammenhängen Fliehende gezeigt, etwa auf einem Jason-Sarkophag¹¹⁸. Auf der rechten Nebenseite dieses Sarkophags erscheint Jason als Krieger, wie er nach der Ermordung seiner Kinder durch Medea aus dem Palast flieht¹¹⁹ (Abb. 32).

Oineus ist auf den Heimtragungssarkophagen demnach im Schema des Weglaufenden gezeigt. Der spezifische Kontext und die unmittelbare räumliche Verbindung mit dem

¹¹² Er ist bärtig, hat eine Halbglatze und ist nach griechischer Art mit einem Himation bekleidet. Zur Ikonographie des Pädagogen auf römischen Sarkophagen, vgl. Schulze 1998, 56; 71-72.

¹¹³ Sein linker Arm ist zwar durch die Figur der Amme verdeckt, die sich zu ihrem toten Schützling hinabbeugt, anhand des sichtbaren Schulteransatzes lässt sich jedoch auch für diesen Arm eine seitlich in die Höhe gerichtete Ausstreckung rekonstruieren.

¹¹⁴ Auf einigen weiteren *curriculum vitae*-Sarkophagen wird das Motiv durch Klagefrauen ausgeführt, ASR I 4, Kat. 60, 115, 248. Sie stehen hinter dem *lectus* und breiten beide Arme mit geöffneten Handflächen über dem verstorbenen Kind aus.

¹¹⁵ Bei Alkestis sind es die Amme oder eine Klagefrau die hinter dem Totenlager stehend ihre Arme über der Sterbenden ausbreiten, ASR XII 1, Kat. 76. 86.

¹¹⁶ Auf den beiden Pelops-Sarkophagen stehen hinter dem Wagen mit dem toten Oinomaos trauernde Frauen im Orans-Gestus. Zu den beiden Sarkophagen Koch – Sichtermann 1982, 174-175 und Zanker – Ewald 2004, 365.

¹¹⁷ ASR XII 6 1975, Kat. 8, 73-76, 78-81, 83, 98, 103.

¹¹⁸ Zur Darstellung des Sarkophags aus der Prätextakatakombe Koch – Sichtermann 1982, 153-154 und Gaggadis-Robin 1994, Kat. 12.

¹¹⁹ Derselbe Figurentypus charakterisiert auf Leukippiden-, Achill- und Niobiden-Sarkophagen Fliehende. Hierzu im Detail Hübner 1990, 48-52.

toten Sohn verleihen dem Motiv in diesem Zusammenhang zusätzlich den Aspekt der Trauer¹²⁰.

Auch Thestios, der Vater Althaias, erscheint auf einigen Meleager-Sarkophagen in heftiger emotionaler Erregung auf Grund der Verzweiflungstat seiner Tochter, die als einzigen Ausweg den Selbstmord sieht¹²¹ (Abb. 33). Thestios wird von zwei Beifiguren gestützt. Wie der große Ausfallschritt nahe legt, scheint er sich in Vorwärtsbewegung zu befinden. Dabei ist er tief in die Knie gegangen, die Arme hat er, mit nach oben geöffneten Handflächen, angewinkelt nach vorne gestreckt. Sein Kopf ist leicht seitlich gewandt, der Blick in die Höhe gerichtet. Auf einigen Sarkophagen ist der Mund leicht geöffnet, wodurch sein Schreien markiert wird (Abb. 34).

Der Figurentypus als solcher ist aus anderen Darstellungen nicht bekannt. Lediglich einzelne Komponenten, etwa die geöffneten Handflächen, die Kniebeugung, die Kopfhaltung und die Mimik treten auch in anderen Darstellungsschemata auf. Das verbindende Element auf inhaltlicher Ebene ist auch hier wieder der emotionale Erregungszustand, in dem sich die in dieser Weise Dargestellten befinden.

Der Kontext und auch die Kombination der einzelnen Elemente definieren sodann die spezifische Aussage. Im Kontext der Selbstmordszene der Althaia macht das Motiv aus Thestios einen bestürzten Vater, der sich in voller Verzweiflung wie anklagend zu den Göttern wendet und im Gesamtkontext eine der vielen Figuren darstellt, durch die Trauer zum Ausdruck gebracht wird¹²².

III.1.2. Die verhaltenen Trauerhandlungen

Die Gruppe der verhaltenen Trauerhandlungen beinhaltet vier Motive. Sie zeichnen sich alle durch eng am Körper geführte Arme und eine völlig unbewegte Körperhaltung aus, wodurch die Figuren einen verschlossenen Charakter erhalten. Die Motive sind für sich betrachtet alle vieldeutig. Dies gilt auch für Details im Habitus und in der Körpersprache sowie für die mimischen Mittel, durch die diese Gesten in ihrer Bedeutung unterstrichen

¹²⁰ Als Trauerreaktion wird das Kompositionsschema des Oineus auch von Zanker – Ewald 2004, 72 und 350 interpretiert.

¹²¹ ASR XII 6, Kat. 8, 73, 74, 75, 79, 96; auf Kat. 78 erscheint die alte Amme im Schema des Thestios. Der Selbstmord in Verbindung mit der Thestiosgruppe wird lediglich auf dem Sarkophag imömischen Palazzo Doria dargestellt, Kat. 8, auf allen anderen Sarkophagen erscheint die verkürzte Version, d.h. entweder der Selbstmord oder der trauernde Thestios.

¹²² Vgl. Dimas 1998, 34-35 die betont, dass der Gesamtkontext ausschlaggebend dafür ist, die Figur des Thestios als Trauerfigur aufzufassen.

werden. Erst in der Kombination mit anderen Trauergesten oder aber durch den eindeutigen Kontext lassen sich diese Motive als Zeichen von Trauer interpretieren.

Penelope-Pose

In vielen Darstellungen der Totenklage und auf einigen weiteren Sarkophagen mit Todesbildern erscheinen in unmittelbarer Nähe des Toten oder Sterbenden sitzende Figuren in zusammengesunkener Haltung, oftmals mit gebeugtem Haupt und über den Kopf gezogenem Mantel¹²³. Ein Arm ist eng um den Körper geschlungen, der andere auf dem Oberschenkel aufgestützt. Das Kinn ist in die erhobene Hand gelegt¹²⁴.

Das Motiv des zusammengekauerten Sitzens mit über den Kopf gezogenem Mantel kommt in seiner Bedeutung als Trauermotiv bereits im 6. Jh. v. Chr. vor¹²⁵. Im 5. Jh. v. Chr. setzte es sich ikonographisch für die Charakterisierung der verzweifelt wartenden und sinnenden Penelope durch¹²⁶, die namensgebend für diese Pose wurde¹²⁷. Obgleich beim ursprünglichen Penelope-Motiv Trauer nicht die zentrale Aussage war¹²⁸, so wurde es bereits früh mit trauernden Personen in Verbindung gebracht. So erscheinen die am Grab des Agamemnon trauernde Elektra¹²⁹ oder der am Totenlager des Patroklos sitzende Achill¹³⁰ im Penelope-Motiv. Attische Lekythen zeigen die Verstorbenen in dieser Pose an ihrem eigenen Grabmal trauernd¹³¹.

In der römischen Kunst wurde das Motiv wegen seiner vielschichtigen Assoziationsmöglichkeiten – Arm- und Körperhaltung sowie das reglose, starre Sitzen erwecken allgemein den Eindruck von innerer Zurückgezogenheit und beherrschter

¹²³ Allgemein zum *caput velatum* Freier 1963.

¹²⁴ Leichte Variationen des Schemas sind möglich. Auch Wange oder Stirn können in die erhobene Hand gelegt sein, die zweite Hand kann auf dem Sitz aufliegen oder vor der Brust gekreuzt sein.

¹²⁵ Erstmals zeigt ein Grabpinax des Exekias trauernde Frauen in diesem Motiv. Zu dieser Pinax Zschietzschmann 1928, Nr. 27 und Mommsen 1984 329-333 mit Abb. 1, 2.

¹²⁶ Vgl. zur Genese des Figurentypus Settis 1975, 12 und Germini – Kader 2006, 29-31.

¹²⁷ Kenner 1960, 30 hat die Bezeichnung für diese Sitzhaltung geprägt.

¹²⁸ Penelope behielt durchgehend die Hoffnung auf die Rückkehr ihres Gatten, dazu Kaeser 1998, 106.

¹²⁹ Beliebt ist die trauernde Elektra auf melischen Tonreliefs, z.B. LIMC III, Nr. 24 s.v. Elektra I (Berger-Doer).

¹³⁰ Bereits auf attisch-sf. Presbeia-Bildern erscheint Achill mit verhülltem Körper, um seinen Groll zum Ausdruck zu bringen, vgl. LIMC I, 108 Nr. 439, 440 s.v. Achilleus (Kossatz-Deissmann). Auf attisch-rf. Darstellungen wird manchmal auf diesen Presbeia-Typus zurückgegriffen, um Achill als über Patroklos' Tod Trauernden zu kennzeichnen, siehe a.O. 123, Nr. 514, 515. Der Lykurgos-Maler schließlich gleicht Achill in der Art der Verhüllung und der Sitzhaltung der Figur der Penelope an, so dass er damit erstmals eindeutig als klagende Figur charakterisiert wird.

¹³¹ Z.B. Kurtz 1975, Taf. 38, 2 und 49 und zur Ikonographie Killet 1994, 31-37.

Verhaltenheit – in vielen verschiedenen Kontexten verwendet¹³². Ausschlaggebend für die Deutung der Haltung ist allein der Kontext.

Auch in der römischen Kunst ist die Pose als Trauermotiv bereits seit der frühen Kaiserzeit bekannt. Auf der capitolinischen Tabula Iliaca sind Andromache und Kassandra *capite velato* zusammengesunken trauernd am Grab Hektors gezeigt¹³³ (Abb. 35), in einer anderen Szene sitzt Achill im gleichen Typus am Totenlager seines Freundes Patroklos¹³⁴. Im Rahmen der offiziellen Siegesymbolik wurde das Penelope-Motiv verwendet, um besiegte Provinzen als Trauernde zu charakterisieren¹³⁵. Die Münzpropaganda bediente sich zum gleichen Zweck ebenfalls dieses Figurentypus¹³⁶.

Auf Sepulkraldenkmälern taucht das Motiv vereinzelt ebenfalls bereits in der frühen Kaiserzeit auf. Auf einem frühclaudischen Grabrelief sitzt die trauernde Ehefrau des Tiberius Claudius Dionysius in Penelope-Pose auf dem *lectus* bei ihrem aufgebahrten Mann¹³⁷ (Abb. 36).

Weite Verbreitung als Trauermotiv fand die Penelope-Pose jedoch erst auf den Sarkophagen, auf denen sie zum kanonischen Element für die hinterbliebenen Eltern in den Darstellungen der Totenklage auf *curriculum vitae*-Sarkophagen wurde¹³⁸ (Abb. 37). Auch in einigen mythischen *conclamations*, bei Meleager¹³⁹ (Abb. 38) oder Patroklos¹⁴⁰ (Abb.

¹³² Oft wurden Nachdenkliche, Abwartende oder Mutlose mit dieser Pose charakterisiert, etwa der nachdenkliche Admet bei der Verkündigung der Todesbotschaft, LIMC I, 541 Nr. 54a s.v. Alkestis (Surace) oder der sinnende Odysseus, LIMC VI, 943 Nr. 3 s.v. Odysseia (Lygouri-Tolia).

¹³³ Die Darstellung findet sich auf der Tabula Iliaca Capitolina, siehe Valenzuela-Montenegro 2004, 135-137.

¹³⁴ Vgl. zu dieser Szene, die auf der Tabula Iliaca Capitolina und der Tabula Froehner 20 vorkommt, Valenzuela-Montenegro 2004, 63-66 und 180-181. Ein Wandgemälde in der Casa del Criptoportico zeigt ebenfalls Achill am Totenlager des Patroklos, siehe Schefold – Jung 1989, Abb. 193, 195 und LIMC I, 118 Nr. 481 s.v. Achill (Kossatz-Deismann).

¹³⁵ Eine der Provinzen auf der Augustus-Statue von Prima Porta erscheint in Penelope-Pose. Zur Augustus-Statue von Prima Porta und einer detaillierten Beschreibung des Panzerreliefs etwa Zanker 1987, 192-196 und Simon 1991, 204-233. In gleichem Figurentypus ist die Germania Capta auf dem Schlussstein eines Ehrenbogens, der heute im Postament der Iuno Cesi eingebaut ist, gezeigt. Dazu Giuliano 1983, 105 Abb. 5.

¹³⁶ Kent – Overbeck – Stylow 1973, z.B. Nr. 240 (Sesterz des Titus mit Iudaea capta) und 246 (Sesterz des Domitian mit Germania capta).

¹³⁷ Zu diesem Grabrelief Sinn 1991, 32-33 Nr. 10.

¹³⁸ Ausnahmen bilden der nur von einem Stich her bekannte Sarkophag, der an dem *lectus* zwei Personen in anderem Haltungsschema zeigt, ASR I 4, Kat. 227 und die beiden vom kanonischen Grundschema leicht abweichenden Wannensarkophage severischer Zeit, von denen der Sarkophag in Stuttgart auf die Darstellung dieser Personen verzichtet, während das Exemplar in Rom an ihrer Stelle zwei sitzende Musen zeigt, ASR I 4, Kat. 177 und 248. Auch drei Urnen zeigen die in diesem Schema trauernden Eltern. Bei Sinn 1987, Nr. 555 und Nr. 632 sind sie als Einzelpersonen um eine *tabula ansata* gruppiert, während sie auf Nr. 688 wie auf den *curriculum vitae*-Sarkophagen um das Totenlager eines verstorbenen Knaben gruppiert sind.

¹³⁹ ASR XII 6, Kat. 112-114, 116, 120. Atalante sitzt etwas abseits von dem Totenlager Meleagers. Stirn oder Wange des gesenkten Kopfes hat sie dabei in die rechte erhobene Hand gelegt, während sie ihren linken Arm quer über der Brust verschränkt hält.

¹⁴⁰ ASR XII 1, Kat. 27.

39), erscheinen die engsten Hinterbliebenen in dieser Haltung. Auf Amazonen-Sarkophagen sind Andromache und Hekabe durch die Penelope-Pose als trauernde Hinterbliebene gekennzeichnet¹⁴¹ (Abb. 40), wie auch die Grabbesucher auf Nebenseiten mythologischer Sarkophage¹⁴² (Abb. 41).

Der Kontext der Totenklage lässt aus dieser spezifischen Körperhaltung eine Visualisierung introvertierter Trauer werden, durch die Selbstbeherrschung und Zügelung von Emotionalität zum Ausdruck gebracht wird¹⁴³.

Durch die Übertragung des für die Hinterbliebenen in den *conclamations* geprägten Darstellungsschemas in thematische Zusammenhänge, in denen es vordergründig nicht um die Beweinung eines Toten ging, der Tod aber dennoch in irgendeiner Weise eine Rolle spielte, ließ sich auch in solchen Darstellungen eine Anspielung auf die Totenklage herstellen. So zeigen etwa Orest-Sarkophage mit Szenen aus dem taurischen Zyklus in der Mittelszene Orest im kanonischen Trauermotiv der *conclamatio*-Szenen¹⁴⁴ (Abb. 42), so dass dieser selbst in die Rolle eines Angehörigen versetzt wird, der um seinen eigenen bevorstehenden Tod trauert¹⁴⁵.

Aufgestützter Kopf

In den Szenen der Totenklage und des Besuchs am Grab erscheinen auf den Sarkophagen häufig stehende Frauen oder Männer, die in die Hand des erhobenen Armes Kinn, Wange

¹⁴¹ ASR XII 1, Kat. 88, 89, 92. Auf diesen Sarkophagen ist zwar keine Totenklage in klassischem Sinn dargestellt, die Verwendung der Penelope-Pose aus den *conclamatio*-Darstellungen lässt aber dennoch eine Interpretation dieser Szenen, trotz erheblicher Abweichungen kompositorischer Art, als Totenklage zu. Zur Übereinstimmung der Figurenmotive in der Trauerszene der Amazonen-Sarkophage mit denen der *conclamatio*-Szenen vgl. zusammenfassend ASR XII 1, 135.

¹⁴² Bei den Trauernden am Grab handelt es sich nahezu ausnahmslos um Frauen. Auch auf einigen Urnennebenseiten sind in der Penelope-Pose trauernde Frauen am Grabmal gezeigt, z.B. Sinn 1987, Nr. 688 Taf. 100b (*conclamatio* auf der Kastenvorderseite), Nr. 689 Taf. 100d (kalydonische Eberjagd als zentrales Thema).

¹⁴³ Vgl. zur Ikonographie dieses Motivs und seiner Bedeutung als Ausdruck von beherrschter Trauer auf römischen mythologischen Sarkophagen auch Hübner 1990, 141-142. Zu den Schriftzeugnissen, die das Motiv des zusammengesunkenen Sitzens als Ausdruck von Schmerz und Trauer belegen Sittl 1890, 24.

¹⁴⁴ Er sitzt zusammengekauert auf einem Felsblock, den geneigten Kopf hat er in die rechte Hand gestützt und mit einem Mantel umschlungen, den er tief in die Stirn hinabgezogen hat.

¹⁴⁵ Zur Interpretation der Szene Bielfeldt 2005, 230. Ähnlich verhält es sich mit Protesilaos, der in der Penelope-Pose auf Laodameias Sterbebett sitzt und über sein eigenes Schicksal, seine definitive Rückkehr in den Hades sowie auch über Laodameias nahen Tod trauert; eine ausführliche ikonographische Beschreibung des vatikanischen Protesilaos-Sarkophags bei Zanker – Ewald 2004, 375-377. Auf den Phaeton-Sarkophagen ist Helios in der Penelope-Pose gezeigt. Er trauert über den Tod seines Sohnes, dessen Sturz in der Mittelszene dargestellt ist. Zum zentralen Aspekt der Trauer in den Phaeton-Darstellungen Zanker – Ewald 2004, 88.

oder Stirn des leicht gesenkten Kopfes legen. Den zweiten Arm haben sie dabei quer über den Leib gelegt oder lassen ihn auf einer Stütze Halt finden.

Als Trauermotiv ist diese Haltung bereits im 6. Jh. v. Chr. von einer schwarzfigurigen Loutrophore mit Prothesis-Darstellung bezeugt¹⁴⁶. Große Beliebtheit erfährt das Motiv in spätklassischer Zeit, als es auf attischen Grabstelen zur typischen Haltung im Hintergrund stehender trauernder Dienerinnen wird¹⁴⁷.

Auch die frühe Kaiserzeit kennt das Motiv des aufgestützten Kopfes in seiner Bedeutung als Trauergestus¹⁴⁸. Auf Gemmen aus dem späten 1. Jh. v. Chr. erscheint Orest am Grab seines Vaters in dieser Haltung¹⁴⁹, die Silberkanne aus Bernay zeigt das Motiv bei mehreren Trauernden in der Szene der Lösung Hektors (Abb. 43) und auf der Tabula Iliaca Capitolina ist es Hekabe am Grab Hektors, die in dieser Weise ihrer Trauer Ausdruck verleiht (Abb. 44). Besonders häufig wird der im Angesicht der bevorstehenden Opferung seiner Tochter Iphigenie trauernde Agamemnon in diesem Typus charakterisiert, etwa auf einem als Kleomenesara bekannten Altar aus der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr.¹⁵⁰ (Abb. 45).

Weite Verbreitung erfuhr das Aufstützen des Kopfes als Zeichen von Trauer jedoch erst auf den Sarkophagen ab dem 2. Jh. n. Chr. In Szenen der nicht-mythologischen Totenklage¹⁵¹ (Abb. 46) und der *conclamatio* um Patroklos¹⁵², Alkestis¹⁵³, Meleager¹⁵⁴ (Abb. 47) und Hektor¹⁵⁵ (Abb. 48) sowie bei den Trauernden am Grab¹⁵⁶ (Abb. 49) sind

¹⁴⁶ Froning 1982, Nr. 52 mit Abb.

¹⁴⁷ Die Dienerinnen sind entweder in Frontalansicht oder im Profil gezeigt. Exemplarisch die Grabstele der Polyxena, Clairmont 1993, Nr. 2850, oder die Stele des Thrases und der Euandria, ebd. Nr. 3419.

¹⁴⁸ Auch dieses Motiv ist mehrdeutig. Der Figurentypus wurde unter anderem zur Charakterisierung Nachdenklicher verwendet, so etwa auf der Tabula Iliaca Capitolina, auf der Thetis in der Szene der Waffenschmiedung nachdenklich der Anfertigung der Waffen beiwohnt. Zu dieser Darstellung und ihrer Interpretation Valenzuela-Montenegro 2004, 66-69. Zur Darstellungsweise Nachdenklicher oder Sinnender auch Neumann 1965, 125-127. Auch für Ausruhende oder Erschöpfte wurde dieses Schema verwendet, etwa die Hirten auf den Endymion-Sarkophagen. Zur Aussage dieses Figurentypus im Kontext der Endymion-Sarkophage Zanker – Ewald 2004, 320.

¹⁴⁹ Schlüter u.a. 1975, Nr. 318, 319.

¹⁵⁰ Abgewandt von der Szenerie steht Agamemnon vollständig in einen Mantel eingehüllt neben einer Platane und legt seine Stirn als Zeichen seiner Trauer über das Schicksal seiner Tochter in die rechte Handfläche. Zu Darstellung und Datierung Froning 1981, 132-140 mit Taf. 48-49 und Dräger 1994, 192-193 Kat. 13, Taf. 46, 1-3. In identischer Haltung und identischem Habitus erscheint Agamemnon auch auf einem Wandgemälde aus der Casa del Poeta Tragico in Pompeji, LIMC V 719, Nr. 38 s.v. Iphigeneia (Kahil).

¹⁵¹ ASR I 4, Kat. 48, 60, 115, 121, 198, 303.

¹⁵² ASR XII 1, Kat. 27.

¹⁵³ Der Knabe, der am Totenbett seiner Mutter steht und den Kopf in seine Hand legt, ist ein kanonisches Element der *conclamatio*-Darstellung auf Alkestis-Sarkophagen, siehe ASR XII 1, 112.

¹⁵⁴ ASR XII 6, Kat. 121, 122.

¹⁵⁵ ASR XII, 1 Kat. 88, 89, 91, 92.

Angehörige, Gefährten oder Dienstpersonal durch dieses Motiv als Trauernde kenntlich gemacht¹⁵⁷.

Auf den Sarkophagen kommt das Motiv des aufgestützten Kopfes in der Bedeutung Trauer auch noch in Szenen vor, die den Tod nicht unmittelbar illustrieren. Der kontextuelle Hintergrund lässt jedoch auch hier eine eindeutige Interpretation zu. In der Mittelszene von Orest-Sarkophagen mit Darstellungen aus dem taurischen Zyklus sind die beiden Freunde im Angesicht von Orests bevorstehendem Tod als Trauernde dargestellt¹⁵⁸. Orest sitzt zusammengesunken auf einem Felsblock, vor ihm steht Pylades, der trauernd seine Stirn in die rechte Handfläche stützt¹⁵⁹ (Abb. 50).

Weinen

In Bildern der Totenklage, des Todes und des Abschieds tauchen häufig Figuren auf, die ihr Gesicht mit den Händen oder dem Gewand bedecken oder sich die Augen mit einem Tuch oder mit einer Hand abwischen. Sie sind als Weinende dargestellt, die entweder ihre Tränen verbergen¹⁶⁰ oder diese abwischen¹⁶¹.

Auf diese Weise werden bereits ab dem 7. Jh. v. Chr. weinende Frauen in Begräbnis- oder auch Abschiedsszenen gezeigt. Bis ins 4. Jh. v. Chr. ist das Weinen im Repertoire der Trauermotive zu finden¹⁶².

In der römischen Kunst kann die Darstellung des Weinens bis in die späte Republik zurückverfolgt werden. Zunächst wurde es ausschließlich mit Kindern, vornehmlich Eroten, in Verbindung gebracht. Eine spätrepublikanische Marmorbasis zeigt zwei Eroten, die einen Schmetterling über ein Räucherbecken mit brennenden Fackeln halten und sich

¹⁵⁶ Trauernde am Grab finden sich etwa auf Meleager-Sarkophagen mit Darstellung der Jagd oder Heimtragung auf der Vorderseite, ASR XII 6, Kat. 81 Taf. 78, 2 (Heimtragung), Kat. 21 Taf. 52, 1 (Jagd). Siehe auch ein Orest-Sarkophag, Bielfeldt 2005, Kat. I.8.

¹⁵⁷ Bei Alkestis ist es ihr kleiner Sohn, bei den Grabbesuchern sind es wohl Angehörige, bei Patroklos die Gefährten und auf den *curriculum vitae*-Sarkophagen Dienstpersonal. Letztere sind durch ihr Gewand oder ihren Haarschnitt, einige der Männer zeigen bis auf den *cirrus* kurzgeschorenes Haupthaar, zu identifizieren, vgl. hierzu ASR I 4, 74. Siehe auch George 2000, 203, der sich dafür ausspricht, dass außer den Eltern keine weiteren Angehörigen der Totenklage beiwohnen.

¹⁵⁸ Zur Bildaussage Bielfeldt 2005, 230.

¹⁵⁹ Bielfeldt 2005, Kat. II.13, 14, 16.

¹⁶⁰ Catull. 66, 30: *ut tristi lumina saepe manu*; Ov. met. 13, 132-133: *manuque simul veluti lacrimantia tersit lumina*.

¹⁶¹ Petron. 9, 21: *manantes lacrimas pollice extersit*.

¹⁶² Eine Halsamphora des Hektor-Malers zeigt Priamos beim Abschied Hektors weinend, wie er sich mit einer Hand die Tränen abwischt, LIMC IV (1988) s.v. Hektor Nr. 19 (Touchefeu). Auf einer Marmorlekythos aus dem 4. Jh. v. Chr. verbirgt ein weinendes Mädchen sein Gesicht mit dem ausgestreckten Arm, Clairmont 1993, Nr. 2.917.

dabei die Augen auswischen¹⁶³. Auf einem Gemälde mit der Darstellung der Verwundung des Aeneas ist der weinende Ascanius zu sehen, wie er sich die Tränen mit einem Zipfel seines Gewandes wegwischt¹⁶⁴.

Bald wurde das Weinen auch auf erwachsene Personen übertragen. Auf einem pompejanischen Wandgemälde mit der Wegführung der Briseis aus der Casa del Poeta Tragico wischt sie sich ihre Tränen mit ihrem Gewand ab¹⁶⁵. Die von Theseus verlassene, weinende Ariadne ist auf einem pompejanischen Wandgemälde in der Casa di Meleagro¹⁶⁶ und auf einem Terracottarelieff zu sehen¹⁶⁷.

Als Ausdruck von Trauer ist das Motiv des Weinens vor dem Aufkommen der Sarkophage nur von den Tabulae Iliacae in der Szene der Beweinung des Patroklos bekannt. Dort steht am Fußende des Totenlagers jeweils ein Mann, der sich beide Hände vors Gesicht hält¹⁶⁸ (Abb. 35, 35a).

Auf den Sarkophagen erfährt das Weinen besondere Beliebtheit im Zusammenhang mit dem Tod Meleagers. Einer von Meleagers Gefährten, der meist dem Wagenlenker zugeordnet ist, der mit seinem Zweigespann der Trägergruppe folgt, führt entweder einen Zipfel seines Gewandes an die Augen¹⁶⁹ oder er bedeckt sein Gesicht mit den Händen¹⁷⁰ (Abb. 51). Ein Fragment im Vatikan zeigt gleich vier weinende Gefährten¹⁷¹ (Abb. 52).

In Darstellungen der Totenklage wird das Motiv zur Charakterisierung Trauernder nur vereinzelt eingesetzt. Neben einem *curriculum vitae*-Sarkophag¹⁷² (Abb. 53) sind auf dem Achill-Sarkophag in Ostia (Abb. 54)¹⁷³, am Totenbett Meleagers¹⁷⁴ und bei der Trauer um

¹⁶³ Zur gesamten Marmorbasis Hesberg 1980, 255-282, zur Szene der weinenden Erosen besonders 276-280. Auf pompejanischen Wandgemälden war auch der aus Mitleid über die verlassene Ariadne oder der über eine Bestrafung weinende Eros beliebt, z.B. Wandgemälde aus der Casa del'Amore Puniso Schefold 1957, 172-173 und Schefold 1952 Taf. 20; LIMC III, 1020 Nr. 558 s.v. Eros Amor Cupido (Blanc, Gury).

¹⁶⁴ Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa di Sirico LIMC I, 391 Nr. 174 s.v. Aeneas (Canciani); auch Schefold 1957, 165.

¹⁶⁵ LIMC III, 158 Nr. 3 s.v. Briseis (Kossatz-Deissmann).

¹⁶⁶ LIMC III, 1059 Nr. 80 s.v. Ariadne (Bernhard).

¹⁶⁷ LIMC III, 1058 Nr. 74 s.v. Ariadne (Bernhard).

¹⁶⁸ Es handelt sich um die Tabula Iliaca Capitolina und die Tabula Froehner 20. Vgl. Valenzuela-Montenegro 2004, 63, die diesen von den Abbildungen her schlecht erkennbaren Gestus genau beschreibt und die Handlung als Weinen identifiziert.

¹⁶⁹ ASR XII 6, Kat. 8, 73, 75, 76, 84, 89, 91, 93.

¹⁷⁰ ASR XII 6, Kat. 102.

¹⁷¹ ASR XII 6, Kat. 95. Sie wischen sich mit ihrem Gewand die Tränen ab.

¹⁷² ASR I 4, Kat. 121. Am Fußende des Totenlagers steht ein Mädchen mit gelösten Haaren und gesenktem Kopf. Sein Gesicht hat es in beiden Händen vergraben.

¹⁷³ ASR XII 1, Kat. 27. Einer der Kampfgefährten von Achill und Patroklos hat seinen Kopf gesenkt und zieht einen Zipfel seines Hüftmantels mit der rechten Hand vors Gesicht, so dass dieses vollständig bedeckt ist.

Hektor¹⁷⁵ Weinende zu sehen. Auch auf etlichen Adonis-Sarkophagen ist der Pflegeszene ein weinender Gefährte beigelegt¹⁷⁶ (Abb. 55), wodurch auf das bevorstehende Ende des Adonis hingewiesen wird¹⁷⁷.

Verschränkte Arme

Auf einigen *curriculum vitae*-Sarkophagen stehen um das Totenbett herum zumeist als Dienerinnen oder Diener gekennzeichnete Frauen und Männer, die ihre Arme vor der Brust oder vor dem Körper verschränkt oder gefaltet haben¹⁷⁸ (Abb. 56). Dieses Figurenmotiv findet sich nur in Darstellungen der nicht-mythologischen Totenklage. Das Vorkommen dieses Darstellungsschemas im Zusammenhang mit dem eindeutigen Kontext der *conclamatio* macht eine Interpretation der verschränkten Arme als Ausdruck der Trauer und des Schmerzes über den Verlust einer Person zulässig. Ein gesenkter Blick konnte dabei die Aussage zusätzlich unterstreichen.

Aus vorrömischer Zeit ist die Geste der vor dem Körper gefalteten oder verschränkten Hände in ihrer Bedeutung als Trauermotiv ab dem 4. Jh. v. Chr. von spätklassischen attischen Grabreliefs bekannt¹⁷⁹. Auf ostgriechischen Grabreliefs sind Diener oftmals mit verschränkten Händen als Trauernde gekennzeichnet¹⁸⁰.

Als Gestus der Trauer ist das Verschränken der Hände vor dem Aufkommen der Sarkophage nicht bekannt. Es kommt aber in der römischen Kunst schon früh in verschiedenen Zusammenhängen vor und konnte dabei je nach Kontext eine unterschiedliche Bedeutung annehmen. Auf pompejanischen Wandgemälden ist Medea vor dem Kindermord zu sehen, hin und her gerissen zwischen dem Hass auf Jason und der

¹⁷⁴ ASR XII 6, Kat. 121, 122.

¹⁷⁵ ASR XII 1, Kat. 88. Ein weinendes Mädchen steht neben der trauernden Hekabe, die die Urne Hektors auf dem Schoß hält.

¹⁷⁶ ASR XII 1, Kat. 43-45, 47, 48.

¹⁷⁷ Der weinende Jagdgefährte ist eine der Schlüsselfiguren, die eine Deutung der Szene als Totenklage zulassen, siehe ASR XII 1, 89.

¹⁷⁸ ASR I 4, Kat. 48, 60, 121, 225.

¹⁷⁹ Die Geste ist vieldeutig, sie kann auch Nachdenklichkeit und Sorge ausdrücken, und ist nur durch den eindeutigen Kontext als Trauergeste zu identifizieren. Dazu Huber 2001, 156 und 207, die darauf hinweist, dass für die Bedeutung als Trauermotiv in den verschränkten Händen nichts gehalten werden darf. Auf den Grabstelen wird sie von Männern und Frauen gezeigt, die vor einer sitzenden Figur stehen, z.B. Stele des Ktesileos und der Theano (Mann), Clairmont 1993, Nr. 2.206; Stele der Mnesarete (Dienerin), Clairmont 1993, Nr. 2.286.

¹⁸⁰ Das Motiv findet sich fast ausschließlich bei männlichen Dienern, die als verkleinerte Rahmenfiguren den Verstorbenen begleiten, siehe etwa eine Bogenstele aus Mytilene, Pfuhl – Möbius 1 Nr. 565 Taf. 88 und 329.

Liebe zu ihren Kindern. Das Schwert steckt dabei lose in ihren Händen, die sie vor dem Leib verschränkt hält¹⁸¹.

III.1.3. Zusammenfassung

Die römische Kultur verfügte über ein elaboriertes System an Gesten für die non-verbale Kommunikation innerer Zustände, das die Quelle für die visuelle Darstellung von Gefühlslagen darstellt¹⁸². In der römischen Ikonographie sind insgesamt dreizehn unterschiedliche Motive bekannt, durch die Trauer zum Ausdruck gebracht werden kann. Teilweise sind sie bereits in vorrömischer Zeit geprägt worden, teilweise handelt es sich auch um genuin römische Schöpfungen.

Die als Trauernde gekennzeichneten Figurentypen lassen sich aufgrund ihrer Verhaltensweisen themenübergreifend zu inhaltlichen Gruppen zusammenschließen. Auf der einen Seite steht stille, auf der anderen laute, offene Trauerartikulation. Diese introvertierte und extrovertierte Form des Trauerverhaltens übermitteln die verschiedenen Ausdrucksformen von Trauer und die möglichen emotionalen Reaktionen auf einen Todesfall. Die beiden konträren Verhaltensformen geben jedoch lediglich Aufschluss über die Art und Weise der Artikulation von Trauer. Über die Intensität der Trauer sagen sie hingegen nichts aus.

Für die extrovertierte, nach außen getragene Zurschaustellung von Trauer gab es ungleich mehr ikonographische Lösungen als für die introvertierte, beherrschte Form. Den neun Motiven der ersten Gruppe stehen vier Motive der zweiten gegenüber. Einige der Verhaltensweisen, die fest im römischen Trauerritual verankert waren – das Zerreißen der eigenen Kleidung¹⁸³, das Sich-zu-Boden-Werfen oder das Schlagen des Gesichts¹⁸⁴ – wurden in den Bilderkanon der Trauer nicht aufgenommen. Die Beschränkung auf einen nicht zu weit gefassten Kodex sollte offenbar dazu beitragen, die Aussage nicht zu verwässern.

Als wichtigstes ikonographisches Mittel und als konstituierendes Element, um dem emotionalen Zustand der Trauer körperlichen Ausdruck zu verleihen, stellte sich die Gestik heraus. Durch Details im Habitus, in der Mimik und in der Körperhaltung ließ sich die

¹⁸¹ Schefold 1952, 148 Taf. 50a. Zu diesem Motiv allgemein Settis 1975, 11.

¹⁸² Quint. inst. 11, 3, 85: *manus vero...vix dici potest quot motus habeant, cum paene ipsam verborum copiam persequantur.*

¹⁸³ Verg. Aen. 12, 609; Iuv. 13, 130; Stat. silv. 2, 1, 171; 5, 1, 20; Sil. 13, 389.

¹⁸⁴ Iuv. 13, 127; Tac. ann. 1, 23.

Aussage der entsprechenden Gesten zusätzlich akzentuieren¹⁸⁵. Die extrovertierten Gesten sind dementsprechend regelmäßig durch eine unordentliche Frisur, verrutschte Kleidung, entblößte Brüste oder heftige Körperbewegungen in ihrer Expressivität unterstrichen. Eng um den Körper geschlungene Gewänder, die Verhüllung des Kopfes oder regloses Sitzen oder Stehen verstärken hingegen den verhaltenen Charakter der introvertierten Gesten. Auch mimische Aspekte wie Stirnfalten, die Stellung von Augen und Augenbrauen oder die Mundform konnten zusätzliche Akzente setzen und so zur Bereicherung des Ausdrucks beitragen. So haben etwa die Klagefrauen und Ammen, die ihren Schmerz durch heftige Gebärden demonstrieren, oftmals ihren Mund weit geöffnet, als ob sie im Schreien begriffen wären (Abb. 57, 58). Geschlossene Münder, herabgezogene Mundwinkel und ein zu Boden gerichteter oder abgewendeter Blick hingegen charakterisieren die in sich gekehrten Trauernden (Abb. 59).

Von den dreizehn Trauermotiven werden acht sowohl von Frauen als auch von Männern zur Darstellung gebracht. Die Mehrzahl der Motive ist somit nicht an ein Geschlecht gebunden¹⁸⁶. Geschlechterdifferenzierte Motive gibt es nur in der Gruppe der extrovertierten Trauerhandlungen, in der Gruppe der introvertierten sind alle Motive geschlechterübergreifend. Bei den fünf geschlechterdifferenzierten Motiven überwiegen spezifisch weibliche Trauerhandlungen gegenüber den rein männlichen deutlich¹⁸⁷.

Auch bei den geschlechterübergreifenden Motiven lässt sich jedoch immer eine eindeutig weibliche Dominanz ausmachen. Frauen erscheinen zum einen rein quantitativ öfters in diesen Darstellungsschemata, zum anderen sind es auch viele verschiedene Frauentypen in unterschiedlichen Kontexten, die mit diesen Motiven verbunden sind. Auf männlicher Seite hingegen sind dieselben Motive meist an eine bestimmte Person in einem bestimmten Kontext gebunden. Das Haareraufen etwa ist bei männlichen Figuren nur auf Medea-Sarkophagen vertreten. Hier ist es ausschließlich an die Person des Kreon gekoppelt, während es in allen übrigen Darstellungen von Frauen ausgeführt wird und zwar im Kontext von Alkestis, Meleager, den Niobiden und Oinomaos. Gleiches gilt für den

¹⁸⁵ Siehe hierzu Garnier 1982, 48, der in seiner Studie über die Ikonographie der Gestik in der mittelalterlichen Kunst herausstreicht, dass für das volle Verständnis eines Gestus auch die Mimik, die Körperhaltung und die Position im Raum ausschlaggebende Bedeutung haben.

¹⁸⁶ Dazu gehören das Schlagen der Brust, das Schlagen des Kopfes, das Raufen der Haare, der Orans-Gestus, die Penelope-Pose, das Aufstützen des Kopfes, das Weinen und die vor der Brust oder dem Schoß verschränkten Arme.

¹⁸⁷ Die Quote beträgt 4:1. Rein weiblich sind das Kratzen der Haut sowie die Motive der trauernden Amme I und II und der trauernden Ehefrauen und Mütter. Ausschließlich mit Männern verbunden ist hingegen das Motiv der trauernden Väter.

Figurentypus der Trauernden im Orans-Gestus. Lediglich der Agrigenter *curriculum vitae*-Sarkophag zeigt dieses Motiv in Gestalt des Pädagogen mit einer männlichen Figur verbunden, ansonsten wird es stets von weiblichen Figuren unterschiedlicher Identität ausgeführt.

Diese weibliche Dominanz auch bei den geschlechterübergreifenden Motiven hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass in nahezu allen relevanten Darstellungen weibliche Trauerfiguren in deutlicher Überzahl sind¹⁸⁸. In der *conclamatio* um den toten Helden Meleager ist unter dem Trauerpersonal als einziger Mann der Pädagoge anzutreffen, die trauernden Grabbesucher sind nahezu ausnahmslos weiblich und auch an der Klage um Hektor beteiligen sich so gut wie keine Männer.

In den Darstellungen, in denen kontextbedingt viele Männer auftauchen, sind diese meist als passive Beifiguren hinzugefügt oder in der Beschäftigung mit anderen Dingen gezeigt. So ist von den oft zahlreichen Gefährten, die den sterbenden Adonis umstehen, meist nur einer als Trauernder gekennzeichnet. Die Heimtragung Meleagers wird zwar von einer Vielzahl von Gefährten begleitet, diese sind jedoch mit dem Tragen des Leichnams und dem Lenken des Pferdewagens beschäftigt und nicht der eigentlichen Trauerszene zugeordnet. Gleichsam stellvertretend für die Trauer der Gefährten ist oft nur einer von ihnen als Trauernder charakterisiert (Abb. 60). Besonders auffällig ist der Verzicht auf Inszenierung von Trauer bei denjenigen Männern, bei denen sie in jedem Fall zu erwarten gewesen wäre. In den Darstellungen, in denen Admet der zentralen Szene der Totenklage um seine Gattin beiwohnt¹⁸⁹, erscheint er nur einmal als Trauernder¹⁹⁰. Jason verhält sich ähnlich passiv. Der grausamen Szenerie der Verbrennung seiner Gattin wohnt er, ganz anders als deren Vater Kreon, als geradezu unberührter Zuschauer bei.

In den meisten mythologischen und nicht-mythologischen Darstellungen treten introvertierte und extrovertierte Trauerhandlungen miteinander kombiniert auf¹⁹¹. In den mythologischen Darstellungen ohne Bezug zum realen Trauerritual besteht dabei in nahezu

¹⁸⁸ Die Ausnahmen stellen die Patroklos-Beweinung sowie die Orest- und Phaeton-Sarkophage dar. Für diese Abweichung von der Norm lässt sich die narrative Logik heranziehen, die in diesen Fällen die Anwesenheit von Männern für die Aussageabsicht des Bildes notwendig macht.

¹⁸⁹ Die fragmentarisch überlieferten Darstellungen nicht mitgezählt erscheint Admet in drei von fünf Darstellungen überhaupt nicht am Totenbett seiner Gattin, ASR XII 1, Kat. 77, 82, 86.

¹⁹⁰ Als Trauernder erscheint er auf dem Sarkophag in St. Aignan, ASR XII 1, Kat. 75. Auf einem anderen Sarkophag vollzieht er eine Geste der Zuneigung ebd. Kat. 76.

¹⁹¹ Einzige Ausnahmen sind die Szenen der Trauernden am Grab, oder die der offiziellen Siegesymbolik entlehnten trauernden Amazonen, die als Versatzstücke auf Deckelleisten oder Zwickeln der Nebenseiten von Amazonen-Sarkophagen dargestellt sind, z.B. ASR XII 1, Kat. 94, 97, 100. Hier werden ausschließlich introvertierte Trauerhandlungen gezeigt.

allen Fällen eine deutliche Dominanz von Figuren, die ihrer Trauer in exzessiver Weise Ausdruck verleihen. Besonders evident wird die Präferenz einer Verbildlichung offener, lauter Trauer auf Sarkophagen mit der Heimtragung Meleagers, auf denen der Vater schreiend vor dem Anblick seines toten Sohnes zurückweicht, während die Mutter völlig aufgelöst auf den toten Sohn zustürmt und in der anschließenden Szene Selbstmord begeht. Mitunter wird die Aussage des Bildes auch noch bereichert durch den beim Anblick seines toten Enkels oder seiner sterbenden Tochter zusammenbrechenden Thestios¹⁹². Dienerinnen, Ammen oder Klagefrauen verstärken durch ihre Verhaltensweisen noch den vorherrschenden Tenor. Stille Trauer wird hier lediglich durch eine Figur, meist einen weinenden Gefährten, verkörpert (Abb. 61). Gleiches gilt für Sarkophage mit der Heimtragung Hektors, auf denen Andromache und die sie umgebenden Trojaner und Trojanerinnen in vollkommener Auflösung gezeigt sind. Auch die anderen relevanten mythologischen Darstellungen wie Medea, Pelops und Aktaion folgen dieser Tendenz. In nicht-mythologischen und in mythologischen Darstellungen mit Bezug zu lebensweltlichen Trauer Ritualen – den Darstellungen der *conclamatio* und des Besuchs am Grab – ist das Verhältnis entweder umgekehrt oder zumindest ausgewogen¹⁹³. In den Szenen der Trauer am Grabmal begegnen ausnahmslos Figuren, deren Trauer sich in stiller Kontemplation manifestiert. Entweder sitzen die Grabbesucher in Penelope-Pose zusammengekauert am Grabbau oder sie halten ihren Kopf in die Hand gestützt (Abb. 62). Auch bei der Totenklage auf *curriculum vitae*-Sarkophagen, auf denen die in sich versunkenen Eltern das Bild dominieren, ist in Gestalt der übrigen Anwesenden das verhaltene Element in der Überzahl¹⁹⁴. In der Beweinung des Patroklos stehen den vier in verhaltener Weise trauernden Gefährten die in wilder Gestikulation gezeigte Amme sowie eine Klagefrau gegenüber und im Kreis der um Hektor trauernden Trojaner trägt lediglich die Amme ihre Emotionen offen und laut nach außen (Abb. 63).

Generell zeigt sich, dass sich die introvertierten Motive im Wesentlichen auf die Darstellungen der Totenklage und der Trauernden am Grabbau konzentrieren. Die extrovertierten Motive hingegen finden sich in allen relevanten mythologischen Zusammenhängen und darüber hinaus auch in den Darstellungen der Totenklage.

¹⁹² ASR XII 6, Kat. 8, 73, 74, 96.

¹⁹³ Bei Meleager und Alkestis halten sich extrovertiert und introvertiert Trauernde zumeist die Waage.

¹⁹⁴ Die Fragmente, die nur kleine Ausschnitte aus den zentralen Szenen zeigen, sind nicht mitberücksichtigt, ASR I 4, Kat. 25, 48, 56, 225. Die einzige Ausnahme stellt der Londoner Sarkophag dar. Den vier Personen, die in stiller Trauer versunken sind, stehen sechs Figuren mit expressiver Gestik gegenüber, ASR I 4, Kat. 60.

Die einzelnen Motive erweisen sich darüber hinaus in manchen Fällen nicht nur kontextgebunden, sondern auch gebunden an bestimmte Figuren oder Personengruppen. Mit verhaltenen Trauerhandlungen werden vornehmlich Figuren charakterisiert, in denen die nächsten Angehörigen des Verstorbenen zu erkennen sind. Dies gilt gleichermaßen für mythologische Darstellungen sowie diejenigen aus dem Bereich der *vita privata*. Die Eltern auf den *curriculum vitae*-Sarkophagen, die Ehefrauen, Partnerinnen oder Mütter in Gestalt von Andromache, Atalante und Hekabe, enge Freunde oder Gefährten, wie etwa Achill oder Pylades – all diese Personen sind ausnahmslos durch stille Trauerartikulation charakterisiert. Speziell die Penelope-Pose ist zudem lediglich dem Personenkreis der engsten Hinterbliebenen vorbehalten.

Demgegenüber werden drastische Trauerhandlungen in der Mehrzahl von Figuren ausgeführt, die nicht dem engsten Kreis der Hinterbliebenen zuzurechnen sind und die zudem sozial niedrigen Schichten angehören. Ammen, Pädagogen, Klagefrauen sowie Angehörige der Dienerschaft erscheinen prädestiniert dafür, ihrer Trauer in extrovertierter Weise Ausdruck zu verleihen. Bestimmte Motive sind hierbei sogar an einen einzigen Figurentypus gebunden, etwa die trauernde Amme, die im immer gleichen Schema bei den Amazonen, bei Medea und Adonis sowie in der Patroklos-Beweinung auftaucht (Abb. 64). In Verbindung mit anderen Personen existiert dieses Motiv nicht.

Auch die nächsten Angehörigen können ihre Trauer in extrovertierter Form verbildlichen, allerdings nur in mythologischen Darstellungen, die nicht, wie die Totenklage, ein Trauerritual zeigen. So verleihen in den Darstellungen mit der Heimtragung Meleagers Oineus und Thestios ihrer Trauer in offener, lauter Weise Ausdruck, die Medea-Sarkophage zeigen einen haareraufenden Kreon und in Darstellungen des Totentransports von Meleager und Hektor stürzen die hinterbliebenen Mütter oder Ehefrauen dem Verstorbenen verzweifelt entgegen.

Was die Themen anbelangt, in denen Trauer eine Rolle spielt, so wird deutlich, dass längst nicht alle Darstellungen, in denen es um Tod, Sterben oder Abschied ging, dazu genutzt wurden, Trauer zu inszenieren. Schlachtendarstellungen, der Muttermord des Orest, Achill und Penthesilea, die Amazonomachie, der Raub der Persephone sowie der Leukippiden und der ewige Schlaf des Endymion sind ebenfalls Themen, in denen es in erster Linie um Tod und Sterben, Abschied und Raub geht. Aussagen über die Trauer in Form trauernder

Figuren finden sich jedoch nicht, da der Schwerpunkt hier anders gesetzt wird¹⁹⁵. Selbst auf den Niobiden-Sarkophagen ist nur auf zwei Exemplaren an untergeordneter Stelle die trauernde Niobe dargestellt¹⁹⁶, obwohl die Mutter der Niobiden das in den Grabinschriften am häufigsten aufgerufene Beispiel für maßlose Trauer war¹⁹⁷.

III.2. Funktion und Bedeutung der sepulkralen Trauerbilder

Um eine Vorstellung von der Rolle und Bedeutung von Bildwerken in ihrem ursprünglichen Umfeld zu erhalten, ist es notwendig, die einstigen Betrachter dieser Bilder in den Blick zu nehmen¹⁹⁸. Denn die Untersuchung der wechselseitigen Beeinflussung von Bildern und Umfeld erhält ihre Legitimation nur durch die Annahme eines wie auch immer gearteten Rezipienten¹⁹⁹. Daneben ist es ebenso unverzichtbar, sich den jeweiligen speziellen Bildraum vor Augen zu führen. Denn er ist es, der die spezifischen Rezeptionsvorgaben für das entsprechende archäologische Denkmal liefert²⁰⁰.

Was die Sarkophage anbelangt, so ist das Umfeld in dem sie einst gesehen werden konnten bis vor wenigen Jahren kaum berücksichtigt worden²⁰¹. Dies lag nur zum Teil an der schlechten Überlieferungslage für die stadtrömischen Sarkophage, deren Fundort in den

¹⁹⁵ Lediglich Eroten mit umgestürzten Fackeln, die sogenannten Trauergerien, die zumeist die Ecken der Friesvorderseite flankieren und mit vielen Themen kombiniert sein können, sind bei diesen Darstellungen als Hinweise auf Trauer zu verstehen. Eroten mit umgedrehten Fackeln sind besonders häufig bei Endymion-Sarkophagen anzutreffen, hierzu Zanker – Ewald 2004, 104.

¹⁹⁶ Die trauernde Niobe in Penelope-Pose erscheint auf dem Münchner Sarkophag im Giebfeld einer Nebenseite sowie auf einem Exemplar im Museo Gregoriano Profano; zu diesen beiden Stücken Zanker – Ewald 2004, 356-357 und 357-359.

¹⁹⁷ Dazu Trendall 1972, 309-316 mit einer Besprechung der literarischen Quellen.

¹⁹⁸ Mit dem gestiegenen Interesse an der Funktion von Denkmälern innerhalb der antiken Lebensräume hat die Frage nach dem Betrachter in der archäologischen Forschung in jüngster Zeit eine immer größere Bedeutung erhalten. Die Auseinandersetzung mit der kaiserlichen Repräsentationskunst lieferte für die Diskussion über Betrachterkonzepte den Anstoß, siehe Hölscher 1984, 7-9. Müller 1994, 89 mit Anm. 368 nahm die Forderung, den Betrachter vermehrt als Adressaten der Grabbilder anzusehen auf, die sodann vor allem von Zanker 2000, 3-47 weitergeführt wurde. Bielfeldt 2005, 306-328 rekonstruiert eine antike Betrachtersituation anhand des Sarkophagensembles der Tomba della Medusa.

¹⁹⁹ Der die Forschung lange Zeit dominierende akademische, mit umfassendem Wissen ausgestattete Betrachter wird in der aktuellen Diskussion abgelöst von einem empirischen Beobachter, der je nach kultureller, gesellschaftlicher oder politischer Prägung ganz unterschiedlich auf die Denkmäler reagiert. Umfassend Elsner 1995. Zur Methodik durch das jeweilige Bildwerk den Betrachter zu rekonstruieren Giuliani 2003, 19 am Beispiel des Pompeius-Porträts.

²⁰⁰ Zum Einfluss der unterschiedlichen gesellschaftlichen Räume auf die Wahrnehmung von Menschen Zanker 2000b, 205-208. Zur Konstruktion eines Betrachters der Ara Pacis Elsner 1991, 60-61. Einen antiken Rezipienten der Trajanssäule entwickelt Settis 1992, 43-52.

²⁰¹ Erst seit dem letzten Jahrzehnt beschäftigen sich Studien vermehrt mit der Aufstellung der Sarkophage bzw. der Ausstattung der Gräber mit Sarkophagen. Zum Sarkophagensemble der Tomba della Medusa Bielfeldt 2003, 118-150 und jetzt auch dies. 2005, 306-321; das Calpurnier-, Valerier- und Pancratiergrab untersucht Herdejürgen 2000, 209-234. Zu Sarkophagkontexten allgemein Bote 1989 und speziell für die Spätantike Dresken-Weiland 2003, die aber auch kaiserzeitliche Kontexte berücksichtigt.

meisten Fällen unbekannt ist. Auch die kunstgeschichtliche Orientierung, die die Sarkophagforschung lange Zeit dominiert hatte, trug zur Vernachlässigung der Rezeptionskontexte bei.

Der archäologische Kontext, in dem die Sarkophage vornehmlich gesehen werden müssen, sind zweifellos die Gräber und Grabkammern, für die sie konzipiert waren. Allerdings ist unklar, wie die stadtrömischen Grabräume im 2. und 3. Jh. n. Chr. frequentiert wurden. Ob sie Orte des festlichen und feierlichen Miteinanders der Hinterbliebenen waren, wie dies die gemauerten Triklinien, die im 2. Jh. n. Chr. zur Standardausstattung der Gräber in der Nekropole der Isola Sacra gehörten²⁰², nahe legen, ist mangels entsprechender Vorrichtungen für Triklinien bei den stadtrömischen Gräbern nicht eindeutig zu beantworten.

Die feste Anbringung von Lampen in den Innenräumen spricht indes dafür, dass die Gräber tatsächlich besucht wurden²⁰³. Genauso legt auch die durchdachte Weg- und Blickführung entlang der Sarkophage und der statuarischen Repräsentation, die eine ideale Inszenierung des oder der Verstorbenen zum Ziel hatte, nahe, dass mit Besuchern durchaus gerechnet wurde²⁰⁴.

Es kann sich dabei allerdings nur um eine begrenzte Personenzahl, wohl einen kleinen Kreis von Angehörigen und Freunden des Verstorbenen, gehandelt haben²⁰⁵, da viele der Gräber nur eingeschränkt die Möglichkeiten einer Betrachtung der Sarkophagbilder boten²⁰⁶. Nach den archäologischen Befunden zu urteilen war der Platz in den Grabkammern meist sehr eng²⁰⁷. Neben der Enge waren die Grabstätten trotz der Lampen

²⁰² In den stadtostiensischen Nekropolen der Porta Romana sowie der Porta Laurentina sind sie zur gleichen Zeit allerdings nicht mehr nachzuweisen, siehe Heinzelmann 2000, 84 und 101, der daraus auf eine nachlassende Bedeutung des Conviviums am Grab schließt.

²⁰³ Die Tomba della Medusa etwa weist Halterungen für Lampen auf, Bielfeldt 2003, 146. Zu den diversen Möglichkeiten der Beleuchtung der Grabinnenräume Eisner 1986, 196-197.

²⁰⁴ Gerade Grabtempel scheinen eine solche Inszenierung verfolgt zu haben, siehe Wrede 1978, 411-424. Vgl. auch die Untersuchung von Bielfeldt 2005 zur Tomba della Medusa, die klar machen konnte, dass durch die durchdachte Anordnung der Sarkophage und ihres spezifischen Bildschmucks der Betrachter gleichsam in die Bilder miteinbezogen wurde, 321-323.

²⁰⁵ Angehörige und Freunde als nunmehr erste Instanz der individuellen Erinnerungswürdigkeit begründet Griesbach 2007, 147-148 mit der Verschiebung der Bedeutung von „Öffentlichkeit“ von der späten Republik bis zur Kaiserzeit.

²⁰⁶ In Zusammenhang mit seiner Untersuchung über die geringe Sichtbarkeit senatorischer Grabinschriften arbeitet Niquet 2000, 40-42 ebenfalls einen solchen beschränkten Rezipientenkreis heraus.

²⁰⁷ Eine stadtrömische Grabkammer, in der kaum jemand Platz fand, ist in der Nähe des Lateran dokumentiert, vgl. Dresken-Weiland 2003 Kat. 51A; weitere auch früh- und hochkaiserzeitliche Beispiele ebd. 98-103.

auch durch schlechte Lichtverhältnisse gekennzeichnet²⁰⁸. Ein uneingeschränktes und detailliertes Studium der Bilder, deren aufwendiger und komplexer Bilddekor eine solche genaue Betrachtung zu fordern scheint, war in den Gräbern damit nur erschwert möglich.

Als weiterer Betrachtungsraum muss daher die Werkstatt, in der der Sarkophag gefertigt und die Auswahl des Denkmals getroffen wurde, in Erwägung gezogen werden²⁰⁹. Sarkophaginschriften, die verkünden, dass ihr Inhaber sie noch zu Lebzeiten erwarb, legen nahe, dass es durchaus üblich war für seine Grabstätte schon weit im Voraus zu sorgen²¹⁰. Dadurch war es für den Inhaber, aber auch seine Angehörigen und Freunde möglich, den Entstehungsprozess aktiv mitzuerleben und dabei den Dekorationsschmuck nach und nach in allen Einzelheiten genau zu betrachten.

Auch während der Begräbnisfeierlichkeiten mag der Sarkophag sichtbar gewesen sein. Möglicherweise wurde er während des Leichenzugs in der Prozession mitgeführt²¹¹. Oder er konnte vor der Beisetzung betrachtet werden, bevor er an seinem endgültigen Aufstellungsort platziert wurde. Oftmals allerdings standen die zu Lebzeiten erworbenen Grabstätten bereits an ihrem Ort, als der Verstorbene dort eintraf²¹². Zumindest in diesen Fällen schien auf die Betrachtung und Präsentation des Sarkophags während der rituellen Feierlichkeiten kein Wert gelegt zu werden²¹³.

²⁰⁸ Zur Situation in den Grabkammern ab dem 2. Jh. n. Chr., die sich durch Enge und schlechte Lichtverhältnisse auszeichneten, vgl. Heinzelmann 2001, 180-181.

²⁰⁹ Die Forderung, die Sarkophage aus ihrem ursprünglichen Lebensraum heraus zu interpretieren hat sich bislang weitgehend auf die Gräber beschränkt. Dass sie vor der Deposition in den Kammern aber ebenfalls sichtbar waren und durchaus auch gesehen werden sollten, wird zwar thematisiert, z.B. Zanker – Ewald 2004, 32, aber nicht für die Interpretation der Bilder fruchtbar gemacht. Zanker 2000, 8-9 erwähnt die Werkstatt als Rezeptionskontext.

²¹⁰ Die Bezeichnung des Grabinhabers als *vivus* findet sich auf vielen Grabinschriften, siehe Geist – Pfohl 1976, 62 Nr. 117; 63 Nr. 121; 92 Nr. 227; 94 Nr. 235; 144 Nr. 382. Ein Endymion-Sarkophag trägt die Inschrift *se vivus comparavit*, dazu Dresken-Weiland 2003, 264 Nr. 34390; weitere Beispiele im Inschriftenkatalog ebd., 239-280.

²¹¹ Der Leichenzug wird immer wieder als Möglichkeit zur Betrachtung der Sarkophage und damit der Auseinandersetzung mit den Bildern angeführt, so jüngst wieder bei Zanker – Ewald 2004, 32.

²¹² Siehe Feraudi-Gruénais 2003, 26-27, die dies anhand des Befundes des Mausoleums C unter St. Peter anspricht. Anlässlich des Todes eines Sohnes des Grabinhabers L. Tullius Zethus wurde gleichzeitig auch ein Altar für die Tochter Tullia Secunda in Auftrag gegeben.

²¹³ Bielfeldt 2005, 304-305 stellt die Betrachtung und Vorführung des Sarkophags während des Bestattungsrituals mit der Begründung des Erwerbs der Grablege bereits zu Lebzeiten grundsätzlich in Frage.

III.2.1. Die Inszenierung von Trauer

Im Vergleich zu den meist außen in die Grabbauten eingelassenen Grabreliefs römischer Freigelassener aus der späten Republik und frühen Kaiserzeit²¹⁴, waren die Rezeptionsmöglichkeiten der Sarkophage und damit die Sichtbarkeit ihres Bildschmucks eher limitiert²¹⁵. Sei es in der Werkstatt, während des Begräbnisrituals oder im Grabbau – die Sarkophage waren jeweils nur für einen begrenzten Zeitraum und für ein klar definiertes Publikum sichtbar und eben gerade nicht für jedermann zu jeder Zeit wie die spätrepublikanischen Denkmäler. Ganz besonders deutlich wird der Wunsch eingeschränkter Sichtbarkeit oder das Desinteresse an anderen Betrachtern bei solchen Sarkophagen, deren Bilder und Inschriften im Inneren angebracht waren, also überhaupt nur vor der Schließung des Sarkophags betrachtet werden konnten²¹⁶. Dadurch sind jedoch keineswegs die Bilder selbst in Frage gestellt, denn allein ihre Existenz zeugt von ihrer Bedeutung²¹⁷. Genau diese Einschränkung der Rezeption war es jedoch, die die Bilder in erster Linie private Tugenden und Eigenschaften sowie eigenes Lebensgefühl reflektieren ließ. Die Reliefdekoration wird so im Rahmen des Möglichen zu einem authentischen Ausdruck des Selbstverständnisses des Verstorbenen beziehungsweise seiner Angehörigen²¹⁸.

Die Art und Weise, wie im Rahmen des eingegrenzten Bildraums der Sarkophage über Trauer kommuniziert wurde sowie die Wahl der bildlichen Codes für diese Diskussion, vermitteln somit viel eher allgemein verbreitete Vorstellungen als viele der elitären und normsetzenden schriftlichen Quellen²¹⁹. Denn sie spiegeln genau wider, wie Auftraggeber und Betrachter diese Figuren sehen wollten. Aus den Bildern lassen sich somit wesentliche

²¹⁴ Zu den Grabreliefs römischer Freigelassener ausführlich Zanker 1975, 267-315. Zu ihrer Bedeutung und Außenwirkung auch Kockel 1993, 11-14.

²¹⁵ In einigen Fällen wurde der Sarkophag in der Erde vergraben oder durch Mauerwerk gesichert. Solche Bestattungen sind durch die gesamte Kaiserzeit hindurch nachweisbar, zu den einzelnen bekannten Beispielen Dresken-Weiland 2003, 187-198. Der Bildschmuck war demnach überhaupt nicht mehr zu betrachten. Die gleiche Situation traf auch auf viele Inschriften zu, siehe Feraudi-Gruénais 2003, 60.

²¹⁶ Bei dem Sarkophag des 13 v. Chr. verstorbenen Senators P. Paquius Scaeva war der *cursus honorum* auf den Innenseiten des Sarkophagkastens geschrieben, Brandenburg 1978, 282-284. In einem um 160/170 n. Chr. entstandenen Sarkophag befand sich Reliefdekor auf den Innenseiten, zu diesem Zinn 1992, 135-158. Weitere Beispiele bei Dresken-Weiland 2003, 189-190.

²¹⁷ Gleiches lässt sich auch für die Innendekoration sowie die im Inneren angebrachten Grabinschriften feststellen. Die Hauptsache scheint in dem Vorhandensein eines sichtbaren Grabes gelegen zu haben, dies schloss die Existenz von Grabdenkmälern, Inschriften und architektonischer Ausgestaltung mit ein, dazu Feraudi-Gruénais 2003, 61-62.

²¹⁸ Hierzu Zanker – Ewald 2004, 32.

²¹⁹ Ewald 2005, 58 stellt dies bei seiner Behandlung von Sarkophagen mit Ehedarstellungen fest.

Rückschlüsse darüber ziehen, wie sich die Rezipienten der Darstellungen in ihrer Situation als Trauernde selbst verstanden oder aber von ihrer Umwelt gesehen werden wollten.

Der Sarkophagbildhauer musste sich bei jeder einzelnen Figur für eine klare Aussage entscheiden. Entweder er ließ den Dargestellten seiner Trauer in ungezügelter Emotionsbekundung Ausdruck verleihen oder er zeigte die Figur in stiller Trauer. Die unterschiedliche Artikulation von Trauer verdeutlicht dabei, dass die Konzeption dieser Figuren verschiedenen Prinzipien folgte, hinter denen spezifische gesellschaftliche Normen standen, die dann im Bild umgesetzt wurden. Dies hatte zur Folge, dass die Entscheidung für die jeweilige Darstellungsweise nicht etwa willkürlich gewählt werden konnte, sondern von verschiedenen Parametern, wie dem Bildthema oder der Identität der entsprechenden Person, abhängig war. Der Sarkophaginhaver hatte sodann die Wahl zwischen einem der beiden möglichen Konzepte, wodurch er in auf diese Weise kodierter Form seiner Wahrnehmung, seinen Wertvorstellungen und seinem Selbstverständnis unmittelbaren Ausdruck zu verleihen vermochte²²⁰.

Da sich das Konzept der Trauerinszenierung in denjenigen Darstellungen, die reale Trauerrituale zum Thema haben – dazu gehören der Bildtypus der *conclamatio* sowie der Besuch am Grabmal – und denen, die anderes darstellen, grundsätzlich unterscheidet, werden sie im Folgenden nacheinander untersucht. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Gestaltung derjenigen Figuren, die in den einzelnen Darstellungen die Stellung der engsten Hinterbliebenen einnehmen. Denn als diejenigen, die vornehmlich das Grab besuchten, sind sie als Adressaten und Mitgestalter der ikonographischen Botschaft anzusehen, die sich und ihre Situation unmittelbar in dem Geschehen der Bilder widerspiegelt sehen oder sich sogar selbst in den Darstellungen repräsentieren konnten. Diese Selbstdarstellung konnte in mittelbarer Form erfolgen wie etwa im Falle der Kindersarkophage, auf denen sich die Eltern, die inschriftlich als Auftraggeber auf den Sarkophagen ihrer Kinder auftraten, typisierend darstellen ließen²²¹. Die zweite Möglichkeit der Selbstrepräsentation bestand in der direkten Form eines Porträts. Euhodus,

²²⁰ Eine intensive Mitbestimmung und Einflussnahme auf den Dekorationsschmuck der künftigen Grablege durch den Auftraggeber zeigen in erster Linie die zahlreichen aufwendigen Exemplare mit ungewöhnlichen Details, die wohl die besonderen Wünsche der Auftraggeber reflektieren. Der Bildschmuck eines Meleager-Sarkophags in Ostia etwa ist ganz auf die spezielle Situation eines Kindstodes zugeschnitten, ausführlich dazu weiter unten. Auch der Schlachtensarkophag Ludovisi, Koch – Sichtermann 1982, 90-92, Abb. 77, 78; Wrede 2001, 22, Taf. 6, 3; Zanker – Ewald 2004, 230 und viele Feldherren- und Hochzeitssarkophage zeugen von besonderen Wünschen des Auftraggebers. Weitere Beispiele bei Koch 1993, 46.

²²¹ Dazu Zanker 2000, 3.

der Gatte der verstorbenen Metilia Acte, tritt in einem Alkestis-Sarkophag in Gestalt Admets durch ein Porträt in dem Bild selbst in Erscheinung²²².

Conclamatio und Besuch am Grab – Darstellungen von Trauerritualen

In Gestalt der Eltern in der *conclamatio*-Szene der *curriculum vitae*-Sarkophage und des Gatten Admet in der Totenklage um Alkestis, in der Figur der Atalante in der Beweinung Meleagers, bei der um Hektor trauernden Andromache und Hekabe, in Gestalt Achills und seiner Gefährten in der *conclamatio* um Patroklos sowie in der Person des Protesilaos beim Abschied von seiner Gattin, bei Orest und in den Besuchern am Grabmal setzen die Darstellungen mittels einer bestimmten Gestensprache – verbunden mit spezifischen Haltungsschemata und mimischen Elementen – introvertierte Artikulation von Trauer ins Bild, die die Fähigkeit zu emotionaler Selbstbeherrschung suggerieren soll. Selbst kleine Kinder wie der Sohn der Alkestis (Abb. 65) und der Knabe auf dem Agrigenter *curriculum vitae*-Sarkophag (Abb. 66) folgen diesem gezügelten Verhalten.

Nicht nur Gestik, Haltungsschema und Mimik, sondern teilweise auch kompositionelle Elemente werden in den Darstellungen eingesetzt, um emotionale Beherrschung zu suggerieren. Durch die im Vergleich zu den anderen Anwesenden in den meisten *conclamatio*-Bildern herausgestellten größeren räumlichen Distanz der vom Todesfall unmittelbar Betroffenen zum Verstorbenen ließ sich die emotionale Zurückhaltung zusätzlich akzentuieren. Wie das zumeist etwas abseits des Totenlagers ihres verstorbenen Kindes sitzende Elternpaar, so ist auch Atalante in einiger Entfernung zu dem aufgebahrten Leichnam Meleagers platziert oder kehrt dem *lectus* gar den Rücken (Abb. 67). Ebenso wohnt Admet am Fußende des Sterbebettes mit leichtem Abstand zu den übrigen Anwesenden der Totenklage um seine Gattin bei²²³.

Zu diesem im Bild in vielfältiger Weise inszenierten Verhaltensmuster von *disciplina* und *severitas* passen bestimmte Tugendkonzepte, die zusätzlich im spezifischen Habitus der einzelnen Personen vermittelt werden. Die Bekleidung der Mutter in der Szene der Totenklage auf den *curriculum vitae*-Sarkophagen und der Frauen am Grab akzentuieren

²²² Ausführlich zu diesem Sarkophag Grassinger 1994, 91-107 und Mucznik 1999, 61-78. Unter anderem an diesem Beispiel macht Zanker fest, dass auch die Angehörigen auf diese Weise in den Bildern zur Sprache kommen konnten, diese somit nicht alleine auf den Verstorbenen ausgerichtet waren, siehe Zanker 2000, 30. Zu den Porträtidentifikationen ausführlich weiter unten.

²²³ Lediglich einmal ist auf den Alkestis-Sarkophagen diese physische Distanz unterbrochen, um die enge Verbundenheit zwischen den inschriftlich benannten Eheleuten zu visualisieren, ASR XII 1, Kat. 76. Zum Verhalten Admets auf diesem Sarkophag siehe Grassinger 1994, 100. Aus derselben Motivation ist auch der trauernde Achill in nächste Nähe zu seinem toten Freund Patroklos gerückt.

diese beiden grundsätzlichen Tugendkonzepte²²⁴. *Tunica* und *palla* als wesentliche Bestandteile der römischen Matronentracht weisen zum einen auf ihren rechtlichen und sozialen Stand, zum anderen auf die mit einer *matrona* verbundenen Qualitäten hin²²⁵. Für die Charakterisierung der Mutter wurde dabei auf einigen Darstellungen zusätzlich eine Bildformel verwendet, die von einem vor allem von sitzenden Heroinen bekannten Motiv inspiriert scheint²²⁶. Gleichzeitig weist in dieser Bildformel das Motiv des von der Schulter gerutschten Ärmels, aber auch die durch den zur Seite gezogenen Mantel sichtbar werdende hochgegürtete *Tunica* mit den darunter durchscheinenden weiblichen Körperformen auf den wichtigen gesellschaftlichen Wert weiblicher *pulchritudo* hin²²⁷. Wo das Gesicht der Mutter erkennbar ist, erscheint es in idealisierter Jugendlichkeit und unterstreicht damit den Aspekt der *pulcherrima femina* (Abb. 68). Dieser klingt auch in den jugendlich idealisierten Zügen und der schön frisierten Haartracht Atalantes an²²⁸. Abgesehen davon symbolisieren viele der Frauenfiguren durch die Verhüllung ihres Hauptes gleichzeitig ihre *pietas* als eines der grundlegenden Elemente des römischen Tugendkanons²²⁹. Die trauernden Frauen am Grab, Hekabe und Andromache sowie die Mütter auf den *curriculum vitae*-Sarkophagen erscheinen nahezu ausnahmslos *capite velato*²³⁰.

²²⁴ Die bei Tac. dial. 28, 6-7 aufgeführten berühmten Mütter werden vor allem wegen dieser beiden Tugenden gerühmt. Vgl. hierzu auch Hesberg-Tonn 1983, 69-70, die anhand berühmter Frauenfiguren die für die römische Frau gängigen Leitvorstellungen herausarbeitet, zu denen auch *disciplina* und *severitas* gehören.

²²⁵ Siehe hierzu Scholz 1992, 12. Zum symbolischen Gehalt von *Tunica* und *palla* auch von Rummel 2007, 93-94. Bezeichnenderweise trägt das als nahezu kindlich charakterisierte Mädchen, welches den Platz der Mutter auf dem Sarkophag in Paris, ASR I 4, Kat. 121, eingenommen hat, keine *palla*. Zu einem möglichen Erklärungsansatz für die Ersetzung der Mutterfigur durch ein Mädchen Dimas 1998, 22.

²²⁶ In diesem Motiv erscheint die Mutter auf drei Sarkophagen, ASR I 4, Kat. 115, 194, 198. Als Vergleich bietet sich die Gestalt der sitzenden Kreusa auf den Medea-Sarkophagen an, hierzu Gessert 2004, 227.

²²⁷ Zu diesem Motiv als Charakteristikum weiblicher Schönheit und seiner Verwendung für die Darstellungen der Mütter in den Szenen des Neugeborenenbades der *curriculum vitae*-Sarkophage, Dimas 1998, 65.

²²⁸ Zur Schönheit als wesentlichem Bestandteil des idealen römischen Frauenbildes Schade 2001, 272. Auf Grund eines schlechten Erhaltungszustands oder des tief ins Gesicht gezogenen Mantels lässt sich das Gesicht bei den Grabbesucherinnen und bei Hekabe sowie Andromache meist nicht erkennen. Dort wo es sichtbar ist, lässt sich jedoch das gleiche ideale Konzept fassen, z.B. bei Hekabe auf dem Sarkophag in Palermo, ASR XII 1, Kat. 88.

²²⁹ Zu den Wertmaßstäben in der kaiserzeitlichen Gesellschaft und den Erwartungen, die an den Einzelnen gestellt wurden und zu denen auch die *pietas* als bedeutendes gesellschaftliches Wertekonzept gehörte, siehe Alföldy 1986, 339-349 und Thome 2000 II, 29-35. Zu römischen Wertvorstellungen allgemein auch Spannagel 2000, 237-270 und Oppermann 1974 passim.

²³⁰ Wenige Darstellungen zeigen die entsprechenden Personen unverhüllten Hauptes. Auf einem Meleager-Sarkophag, auf dem die Heimtragungsszene mit Erote gestaltet ist, wird auch der Trauernde am Grab auf einer der Nebenseiten durch einen unbedeckten Erote repräsentiert, ASR XII 6, Kat. 76; zum allegorischen Gehalt dieser Sarkophage siehe Dimas 1998, 31-39. Auch die *curriculum vitae*-Sarkophage in Stuttgart und Rom, ASR I 4, Kat. 177 und 248, auf denen die Eltern durch Musen ersetzt sind, und der Sarkophag in Paris,

Auch in der Charakterisierung der männlichen Hinterbliebenen spielt deren Habitus die Rolle des Vermittlers bestimmter Tugendvorstellungen. Auf den Lebenslauf-Sarkophagen drückt sich in Gestalt des Vaters durch das bedeckte Haupt seine *pietas* aus. Auch Orest erscheint in der Trauerszene durchgehend verhüllten Hauptes²³¹. In der Gestalt Admets wird, durch die Darstellung im Typus von Meleager und Hippolytos, den jugendlich-schönen heroischen Jägern schlechthin, die Tugend männlicher *virtus* ins Bild gebracht²³². Dem gleichen Konzept folgt der nackte, nur mit einem Hüftmantel bedeckte Achill.

Andere Mythendarstellungen

Demgegenüber fällt auf, dass es im Rahmen der mythischen Allegorie Bilder gibt, die von der Verhaltensform, wie sie die Hinterbliebenen in mythologischen und in *vita humana* Bildern von Trauerritualen zeigen, deutlich abweichen. Die mythischen Hinterbliebenen zeigen hier zumeist extreme Formen der Artikulation von Trauer und Schmerz.

Auf den Sarkophagen mit der Heimtragung Meleagers wird in Gestalt seiner Eltern und seines Großvaters jegliche Zurückhaltung aufgegeben und offene Trauer über seinen Tod zum Ausdruck gebracht, die bis zum Selbstmord der Mutter führen konnte²³³ (Abb. 69).

Die gleiche Reaktion zeigen auch andere mythische Hinterbliebene beim Anblick des Verstorbenen. Auf den Achill-Sarkophagen, die die Heimtragung Hektors illustrieren, ist es Andromache, die beim Anblick des Leichnams ihres Gatten Hektor ihre Gefühle nicht bändigen kann. In der gleichen ungehemmten Weise reagiert Aphrodite, als sie des bei der Jagd tödlich verwundeten Adonis gewahr wird (Abb. 70) und Sterope kann ebenso wenig an sich halten, als sie den auf seinem Wagen liegenden Leichnam ihres Gatten Oinomaos erblickt²³⁴. Auch die Frau, die Aktaions Tod beklagt und in der möglicherweise seine Mutter Autonoe zu erkennen ist, demonstriert ihre Trauer durch einen expressiven Gestus²³⁵ (Abb. 71).

ASR I 4, Kat. 121, auf dem an Stelle der Mutter ein Mädchen zu sehen ist, verzichten auf die Darstellung des *capite velato*; ausführlich zur Abweichung von der üblichen Ikonographie ebd. 74-75.

²³¹ Zu den einzelnen auf den Sarkophagen vermittelten Eigenschaften des Orest Bielfeldt 2005, 271-276.

²³² Grassinger 1994, 97. Speziell zum Aspekt der Jugendlichkeit, Schönheit und *virtus*, die in der Gestalt des Hippolytos vermittelt werden, siehe Zanker 1999, 135. Zur *virtus* als Tugendkonzept Thome 2000 I, 75-80.

²³³ ASR XII 6, Kat. 8, 80, 81, 109-111.

²³⁴ Auf dem Sarkophag im Museo Nazionale eilt Sterope im Typus der Althaia auf ihren toten Gatten zu, während sie auf dem Sarkophag im Vatikan hinter ihm steht und ihre Trauer dadurch offenkundig macht, dass sie ihre Arme über dem Toten ausbreitet. Hierzu Scheffold 1976, 793-794.

²³⁵ Eine mögliche Benennung als Autonoe schlagen Zanker – Ewald 2004, 296 vor.

Dass für die ungehemmte Schmerzäußerung im Bereich der mythischen Allegorie nicht allein das weibliche Geschlecht herangezogen wurde, belegt, neben Oinois und Thestios, besonders eindeutig die Gestalt des Kreon auf den Medea-Sarkophagen. Im Angesicht seiner verbrennenden Tochter Kreusa erscheint er im Mittelpunkt der Bildkomposition wie er sich, in gebrochener Haltung, in einer verzweifelten Gestik das Haar rauft.

Nicht nur in den Verhaltensformen, sondern auch im Habitus differieren die Hinterbliebenen der narrativen Mythendarstellungen erheblich von den Angehörigen in den Darstellungen von Trauerritualen. Weder durch Kleidung noch Haartracht, durch Kopfverhüllung oder idealisiert dargestellte Jugendlichkeit werden in diesen Figuren irgendwelche gängigen Tugendkonzepte vermittelt. Sie sind diesen vielmehr entgegengesetzt gestaltet und entsprechen dadurch einer anderen Gruppe von Personen, die sowohl auf den mythologischen Sarkophagen als auch auf denen aus dem Bereich der *vita privata* auftauchen. Es sind dies Ammen und Pädagogen, Klagefrauen und Angehörige der Dienerschaft, Personen also, die alle nicht dem engsten Familienkreis angehören und zudem aus den sozialen Unterschichten stammen²³⁶.

Die Klagefrauen etwa, die in nahezu allen Kontexten auftreten, sind durchgängig durch unordentliches Äußeres und aggressive Trauerbekundungen gekennzeichnet. Das breite Spektrum extrovertierter, wilder Gesten, mit denen sie den jeweiligen Toten beklagen wird unterstrichen durch lange, strähnig herabfallende Haare, entblößte Brüste oder hinuntergeglittene Gewänder (Abb. 72). Das gleiche Verhaltensmuster zeichnet die Figuren von Amme und Pädagoge aus, die in nahezu allen mythischen *conclamatio*-Bildern und auch in einigen Darstellungen der *curriculum vitae*-Sarkophage am Totenbett ihres Schützlings erscheinen. Durch die bewusste Stilisierung von Altersmängeln – der knochig-kantige Körperbau der Amme, die stark gebeugte Haltung des Pädagogen, die eingefallenen, faltigen Gesichtszüge –, durch ihre strähnigen Haare und ihre Bekleidung wird, wie bei den mythischen Angehörigen und den Klagefrauen, die emotionale Auflösung und Unbeherrschtheit sowie die demonstrativ nach außen getragene Trauer unterstrichen (Abb. 73).

²³⁶ Vgl. zur Profession und zum sozialen Status der angeworbenen Klageweiber Kudlien 177-187. Zur sozialen Stellung von Amme und Pädagoge Bradley 1991, 19 und 55.

Offensichtlich folgen die Trauernden auf den Sepulkraldenkmälern in ihrer Gestaltung unterschiedlichen Konzepten. Diese sind abhängig von der Identität der Dargestellten und vom jeweiligen Darstellungskontext.

Die Figuren, die in den mythologischen und nicht-mythologischen Darstellungen von Trauer Ritualen die engsten Angehörigen und Hinterbliebenen des Verstorbenen repräsentieren, zeichnen sich durch eine Haltung aus, die dem Bild angepasst ist, welches von moral-philosophischen Instanzen bei ehrbaren römischen Frauen und Männern als normhaftes Verhaltensideal bezüglich des Trauerns gefordert wird. Das auf diese Weise evozierte Idealbild wird durch weitere Wertvorstellungen des traditionellen römischen Tugendkanons unterstrichen und weitergeführt. In ihren Darstellungen wird demnach ein geschlechterübergreifendes Verhaltensideal für den Trauerfall inszeniert, das als moralische Minderheitenmeinung von einem kleinen elitären Kreis als normhaft propagiert wurde und das sich aus der Verinnerlichung von Tugenden wie *disciplina* und *severitas* speiste. Die in dieser Weise visualisierten Figuren fungierten somit als *exempla* für die als Ideal propagierte *moderatio* im Gefühlsausdruck²³⁷.

In den gleichen Bildern werden diesen Idealdarstellungen durch Habitus und Verhaltensweise charakterisierte Gegenbilder in Gestalt von Amme, Pädagoge, Dienstpersonal und Klageweibern gegenübergestellt, wodurch im Bild die vielfältigen Formen der Trauerartikulation umgesetzt werden konnten. Ihre Zugehörigkeit zu einer sozial niedriger gestellten Gesellschaftsschicht und ihr Status als Angehörige des Dienstpersonals legitimierten es, in ihrer Gestalt ungehemmte, extreme Zurschaustellung von Trauer ins Bild zu setzen²³⁸. Denn auf Grund ihres sozialen Status galten für sie nicht die gleichen gesellschaftlichen Konventionen wie für die Angehörigen der oberen Gesellschaftsklassen²³⁹. Für die Inszenierung solcher Gegenbilder waren die Klagefrauen auf Grund ihrer Profession und ihrer Funktion bei der Totenklage²⁴⁰ sowie Amme und

²³⁷ Vgl. Sen. dial. 5, 4 - 5, 6, der von der gesellschaftlichen Elite *exempla*-Funktion für eingeschränktes Trauern fordert, dazu ausführlich Kap. II.1.

²³⁸ Vgl. George 2000, 205.

²³⁹ Zu den negativen Konnotationen, die sich mit dem Berufsstand der angeworbenen, fremden Klagefrauen verbanden und auf denen ihre gesellschaftliche Geringschätzung beruhte vgl. Kudlien 1995, 179.

²⁴⁰ Von der Unverzichtbarkeit und Bedeutung der Klagefrauen für die rituelle Totenklage zeugt eine unter dem Namen Aesops überlieferte Fabel, in der sich die Schwester der Verstorbenen angesichts der Tatsache wundert, dass an Stelle der weiblichen Angehörigen die fremden, unbetroffenen Klagefrauen so heftig trauerten. Hierzu auch Kudlien 1995, 185.

Pädagoge wegen ihres intimen Bezugs zu dem Verstorbenen am besten geeignet²⁴¹. Eine derartige visuelle Definition setzte auch eine soziale Distinktion ins Bild, durch welche die gesellschaftlichen Hierarchien zwischen den Anwesenden sichtbar gemacht werden konnten. Durch das Aufzeigen dieser sozialen Hierarchien gelang es gleichzeitig, ideales durch gegenbildliches Verhalten zu erhöhen²⁴².

Neben dem geschlechterübergreifenden Verhaltensideal und seinem Gegenbild sowie sozialspezifischen Einstellungen bringen die Bilder von Trauerritualen gleichzeitig auch geschlechtsspezifische Vorstellungen zum Ausdruck. Denn die deutliche Dominanz des weiblichen Elements, das nahezu alle Darstellungen aufweisen, reflektiert den Umstand, dass in der römischen Gesellschaft mit dem weiblichen Geschlecht eine besondere Affinität zum Tod und zum Trauern verbunden wurde.

Darüber hinaus fällt eine Differenzierung in der weiblichen und männlichen Verhaltensweise auf, so etwa bei den beiden Kinderbetreuern. Die Amme erscheint stets zügel- und maßlos in ihrer Trauer, während der Pädagoge seine sichtbare, nicht minder große Trauer eher innerlich zu verarbeiten sucht (Abb. 74). Die visuelle Gestaltung der Ammen und Pädagogen bringt damit die geschlechtsspezifische Vorstellung zum Ausdruck, die dem Wesen der Frauen eine geringere Fähigkeit zur Gefühlskontrolle zuschreibt. Das aus der Definition von Männlichkeit und Weiblichkeit resultierende geschlechterdifferenzierende Wahrnehmungsmuster von Trauerverhalten kommt in besonders eindrücklicher Weise auch bei den beiden Kindern der Alkestis zum Ausdruck (Abb. 75). Während sich der kleine Knabe bereits den geforderten gesellschaftlichen Konventionen unterwirft, wird der Tochter durch die Inszenierung ihres verzweiferten Gebarens fehlende Affektkontrolle zugeschrieben²⁴³. Auch die meisten der männlichen Dienerfiguren in der *conclamatio* auf den *curriculum vitae*-Sarkophagen versinnbildlichen in ihrer ruhigen Haltung und Gestik gezügelte Trauer sowie stille Anteilnahme und entsprechen damit dem Ideal männlicher Selbstbeherrschung²⁴⁴ (Abb. 76, 77). Damit tragen sie dem Umstand Rechnung, dass sie sich als Mitglieder einer *familia* deren Status

²⁴¹ Zur wichtigen Rolle der Amme in der *familia* siehe Bradley 1991, 25-26.

²⁴² Siehe hierzu Dimas 1998, 67, die den Aspekt gesellschaftlicher Hierarchie in verschiedenen Szenen der *curriculum vitae*-Sarkophage angesichts der ikonographischen Gestaltung der Amme thematisiert.

²⁴³ Vgl. ASR XII 1, 124.

²⁴⁴ Dass das Rollenverhalten allein nicht ausschlaggebend für die Zuweisung zu einer sozialen Schicht sein kann, belegen gerade diese beherrscht trauernden Diener, bei denen durch ihre Bekleidung eindeutig ihre Zugehörigkeit zum Hauspersonal markiert ist.

gemäß repräsentativ zu verhalten hatten²⁴⁵. Die vereinzelt auftretenden Dienerfiguren, die sich in ungezügelter Emotionsbekundung artikulieren, bringen hingegen wieder sozialspezifische Wahrnehmungsmuster und Vorstellungen über die Äußerung von Gefühlen zum Ausdruck, die mit den niederen Schichten der Bevölkerung verbunden waren²⁴⁶ (Abb. 78). In Gestalt der Dienerfiguren bestanden demnach beide Möglichkeiten der Inszenierung von Trauer, die introvertierte und die extrovertierte Artikulation, die entweder geschlechtsspezifische oder soziale Assoziationen zum Ausdruck brachte²⁴⁷. Der gleiche ambivalente Charakter zeichnet auch die Personengruppe der weiblichen Dienerinnen der *conclamatio*-Szenen der *curriculum vitae*-Sarkophage aus. Ihr sozialer Status ermöglichte es auf der einen Seite, in ihrer Gestalt offen artikuliert emotionale Ergriffenheit ins Bild zu setzen. Im Gegensatz zu den Klagefrauen und ihrer bezugslosen Äußerung von Trauer sind sie jedoch als Mitglieder der Hausgemeinschaft unmittelbarer mit dem Geschehen befasst. Ihr aufgeladener Gemütszustand manifestiert sich zwar auch in ihrem Äußeren, in Abgrenzung zu den Klagefrauen treten sie jedoch weit sittlicher und gepflegter auf (Abb. 79). Auf der anderen Seite stehen die Dienerinnen, die sich durch beherrschtes Trauerverhalten auszeichnen und sich damit an den Vorgaben der Statusrepräsentation orientieren.

Ein konträres Verständnis liegt den Mythendarstellungen zugrunde, die andere Themen beinhalten. Die nächsten Angehörigen sind hier in ihrer Konzeption vollkommen anders begriffen als die im Sinne eines restriktiven Kreises als Ideale dargestellten Hinterbliebenen in den Bildern der Totenklage und des Besuchs am Grab. Durch Verhalten und Habitus sind sie vielmehr als *exempla* der *lamentatio* gestaltet, die in der Normierung des Trauerverhaltens der *moderatio* entgegengesetzt ist. In den Darstellungen von Trauerritualen werden Figuren, die die *lamentatio* verkörpern zur Evozierung sozialer Distinktion und zur Überhöhung zelebrierten Idealverhaltens als Gegenbild eingesetzt. Eine ganz andere Funktion erfüllt das Konzept der *lamentatio* in den anderen Mythenbildern. In all diesen Bildern dominiert eindeutig das Bestreben, demonstrative und vor allem heftige Artikulation von Trauer zu vermitteln. Denn nicht nur die engen

²⁴⁵ Zum angemessenen Auftreten und Verhalten der Sklaven als Repräsentanten des Hausstandes vgl. Vogt 1965, 69-70.

²⁴⁶ Siehe auch George 2000, 205.

²⁴⁷ Je nach Intention und Schwerpunktsetzung der Bildaussage konnte zwischen dem einen und dem anderen Modus gewählt werden. So erscheinen auf den Sarkophagen in London und im Musée de Cluny, ASR I 4, Kat. 60, 121 beide Formen in einem Bild vereint, wodurch die Aussage potenziert wird.

Hinterbliebenen, und zwar ebenso Männer wie Frauen, sondern auch die Mehrzahl der übrigen Anwesenden äußern ihre Gefühle in ungehemmter und zudem extremer Form. Dadurch wird gleichzeitig deutlich gemacht, dass die Darstellung spezifischer Geschlechtermuster oder sozialer Hierarchien nicht im Interesse der Bildbotschaft lag. Vielmehr werden die direkten weiblichen und männlichen Hinterbliebenen im Kreis von Klagefrauen und Angehörigen der Dienerschaft gezeigt, wobei allen, mittels einer variantenreichen Gestensprache, ihre entfesselte Reaktion auf den Todesfall gemeinsam ist. In diesen Bildern werden also das dezidierte Bekenntnis zur eigenen Trauer und deren offene und exzessive Äußerung ganz im Sinne des Statius als eine Tugend an sich begriffen, die zudem keine sozialen oder geschlechtsspezifischen Schranken kennt. Dies erklärt auch, warum hier auf die Vermittlung von Tugendkonzepten wie *pietas*, *virtus* oder *pulchritudo* verzichtet wird. Das Hauptaugenmerk sollte auf der Vermittlung und Inszenierung offener und heftiger Trauer liegen, die sich besonders eindrücklich durch unkontrollierte und ungehemmte Reaktionen sowie einen entsprechenden Habitus verbildlichen ließ.

III.2.2. Trauerverarbeitung im Medium „Bild“

Da die Bilder der Sepulkraldenkmäler Emotionen erzeugen und Erinnerungen wachrufen sollten, förderten sie den Trauerprozess beim Betrachter. Ziel der auf diese Weise angegangenen Verarbeitung war letztlich die Akzeptanz des Verlustes und ein Ausfüllen des durch den Todesfall entstandenen Vakuums.

Auf welche Art und Weise diese Verarbeitung erfolgte, das heißt welche Bilder ausgewählt wurden, hing von der speziellen Situation und der Intention der Beteiligten ab. Stand der Zweck des Trostes im Vordergrund, so boten sich Bilder der Lebensfreude an²⁴⁸. Statt Trauer lösten sie beim Betrachter wider Erwarten Freude aus. In diesen fröhlichen Bildern konnte er Trost finden, indem er sich an die schönen Zeiten mit dem Verstorbenen erinnerte, sich sein erfülltes Leben vor Augen rief oder sich eine glückliche Existenz im Jenseits vorstellte²⁴⁹.

²⁴⁸ Zu diesen Bildern zählen die Darstellungen der Jahreszeiten, des dionysischen Thiasos, der Bukolik und der Meerwesen. Mit diesen sogenannten Glücksvisionen hat sich vor allem Zanker beschäftigt, zuletzt in Zanker – Ewald 2004, 117-177; speziell zu den maritimen Bildern auch Muth 2000, 467-498.

²⁴⁹ Eine retrospektive und gleichzeitig prospektive Lesart dieser Bilder schlagen Zanker – Ewald 2004, 174 vor.

Stand die Preisung der Leistungen des Verstorbenen im Mittelpunkt des Interesses, so griff man auf Bildentwürfe wie die Feldherren- und Hochzeitssarkophage zurück, die diesem Ansinnen entsprachen.

Sollten die Grabbilder die Größe und Schmerzlichkeit des Verlustes thematisieren standen zwei Kategorien von Trauerbildern zur Verfügung: Die Darstellungen von Trauerritualen aus dem Bereich der *vita humana* und des Mythos sowie die mythologischen Bilder anderer Thematik. In jeder dieser beiden Kategorien folgte die Gestaltung der einzelnen trauernden Personen einem festgefügt visuellen Code, der die Aussage der Bilder eindeutig festlegte. Dieser Code orientierte sich an den geläufigen Normen der Trauerarbeit, wie sie sich aus dem literarischen Diskurs ergaben. Die Entscheidung für eine Dekoration aus der einen oder anderen Kategorie spiegelt somit die vom Verstorbenen selbst oder von seinen Angehörigen gewünschte Aussageintention des Sarkophages wider und gibt Rückschlüsse darauf, welche Funktion diese Bilder im Rahmen der Trauerarbeit einnahmen.

Statusrepräsentation

Den Darstellungen der *conclamatio* sowie den Bildern der Grabbesucher lagen Bildtypen zugrunde, die Rituale reflektierten, die in der Realität der römischen Bestattungsbräuche als solche tatsächlich existierten. Dadurch war diesen Bildern von vornherein ein familiärer Charakter eigen, der eine unmittelbare Wiedererkennbarkeit der eigenen momentanen Situation und somit einen direkten Bezug zu den Rezipienten der Bilder ermöglichte²⁵⁰. Dieses direkte Identifikationspotential war offenbar ausschlaggebend dafür, dass in den Darstellungen ein überhöhtes, idealisiertes Bild derjenigen Personen evoziert wurde, in denen sich die nächsten Hinterbliebenen widergespiegelt sehen konnten. Die Dominanz eingeschränkter Emotion ist dabei durchaus keine Selbstverständlichkeit, hatte doch im realen Ritual heftige Trauer der Angehörigen ihren festen Platz. Von den extremen Gefühlsäußerungen und Reaktionen von Vätern und Müttern beim Tod ihrer Kinder, von Männern und Frauen beim Tod ihrer Ehegatten, Angehörigen oder Freunde, von denen literarische sowie epigraphische Quellen eindeutiges Zeugnis ablegen, verraten diese Bilder in den stillen und würdevollen Darstellungen der nächsten Hinterbliebenen jedoch nichts. Um greifbare Gefühle nicht völlig aus den Bildern zu verbannen, wurden diese in Gestalt der Angehörigen niederer Gesellschaftsschichten repräsentiert. Über den freien

²⁵⁰ Siehe Zanker 2000, 20, der diese grundlegende Überlegung an einem Kindersarkophag mit der Totenklage um Meleager erläutert.

Ausdruck der eigenen Emotionen und das offene Bekenntnis zur eigenen Trauer, wie dies Statius oder Plinius forderten, dominiert eine Statusdemonstration, die sich in der Darstellung idealisierter Verhaltensnormen im Trauerfall und sozial- und geschlechtsspezifischer Wahrnehmungsmuster manifestiert. Dadurch ließ sich im Bilderdiskurs die Zugehörigkeit zu Werten und zu einem Verhaltenskodex demonstrieren, die, wenn überhaupt, von einem kleinen Kreis der Gesellschaft gelebt wurden. Dass für den Großteil der Verstorbenen und Hinterbliebenen die eigene Realität und auch die Werte, die darin eine Rolle spielten, andere waren, tat einer solchen Grabrepräsentation keinen Abbruch.

Ganz ähnlich verfahren auch andere Sarkophage aus dem Bereich der *vita humana*. Feldherren-, Hochzeits-, Magistrats- und Orans-Darstellungen etwa zeigen die Verstorbenen in Rollen als ideale römische Bürgerinnen und Bürger²⁵¹. Frauen erscheinen unter anderem als vorbildliche *uxor*, Männer als Idealfiguren im Rahmen der *familia*, gegenüber der Gemeinschaft oder im Umgang mit den Göttern, in den Bereichen also, die für die soziale Interaktion von zentraler Bedeutung waren²⁵². Damit zeigen sich beide Geschlechter in den Bildern als Erfüller derjenigen staatsbürgerlichen Aufgaben, die von ihnen erwartet wurden²⁵³, genauso wie sich auch die Hinterbliebenen in den Trauerbildern entsprechend dem Idealbild Trauernder in Szenen setzen ließen.

Gefühlsbetontheit

Auch gleichnishafte, mythologische Bilder vermittelten Tugend- und Wertekonzepte und dienten der Identifikation²⁵⁴, die teilweise explizit durch die Verwendung von Porträts erfolgen konnte²⁵⁵. Der narrative Kontext, der dem entsprechenden Bild zugrunde lag, ermöglichte es, jenseits der konkreten Ikonographie weitreichende Informationen in dem Bild zu transportieren, so dass sich sehr komplexe und vielschichtige Botschaften

²⁵¹ Zu den Feldherrn-/Hochzeits-Sarkophagen ASR I 3, 61-109; Zanker – Ewald 2004, 225-230. Zu den Magistrats-/Orans-Sarkophagen ASR I 3, 129-169.

²⁵² Hierzu Muth 2005, 270.

²⁵³ Siehe ASR I 3, 17; zum spezifischen Symbolgehalt der einzelnen Darstellungen ausführlich 167-170. Zur Erwartungshaltung an Frauen, wie sie in römischen Prosawerken dargestellt wird Hesberg-Tonn 1983, 61-105.

²⁵⁴ Allgemein zur Rolle der Mythenbilder für die Vermittlung spezieller Vorstellungskonzepte besonders Hölscher 1993, 71-74 und Zanker – Ewald 2004, 36-61.

²⁵⁵ Der Vorzug einer Identifikation durch ein Porträt gegenüber einem mittelbaren und deswegen notwendigerweise allgemeinen Vergleich lag in der Möglichkeit des direkten Bezugs der mit der mythischen Person verbundenen Qualitäten auf den Toten oder seine Angehörigen, dazu Zanker – Ewald 2004, 45-50. Zu den Porträtidentifikationen bei den Trauerbildern weiter unten.

formulieren ließen²⁵⁶. Dass diese Bilder jedoch ganz anders funktionierten als die nicht-mythologischen und mythologischen Darstellungen von Trauerritualen zeigt beispielhaft ein Blick auf das unterschiedliche Frauenbild, das in den beiden Bildbereichen proklamiert wird²⁵⁷.

Charakteristische Züge des mythologischen Frauenbildes sind neben ihrer Schönheit die emotionale Fragilität, das leidenschaftliche Begehren sowie die innige Liebe und die physische Schwäche²⁵⁸. Phädra und Stheneboia werden Opfer ihrer starken Lust²⁵⁹, Selene begehrt Endymion auf unheilbare Weise²⁶⁰, Persephone wehrt sich vergeblich gegen den Raub²⁶¹ und die in Liebe zu Achill entflammte Penthesileia liegt sterbend in seinen Armen²⁶². Von bräutlicher Scheu, mütterlicher Pietät, dem Ideal der *univira* und des *amor coniugalis*, kurzum, der antierotischen Stilisierung einer römischen, wollespinnenden *matrona*, wie sie in den entsprechenden *vita romana*-Sarkophagen²⁶³ und auch in den Grabinschriften, Grabepigrammen und den moralisierenden philosophischen Schriften ausgebreitet wird²⁶⁴, sind die mythologischen Frauen in den Paarbildern weit entfernt²⁶⁵. Die Frau als Liebende und Geliebte steht eindeutig im Mittelpunkt der Bilder, obwohl

²⁵⁶ An konkreten Fallstudien wird diese Qualität der Mythenbilder etwa bei Zanker 1999, 131-142 in seiner Analyse der Hippolytos-Sarkophage untersucht, oder bei Muth 1999, 109-129, die sich mit der Rezeption des Hylas-Mythos in der häuslichen Bilderwelt befasst.

²⁵⁷ Auch das Männerbild unterscheidet sich deutlich. Beispielhaft für das mythologische Männerbild sind der passive Endymion, bei dem es in erster Linie um seine Schönheit geht, oder der schwache, hilflose Adonis. Zur bildlichen Charakterisierung des Endymion Zanker – Ewald 2004, 104, zu Adonis Ewald 2005, 61-62. Mars und Dionysos werden als begehrende Liebhaber aufgefasst, hierzu Muth 2005, 281-282 mit weiteren Beispielen.

²⁵⁸ Grundsätzliches zum römischen Frauenbild im Hinblick auf ihren Charakter Ulf – Schnegg 2006, 13-37. Zu Weiblichkeitsidealen Prescendi 2000, 217-226.

²⁵⁹ Zu Darstellungen mit Phädra und Hippolytos Koch – Sichtermann 1982, 150-153 und Zanker – Ewald 2004, 325-329, die exemplarisch einige Darstellungen untersuchen. Zu den Sarkophagen mit dem Mythos um Bellerophon ASR XII 2, 19-21 und Zanker – Ewald 2004, 301-304 mit Einzelbeispielen.

²⁶⁰ Zu den Endymion-Sarkophagen ASR XII 2, 32-58, 103-163 Nr. 27-137; auch Zanker – Ewald 2004, 316-325 mit der Analyse dreier Beispiele. Zur Bedeutung des Mythos im Grabkontext ebd. 102-109.

²⁶¹ Zu den Persephone-Sarkophagen ASR III 3, 450-495 Nr. 358-421 und Koch – Sichtermann 1982, 175-179. Jetzt auch Zanker – Ewald 2004, 367-372 mit der Besprechung zweier Exemplare. Zu Aussage und Botschaft dieser Darstellungen ebd. 91-94.

²⁶² Zu den Amazonen-Sarkophagen mit Darstellung der Achill-Penthesileia-Gruppe ASR XII 1, 179-185. Den Sarkophag im Vatikan besprechen exemplarisch und ausführlich Zanker – Ewald 2004, 285-288.

²⁶³ Siehe hierzu die einzelnen Kapitel zu Hochzeit, Beterin und Kinderpflege in ASR I 3. Das geringe Interesse etwa an der Mutterrolle spiegeln deutlich Sarkophage wider, die laut Inschrift von Kindern für ihre Mutter aufgestellt wurden. In den gewählten Bildthemen dieser Sarkophage spielt die Mutterrolle jedoch keine Rolle, vgl. etwa den New Yorker Endymion-Sarkophag, ASR XII 2, Kat. 80 Taf. 68, 1-2. Zu diesem Sarkophag auch Zanker – Ewald 2004, 312-325.

²⁶⁴ Z.B. Geist – Pfohl 1976, Nr. 30, 31; Lattimore 1962, 295. Auch nach Ausweis der Grabinschriften galt das Ideal der einzigen und lebenslangen Ehe, vgl. Hesberg-Tonn 1983, 175-176.

²⁶⁵ Zu den philosophischen Konzepten Treggiari 1991, 205-228. Allgemein zu den konstatierten Divergenzen Zanker 2003, 338.

durchaus auch Mythen bereitstanden, bei denen die Hausfrauen- oder Mutterrolle einen zentralen Aspekt hätte bilden können²⁶⁶.

Allein vorbildhaftes und tugendvolles Verhalten zu übermitteln war offenbar nicht das zentrale Anliegen dieser Mythenbilder²⁶⁷. Die mythologische Bildsprache bot sich indes, dank ihres abstrakten, allegorischen und metaphorischen Charakters, viel eher an, Emotionen deutlich auszudrücken und anzusprechen²⁶⁸. Daher konnten diese Bilder auch unmittelbar als Ausdrucksmittel von heftiger und unbeherrschter Zurschaustellung der Trauer der Hinterbliebenen fungieren²⁶⁹. Die Darstellungen waren extreme Formen, den eigenen jähen Schmerz auszudrücken, sie boten, im Rahmen eines visuellen Konzepts, die Möglichkeit seine Fassung zu verlieren und stehen damit im Gegensatz zu den von stiller Trauer geprägten Darstellungen der Totenklage und des Besuchs am Grab. Daher spielt hier auch soziale Selbstdarstellung keine Rolle, genauso wie geschlechts- und sozialspezifische Wahrnehmungsmuster aufgebrochen werden. Männer konnten ihre Verzweiflung in diesem Rahmen in der gleichen expressiv-extrovertierten Manier äußern wie Frauen und beide taten dies in einer Weise, die sie mit den Angehörigen der sozialen Unterschichten, im Kreise derer sie in gleicher Reaktion gezeigt wurden, auf eine Stufe stellte.

Mit der Inszenierung ungehemmter Trauer und Verzweiflung entsprechen die Bilder der Strategie, die die Trauerdichtung verfolgte. Danach sollte die Erinnerung an den Verlust durch Affektmobilisierung wieder aufleben, indem aufs Neue Klage und Trauer erregt wurden, um diese dann mit Trostmotiven wieder zu beruhigen.

Der Wunsch nach Statusrepräsentation oder Gefühlsbetontheit bestimmte somit das Trauerkonzept, das für den jeweiligen Sarkophagen gewählt wurde. Die Trauernden auf den Grabdenkmälern sind somit zugleich eine Stellungnahme zu aktuellen normativen Fragen. Sie geben Auskunft über gesellschaftliche Erwartungen, wie Trauer erlebt, ausgedrückt und damit verarbeitet werden sollte. Daher wurden die trauernden Figuren

²⁶⁶ Diese Voraussetzungen trafen etwa bei den mythischen Müttern Demeter, Niobe und Alkestis zu. Die Aussagen, die die Bilder im Rahmen dieser Mythen treffen, liegen jedoch jeweils auf anderen Aspekten, siehe Zanker – Ewald 2004, 216-217.

²⁶⁷ Muth 2005, 279, die unter Verweis auf die Alkestis-Sarkophage darauf aufmerksam macht, dass die Vermittlung solcher Konzepte in den Bildern durchaus leicht zu bewerkstelligen wäre.

²⁶⁸ Zur emotionalen Sprache der mythologischen Bilder ausführlich Zanker 2003, 349-353. Zum Mythos als Sprache der Liebe Ewald 2005, 59-62.

²⁶⁹ Vgl. Zanker 2000, 22, der diese Möglichkeit anhand der Sarkophage mit der Heimtragung Meleagers anspricht.

jeweils als nachahmenswerte *exempla* richtiger Trauer empfunden, unabhängig davon, welcher Konzeption sie folgten. Bilder der Totenklage und des Besuchs am Grab orientierten sich in der Konzeption ihrer Hauptfiguren an dem Diktat der *moderatio*. Die anderen Darstellungen setzten auf die Normen der *lamentatio*. Beide Darstellungskonzepte bilden die Realität dabei nicht wirklichkeitsgetreu ab²⁷⁰. Es wird vielmehr eine vermeintliche Realität konstruiert, indem die kulturell jeweils besonderen Wahrnehmungsweisen von Realität ins Bild gesetzt werden. Emotionalität tritt hier also in einer bestimmten, durch das kulturelle Umfeld geprägten Codierung entgegen, die gruppen-, schichten- oder geschlechtsspezifisch begründet und darüber hinaus auch kontextbedingt sein kann.

Eine ähnliche Unterscheidung der bildlichen Trauerkonzepte zeigt sich auch im griechischen Kulturkreis. Auf den für die Betrachter offen sichtbaren Grabsteinen wurden ab dem 6. Jh. v. Chr. nahezu ausschließlich verhaltene Gesten der Trauer gezeigt²⁷¹. Damit spiegelten diese Bilder, indem sie sich an gesellschaftlichen Idealvorstellungen und gesetzlichen Maßnahmen orientierten, die exzessives Trauergebaren zu unterbinden suchten, das Bestreben nach einer möglichst würdevollen Darstellungsweise wider²⁷². Daneben bestand jedoch, vornehmlich auf Grabvasen, die Möglichkeit einer exzessiven Zurschaustellung von Trauer in bildlicher Form, für die sich in erster Linie die Bildchiffre der Prothesis anbot.

Da sowohl das Konzept der *moderatio* als auch das der *lamentatio*, die auf zwar unterschiedlichen, aber dennoch gesellschaftlich jeweils anerkannten Vorstellungen beruhten, im bildlichen Diskurs des Grabes gleichwertig nebeneinander Bestand hatten, waren beide Bildentwürfe durch und durch positiv konnotiert. Dies zeigt, dass Bilder nicht einfach durch Verweis auf bestimmte in Texten fassbare Urteile zu bewerten sind²⁷³. So können auf ein und demselben Sarkophag beide konzeptionellen Möglichkeiten miteinander kombiniert sein. Etliche Sarkophage mit der Heimtragung Meleagers zeigen

²⁷⁰ Dies wird unter anderem deutlich am Verhalten der Eltern während der *conclamatio*, das von literarischen Quellen ganz anders beschrieben wird.

²⁷¹ Siehe Pedrina 2001, 154-155.

²⁷² Zu den moral-philosophischen Schriften griechischer Philosophen, die zur Mäßigung aufriefen und exzessive Emotionalität verdammten, Lizzi 1995, 61-65.

²⁷³ Zanker – Ewald 2004, 72 ist demnach zu widersprechen, die nicht ausschließen, dass ein so exzessives Trauerbild, wie etwa das der Heimtragung Meleagers, nicht auch mit negativen Konnotationen verbunden sein könnte. Dies begründen sie mit den in literarischen Quellen fassbaren kritischen Stimmen, die aber durchaus nicht repräsentativ für die römische Gesellschaft waren.

auf der Kastenvorderseite in drastischer Weise die Trauer der Hinterbliebenen, während eine der Nebenseiten mit einem stillen Trauerbild am Grab geschmückt ist²⁷⁴.

Eine unmittelbare Identifikation einer trauernden Figur durch ein Porträt lässt sich nur in einem Fall nachweisen. Auf einem Alkestis-Sarkophag sind neben Admet und Alkestis auch die beiden um das Totenbett herumstehenden trauernden Frauen mit Porträtzügen versehen²⁷⁵. Porträtidentifikationen auf Sarkophagen kamen in großer Zahl erst im 3. Jh. n. Chr. auf. Ab der Mitte des 2. Jhs. n. Chr., also der Hauptzeit der Trauerbilder, sind sie in größerer Zahl weder auf mythologischen Sarkophagen noch auf Darstellungen aus dem Bereich der *vita privata* zu finden²⁷⁶. Anders als im 3. Jh. n. Chr. lag in der hohen Kaiserzeit der Fokus der Darstellungen eher auf impliziten Vergleichen, anhand derer allgemeingültige Aussagen formuliert werden konnten, als auf expliziten Identifikationen, die das Repräsentationsbedürfnis des Einzelnen befriedigen sollten²⁷⁷.

In diese Tendenz reihen sich auch die Trauerbilder ein. Zwar konnten die Betroffenen ihre eigene Gemütsverfassung im Bild widergespiegelt sehen, diese hatte jedoch im Angesicht der Situation des Grabes keinen exklusiven, sondern vielmehr einen universellen Charakter, den es zu formulieren galt.

Kompensation – Der besondere Fall der Kindersarkophage

Im Bildschmuck der für Kinder bestimmten Grabdenkmäler tauchen immer wieder, beinahe toposhaft, in verschiedenen Kontexten Motive der Trauer auf. Der Vergleich mit Erwachsenensarkophagen, auf denen Trauer auffallend seltener thematisiert und andere Themen, vor allem solche der Lebensfreude, bevorzugt werden²⁷⁸, verleiht diesem Befund Bedeutung und lässt die Betonung des Motivs der Trauer als Spezifikum der Kindersarkophage erscheinen. Selbst in Kontexten, die vordergründig nichts mit Tod und

²⁷⁴ Z.B. ASR XII 6, Kat. 73, 76, 81, hierzu auch Zanker 2000, 22.

²⁷⁵ ASR XII 1, Kat. 76. Zur Identifikation der trauernden Frauen als Mutter und weitere Angehörige Zanker – Ewald 2004, 299.

²⁷⁶ Dazu Fittschen 1984, 129. Zusammenfassend zu den Porträts auf Sarkophagen Koch 1993, 49-53. Mythologische Gestalten mit Porträtzügen, Personen mit Bildniszügen in Darstellungen der *vita romana* oder Clipeus- und Muschelporträts kommen auf Sarkophagen erstmals um 150 n. Chr. auf, allerdings noch relativ selten; siehe dazu die Aufstellungen bei Wrede 1981, 140 und 143 mit Beispielen.

²⁷⁷ Wrede 1981, 142-143 erklärt das Fehlen der Porträts bei mythologischen Sarkophagen damit, dass dieser neue Themenbereich am Grab erst erprobt werden musste, bevor es möglich wurde, Privatdeifikationen in die Reliefs einzubauen.

²⁷⁸ Zur Themenverteilung auf Erwachsenensarkophagen vgl. Kap. III.3.1.

Trauer zu tun haben, wird auf Kindersarkophagen der Bezug zur konkreten Situation am Grab, das heißt der Trauer der Hinterbliebenen, eingebaut.

Besonders eindeutig ist dies bei Themen, die sowohl als Grabschmuck für Kinder als auch für Erwachsene verwendet wurden. Die Darstellung eines Wagenrennens auf sogenannten Zirkus-Sarkophagen ist für Erwachsene und für Kinder bekannt. Auf letzteren wird das Rennen von Eroten durchgeführt. Anders als auf Erwachsenenensarkophagen (Abb. 80) wird das Motiv des verunglückten Wagens und des damit verbundenen Sturzes auf den Kindersarkophagen zumeist mit dem Aspekt der Trauer verbunden²⁷⁹. In der Regel ist es der Hortator, der sich dem oft wie tot auf dem Boden liegenden gestürzten Eroten zuwendet und dabei den Kopf trauernd in die Handfläche stützt²⁸⁰ (Abb. 81). Eine Bildchiffre, die als Rühmung der Leistungen des Verstorbenen anzusehen ist – der umgestürzte Wagen verbildlicht als Zeichen für Rasanz und Risikofreudigkeit die Tugend der *virtus* sowie Mut und Draufgängertum –, wird speziell für den Kindstod in seiner inhaltlichen Aussage umgedeutet und um den zentralen Aspekt der Trauer erweitert²⁸¹.

Auch auf Kindersarkophagen mit anderen sportlichen und spielerischen Wettkämpfen vollzieht der Verlierer zuweilen eine Trauergebärde. Kindersarkophage aus dem Bereich der *vita privata* mit Darstellungen von Szenen aus der Palästra zeigen den beim Ring- oder Faustkampf unterlegenen Eroten in der Penelope-Pose als Trauernden am Boden sitzend²⁸² (Abb. 82). Auf einem kleinformatigen Kastensarkophag sind in zwei Szenen Hahnenkämpfe gezeigt. Der Erot, dessen Hahn als Verlierer aus dem Wettkampf hervorgeht, ist als Trauernder gezeigt²⁸³ (Abb. 83). Gelegentlich vollzieht auch der im Nusspiel verlierende Erot einen Trauergestus²⁸⁴.

Bei Sarkophagen, die den Mythos um Pelops zum Thema haben, fällt ebenfalls eine unterschiedliche Akzentsetzung auf Kinder- sowie Erwachsenenensarkophagen ins Auge. Ein frühantoninischer Kindersarkophag nutzt die Wettfahrt zwischen Pelops und Oinomaos,

²⁷⁹ Zur Ikonographie der Zirkus-Sarkophage ASR V 2, 3, 22-28; speziell zu den Erwachsenenensarkophagen mit Wagenrennendarstellung auch Humphrey 1986, 196-197. Zu den Kindersarkophagen Dimas 1998, 133-148 und Huskinson 1996, 46-47.

²⁸⁰ Z.B. ASR V 2, 3, Kat. 5, 17, 19, 23, 29, 88, 101.

²⁸¹ Dazu Dimas 1998, 52-53. Zur Botschaft dieser Sarkophage Zanker – Ewald 2004, 98-90.

²⁸² ASR I 4, Kat. 32, 50, 67, 200. Zur Ikonographie der Sarkophage mit Palästra-Darstellungen ebd. 82-92. Zur Figur des unterlegenen, trauernden Eroten Dimas 1998, 157.

²⁸³ Ausführlich zu dem Sarkophag im Museo Nazionale Romano Giuliano 1988, 96-99 Nr. 115; auch Huskinson 1996, 49 Nr. 6.30.

²⁸⁴ ASR I 4, Kat. 55, 63. Zu Kindersarkophagen mit Nussspiieldarstellungen Dimas 1998, 173-180 und Huskinson 1996, 44-45.

um durch den tödlichen Sturz des Oinomaos Trauer ins Bild zu setzen²⁸⁵ (Abb. 84). Zwei Frauen, wohl Hippodameia und Sterope, stehen trauernd bei dem Leichnam. Die eine artikuliert sich mit einem expressiven Gestus, die andere ist still in sich gekehrt²⁸⁶. Die Erwachsenensarkophage folgen einer gänzlich anderen Intention²⁸⁷. Tugend und Sieghaftigkeit des Pelops stehen hier im Mittelpunkt und zwar sowohl bei der Wagenfahrt als auch bei dem Freien um seine Angebetete²⁸⁸. Die Wagenfahrt, bei der keine Trauernden anzutreffen sind, dient der Vermittlung von *virtus* und mittels des im *dextrarum iunctio*-Gestus mit Hippodameia vereinten Pelops wird das Werben des Pelops und dessen positiver Ausgang thematisiert (Abb. 85). Dadurch verlagert sich die Aussage von der Trauer zur Rühmung der römischen Tugenden *virtus* und *concordia*²⁸⁹.

Einen spezifischen Zuschnitt auf die Situation einer Kindsbestattung erhält auch die auf Erwachsenensarkophagen häufig dargestellte Heimtragung Meleagers. Sie ist von vier Kindersarkophagen bekannt²⁹⁰, wobei Eroten die Position der Figuren einnehmen²⁹¹. Auf allen Sarkophagen ist die Heimtragung durch ihre breite Ausgestaltung, die nur noch Platz für eine kleine dreifigurige Szene lässt, das zentrale Thema der Darstellung (Abb. 86). Auf einem Sarkophag nimmt sie gar die gesamte Kastenvorderseite ein²⁹² (Abb. 87). Im Vergleich zu den Erwachsenensarkophagen, auf denen das Thema häufig an untergeordneter Stelle auf dem Deckel zu sehen ist²⁹³, erweist sich dies als Besonderheit. Darüber hinaus ist auf den für Kinder vorgesehenen Heimtragungs-Sarkophagen eine Fokussierung auf diejenigen Szenen zu beobachten, in denen Trauer und Schmerz zum Ausdruck gebracht werden²⁹⁴. Neben der Heimtragung ist dies die Szene, die den über den Selbstmord seiner Tochter fassungslosen Thestios in Trauerhaltung zeigt. Andere Szenen hingegen, die auf Erwachsenensarkophagen mit dem Trauerzug kombiniert sind – die

²⁸⁵ Zur Datierung des Sarkophags Koch – Sichtermann 1982, 174.

²⁸⁶ Der Mythos von Pelops und Oinomaos ist lediglich von einem Kindersarkophag bekannt. Ausführlich zur Darstellung auf diesem Sarkophag Huskinson 1996, 28 Nr. 2.19.

²⁸⁷ Bei den Pelops-Sarkophagen handelt es sich um eine kleine Gruppe von sechs Exemplaren, siehe Koch – Sichtermann 1982, 174-175.

²⁸⁸ Die einzige Ausnahme bildet die Darstellung auf einem Erwachsenensarkophag im Museo Nazionale in Rom, der in seiner inhaltlichen Aussage und seinem Darstellungsschema weitgehend dem Kindersarkophag folgt, Dimas 1998, 57.

²⁸⁹ Durch die Porträtzüge des siegreichen Pelops auf dem Sarkophag in der Villa Albani in Rom werden die Tugenden für den Grabinhaber reklamiert; zu diesem Sarkophag Sichtermann – Koch 1975, 55-56 und Zanker – Ewald 2004, 365-366.

²⁹⁰ ASR XII 6, Kat. 73-76.

²⁹¹ Zu Eroten als mythische Stellvertreter für Kinder Dimas 1998, 37-38.

²⁹² ASR XII 6, Kat. 76.

²⁹³ ASR XII 6, Kat. 8, 80.

²⁹⁴ Hierzu Dimas 1998, 35.

Verbrennung des Holzscheits durch Meleagers Mutter Althaia, die Tötung Meleagers durch Apoll²⁹⁵ – kommen auf den Kindersarkophagen nicht vor. Die Konzentration auf Trauer als Hauptthema der Bildaussage wird auch daran deutlich, dass sie nicht nur auf der Kastenvorderseite, sondern zusätzlich auf den Nebenseiten thematisiert wird. Zwei der Sarkophage zeigen auf jeweils einer Nebenseite eine am Grab trauernde Frau²⁹⁶, auf einem ist es ein trauernder Erot, der an einem Grabbau sitzt²⁹⁷ (Abb. 88). Auf Erwachsenensarkophagen hingegen werden auf den Nebenseiten weitere Episoden des Mythos gezeigt²⁹⁸.

Die angeführten Beispiele verdeutlichen ein besonderes Interesse oder sogar Bedürfnis, gerade auf Kindersarkophagen auf Trauer als zentralen Aspekt hinzuweisen. Dies spiegelt die besonders schmerzliche Wahrnehmung eines Kindstodes deutlich wider.

Besonders eindrücklich manifestiert sich dies in dem spezifischen Bildtypus der *conclamatio* in *curriculum vitae*-Darstellungen. Die Darstellung der Totenklage ist auf insgesamt 18 Sarkophagen bzw. Sarkophagfragmenten überliefert und gehört somit zu einer der größten thematischen Gruppen innerhalb der Kindersarkophage²⁹⁹. Allein dieser quantitative Befund ist für sich genommen bereits aussagekräftig, da er das Darstellungsinteresse an diesem Trauerritual für das Gedenken von Kindern widerspiegelt. Noch mehr Gewicht erhält dieser Umstand dadurch, dass der Bildtypus in dieser Form auf Erwachsenensarkophagen keine Parallele hat, die Totenklage wird hier ausschließlich im Rahmen der mythischen Allegorie gezeigt³⁰⁰. Mit der *conclamatio*-Darstellung als *vita humana*-Bild bestand demnach eine eigene Bildchiffre für Kinder.

Die bewusste Wahl des speziellen Themas der Totenklage weist sehr deutlich auf das Streben nach expliziter Trauerverarbeitung visueller Art hin. Denn auf Grund seines realen Hintergrunds wird in der *conclamatio* implizit auf die Einhaltung der Verpflichtungen

²⁹⁵ Etwa auf ASR XII 6, Kat. 83 (Verbrennung des Holzscheits), 81 (Tötung Meleagers).

²⁹⁶ ASR XII 6, Kat. 73, 74.

²⁹⁷ ASR XII 6, Kat. 76.

²⁹⁸ Nur auf einem der Heimtragungssarkophage finden sich auf einer der Nebenseiten zwei trauernde Frauen, die ein Grabmal flankieren ASR XII 6, Kat. 81.

²⁹⁹ Minten 2002, 92.

³⁰⁰ Wie sehr die realitätsnahe Darstellung der *conclamatio* in Zusammenhang mit dem Kindstod stand, belegen Darstellungen auf Urnen, deren Inschriften sie als Grabmonumente für Erwachsene ausweisen, die aber einzelne Figurentypen oder das gesamte ikonographische Schema der *conclamatio*-Szene von den Kindersarkophagen übernehmen, Sinn 1987, Kat. 555, 688; ASR I 4 Kat. 304, Taf. 71, 3: hier ist der *lectus* mit dem toten Kind durch eine Inschriftentafel ersetzt, die des im Alter von 37 Jahren verstorbenen Sextus Silius gedenkt. Zu dieser Urne Dimas 1998, 58.

gegenüber dem Toten angespielt, die in der Durchführung bestimmter Bestattungsrituale, wie eben der Klage um den aufgebahrten Leichnam, bestand.

In diesem Sinne bietet die Teilnehmerschaft an der Totenklage auf den *curriculum vitae*-Sarkophagen einen repräsentativen Querschnitt der komplexen Struktur eines begüterten Hausstandes einer römischen *familia*, der sich aus dem nächsten persönlichen Umfeld des toten Kindes zusammensetzt³⁰¹. Die Eltern und andere Angehörige repräsentieren die direkte verwandtschaftliche Beziehung, weitere Personen aus dem näheren Bekanntenkreis weisen auf das soziale Beziehungsgeflecht hin. Amme und Pädagoge erscheinen auf Grund ihrer Stellung als Repräsentanten eines gut situierten Haushalts und als zwei der wichtigsten Bezugspersonen der Kinder³⁰². Die Amme war während der ersten Lebensmonate vor allem in ihrer Funktion als Stillamme³⁰³, später dann für die Unterweisung der Mädchen in Aufgaben und Pflichten einer zukünftigen Hausfrau von Wichtigkeit, während der Pädagoge für die Erziehung und Betreuung der Knaben eine große Rolle spielte. Die Anwesenheit von anonymen Vertretern der Dienerschaft vervollständigt repräsentativ den Personenstand einer römischen *familia*.

Damit entsprechen die Bilder dem in den Schriftquellen überlieferten Brauch, nach dem die Totenklage von Familienangehörigen und Freunden sowie dem Dienstpersonal der Familie durchgeführt wurde. Mit der Darstellung der professionellen Klagefrauen, die als unabdingbarer Bestandteil des Rituals der *conclamatio* galten, wird in den Bildern auch diesem Usus Rechnung getragen. Daneben wird durch die in der Verhüllung des Hauptes der Eltern ausgedrückte *pietas* explizit auf die Einhaltung der wahrzunehmenden Verpflichtungen der Eltern gegenüber ihrem verstorbenen Kind verwiesen³⁰⁴, während in einigen *conclamatio*-Szenen zusätzliche Elemente auf die ordentliche Erfüllung der Totenpflichten anspielen. So kann das Becken unter dem *lectus* des Kindes auf einigen *curriculum vitae*-Sarkophagen, dessen auffällige Größe ihm in der Darstellung eine

³⁰¹ Vgl. George 2000, 202-203.

³⁰² Die Figur des Pädagogen ist in den Darstellungen der *conclamatio* auf *curriculum vitae*-Sarkophagen aber nicht als feststehende Figur etabliert. Er erscheint lediglich auf dem Sarkophag in Agrigent und im Museo Torlonia, ASR I 4, Kat. 2, 198. Wie der Pädagoge, so stellt auch die Amme kein unverzichtbares Element der *conclamatio*-Szenen dar. Nur auf den Sarkophagen in Florenz, in Agrigent und im Louvre taucht sie am Totenbett ihres Schützlings auf, ASR I 4, Kat. 2, 47, 115.

³⁰³ Fremdstillen von Kindern war gerade in den gehobenen Gesellschaftsschichten weit verbreitet, siehe hierzu die Untersuchung von Bradley 1992, 201-230, der hinter diesem Phänomen unterschiedliche Motivationen erkennt, die er mit der hohen Säuglingssterblichkeit und gesellschaftlichen Konventionen in Zusammenhang bringt.

³⁰⁴ Zur *pietas* der Eltern gegenüber ihrem Kind, die unter anderem in der Erfüllung der Totenpflichten bestand, vgl. Hesberg-Tonn 1983, 164-165.

hervorgehobene Bedeutung beizumessen scheint, als Hinweis auf die Waschung des Leichnams als Vorbereitung für die *collocatio* verstanden werden³⁰⁵.

Diese Darstellungen stehen konträr zu dem in literarischen Quellen entworfenen Bild der *funera acerba*, die besonders auf die Konnotation mit Unreinheit und sozialer Zurückweisung der betroffenen Familie und auf den nächtlich-heimlichen Charakter der ohne großen Aufwand durchgeführten Bestattungsaktionen hinweisen, die oftmals nicht einmal die Totenklage während der *collocatio* des Leichnams vorsahen³⁰⁶. Gerade weil die gesellschaftliche Wirklichkeit diese Form von Bestattungen für Kinder vorsah, wodurch ihnen die üblicherweise Verstorbenen entgegengebrachten Ehrungen vorenthalten blieben, wollten die Eltern offenbar, entweder als Kompensation für die gesellschaftliche Negation oder aber als expliziten Hinweis auf die Nichteinhaltung dieser Regelungen, in den Bildern ein für die Artikulation von Trauer zentrales Ritual in seiner traditionellen Durchführung festhalten. Diese gezielte Fokussierung kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass die *conclamatio* auf den meisten Sarkophagen auf der ganzen Friesvorderseite ausgeführt wird, in mehrszenigen Darstellungen aber durch die zentrale Platzierung und die vergleichsweise größere Ausdehnung ebenfalls in den Mittelpunkt des Blicks gerückt ist³⁰⁷. Wie im Falle der Grabinschriften, in denen Eltern ganz bewusst durch teils außergewöhnlich lange Inschriften mit exakten, sogar die Lebensstunden beinhaltenden Altersangaben auf ihre Trauer um ihr verstorbenes Kind aufmerksam machen, so sind auch diese Darstellungen als bewusste Verbildlichung dieser Trauer zu verstehen.

In diesem Sinne erklärt sich auch die Wahl eines *vita humana*-Bildes. Dieses reflektiert in direkter, unmittelbarer Form die konkrete Situation der Hinterbliebenen und wird nicht von den Assoziationen, die mit mythischen Figuren einhergehen, überlagert. Daher sind auch die beiden Eltern, die als Paar in der Bildkomposition eine dominante Stellung einnehmen, als Hauptleidtragende konsequent ins Bild gesetzt, so dass es ihr Schmerz und ihre Trauer sind, die hier, wenn auch im Rahmen einer idealtypischen Darstellung, vor Augen geführt werden sollen³⁰⁸. Als Ventile für die Vermittlung ausdrucksstarker Trauer fungieren die fremden Klagefrauen und die Dienerschaft.

³⁰⁵ ASR I 4, Kat. 47, 115, 198, 248.

³⁰⁶ Huskinson 1996, 95. Ausführlich zu den *funera acerba* Kap. I.3.

³⁰⁷ Einszenige Darstellungen finden sich auf ASR I 4, Kat. 47, 60, 121, 194, 248, 304, zweiszenige auf ASR I 4, Kat. 2, 115, 198.

³⁰⁸ Siehe Dimas 1998, 19.

Besonders prägnant kommt der Fokus auf die Eltern in einer Darstellung auf der Nebenseite eines Sarkophags im Palazzo dei Conservatori zum Ausdruck³⁰⁹. Hier sind nur die beiden Eltern am Totenbett ihrer Tochter zu sehen, wobei zu Gunsten eines breiten Parapetasma, anhand dessen die häusliche Umgebung betont wird, auf die Darstellung weiterer Personen verzichtet wurde (Abb. 89). Dies könnte auch erklären, warum Amme und Pädagoge keinen festen Bestandteil der *conclamatio*-Szene der *curriculum vitae*-Sarkophage darstellen. Der Fokus sollte zumindest in der Trauer um das Kind auf die Eltern zentriert und nicht auf die beiden Kinderbetreuer gerichtet werden, die ohnehin auf einigen dieser Sarkophage in physischer und affektionierter Interaktion bereits in anderen Szenen in Erscheinung treten³¹⁰.

In der sehr figurenreichen *conclamatio* des Londoner Sarkophags, die neben den Eltern eine große Anzahl von Personen des anonymen Dienstpersonals zeigt, erscheinen daher weder die Amme noch der Pädagoge³¹¹ (Abb. 90), während unter den ebenfalls zahlreichen Anwesenden an der Totenklage auf dem Pariser Sarkophag die in auffallend flachem Relief gestaltete Amme eine deutlich marginale Position einnimmt³¹². Lediglich der Sarkophag in Florenz bedient sich der Amme als Vermittler exzessiver Trauer³¹³, während der Agrigenter Sarkophag sowohl offenen Schmerz als auch liebevolle Fürsorge in Gestalt der beiden Kinderbetreuer ins Bild setzt und somit die Bildaussage erweitert³¹⁴.

Besonders eindrücklich wird die spezielle Akzentsetzung und die Fokussierung auf die Trauer der Eltern auf einem Kindersarkophag inszeniert, der als einziger eine *conclamatio* in mythischem Gewand zeigt (Abb. 91). In Abweichung von dem üblichen Szenenspektrum der Meleager-Sarkophage³¹⁵ wird die Trauer der Eltern, da sie in der im gleichen ikonographischen Schema der Erwachsenensarkophage gestalteten Mittelszene der Totenklage keinen Platz hat, in der links anschließenden Szene ins Bild gesetzt. Die

³⁰⁹ ASR I 4, Kat. 194.

³¹⁰ In der Szene des Neugeborenenbades taucht die Amme auf den Sarkophagen im Museo Torlonia, im Louvre und in Agrigent auf, ASR I 4, Kat. 2, 115, 198, während der Pädagoge in der Leseszene der Sarkophage in Agrigent und im Louvre erscheint. Zu Ammen und Pädagogen in diesen Szenen der *curriculum vitae*-Sarkophage und der damit verbundenen Bildintention vgl. auch George 2000, 194-196.

³¹¹ Ausführlich zum Londoner Sarkophag Walker 1990, 17-18.

³¹² ASR I 4, Kat. 115.

³¹³ ASR I 4, Kat. 47.

³¹⁴ Vgl. George 2000, 199. Der Gestus der Berührung lässt sich kontextunabhängig häufig bei Ammen gegenüber ihrem Schützling ausmachen, z.B. auf Niobiden- und Alkestis-Sarkophagen.

³¹⁵ Auf den Friesvorderseiten sind üblicherweise drei Einzelszenen belegt, deren Anordnung und Kombination jedoch keiner strikten kompositionellen Ordnung unterliegt: Tötung der Thestiaden durch Meleager, Verbrennung des Holzscheits durch Althaia, Aufbahrung des toten Meleager; Trauernde am Grab erscheinen lediglich auf den Nebenseiten, vgl. hierzu ASR XII 6, 39-40.

Eltern erscheinen als Trauernde am Grab, um auch auf diesem Sarkophag ihre Totenklage zu vollführen, wobei sie im Typus der Eltern der *curriculum vitae*-Sarkophage dargestellt sind³¹⁶. Durch diese spezielle Akzentsetzung erhält die Darstellung wiederum eine direkte und individuelle Anspielung auf die konkrete Situation des Kindstodes.

Gerade im Zusammenhang mit dem Kindstod begegnet auf den Sepulkraldenkmälern immer wieder das Motiv der Trauer. Die Bildfunktion dieser Grabdarstellungen ist demnach als wesentlicher Beitrag in der Trauerartikulation und Trauerarbeit zu verstehen. Darüber hinaus verraten diese Grabdarstellungen, genauso wie auch die Grabinschriften für Kinder, das offenkundige Bedürfnis, gerade im Fall eines Kindstodes auf diesen besonderen Schicksalsschlag aufmerksam zu machen und seine Trauer in diesem Zusammenhang bleibend zu artikulieren, entweder in bildlicher oder in verbaler Form. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch, weshalb auf nahezu allen erhaltenen Kindersarkophagen mit Inschrift auch das entsprechende Alter des Verstorbenen angegeben ist, während dies auf den Erwachsenensarkophagen vergleichsweise selten geschieht³¹⁷. Es wurde Wert darauf gelegt, auf das besonders tragische Schicksal der *mors immatura* hinzuweisen.

III.3. Bilder am Grab als Zeugnisse ihrer Zeit

Die Situation an und in den Gräbern war im Laufe der römischen Geschichte zahlreichen und tiefgreifenden Veränderungen unterworfen³¹⁸. Da Grabkult und Grabrepräsentation in engem Zusammenhang mit der vorherrschenden gesellschaftlichen, politischen sowie kulturellen Situation zu sehen sind, konnten Veränderungen in diesen Bereichen auch einen Wandel in der Bildausstattung des Grabes nach sich ziehen³¹⁹. Grabbilder können daher als Gradmesser von Veränderungen im kollektiven Wertesystem der römischen Gesellschaft angesehen werden. In diesem Sinne spiegeln sie deren teilweise Statik wider, die sich in über mehrere Jahrhunderte tradierten Bildthemen wie der *dextrarum iunctio* manifestiert, oder aber Veränderungsprozesse, die in einer Bevorzugung bestimmter

³¹⁶ Vgl. zu diesem Sarkophag Dimas 1998, 28-31.

³¹⁷ Siehe hierzu die Tabelle bei Dimas 1998, 214-215.

³¹⁸ Grundsätzlich zu den Veränderungen bei der Praxis der Grabrituale sowie der Grabrepräsentation Heinzelmann 2000, besonders 49-101 und ders. 2001, 179-191.

³¹⁹ Zum historischen Kontext der sepulkralen Bildausstattung jetzt vor allem Zanker – Ewald 2004, passim.

Themen in bestimmten Zeitabschnitten ihren Ausdruck finden³²⁰. So lassen sich im Laufe der Jahrhunderte am römischen Grab vielfältige Ausformungen sepulkraler Repräsentation ausmachen. Einmal bevorzugten es die Verstorbenen sich in Porträtdarstellungen verewigen zu lassen, ein anderes Mal dominierten Bilder mit Wirklichkeitsbezug oder allegorischem Gehalt. Einmal richteten sich die Darstellungen explizit an eine breite Öffentlichkeit, ein anderes Mal sprachen sie einen kleineren Kreis von Betrachtern an. Die Grabdenkmäler und ihr Bildschmuck lassen sich somit als Ausdruck von Zeitstimmungen und Befindlichkeiten der Zeitgenossen verstehen und können so einen Beitrag zur römischen Mentalitätsgeschichte leisten³²¹.

In der griechischen Kunst gehört das Thema der Trauer zu den ältesten und zudem konstantesten Bildthemen. Bereits seit dem Ende der mykenischen Epoche und bis in den späten Hellenismus hinein wird auf unterschiedlichen Bildträgern in verschiedenen Bildkontexten die Trauer der Hinterbliebenen dargestellt³²²: in mythologischem Kontext, als Einzelfiguren in Form von Terrakotten oder Statuen und in realen Handlungsszenen wie dem Besuch am Grab oder der Prothesis und der Ekphora, zwei der zentralen Bestandteile der griechischen Bestattungszeremonie³²³.

Auch in der etruskischen Sepulkralkunst ist Trauer bereits auf den frühesten Denkmälern nachweisbar. Aus dem ausgehenden 7. Jh. v. Chr. sind Urnen und Gefäße mit Trauernden als Henkel- und Aufsatzfiguren erhalten³²⁴. Im 6. und 5. Jh. v. Chr. sind es vor allem Cippi, Urnen und Basen, die Riten und Zeremonien aus dem Bereich des Totenkults zeigen und in

³²⁰ Ewald 1999, 119; Zanker 2005 geht in seiner Untersuchung den Veränderungen im Bildrepertoire in antoninischer und severischer Zeit nach.

³²¹ Die mentalitätsgeschichtliche Forschung zielt auf die Problematik, menschliches Verhalten in einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Raum verständlich zu machen. Dabei greift sie über Einzelpersonen und Einzelaktionen hinaus und berücksichtigt demgegenüber kollektive Strukturen. Zu einer Diskussion des Mentalitätsbegriffes Sellin 1985, 555-598. Der Begriff der Mentalität wird in der Archäologie zumeist ohne nähere Konkretisierung gebraucht, siehe Zanker 2005, 243, der den Begriff explizit als „unscharf“ bezeichnet, ihn aber ohne weitere Erläuterung dennoch verwendet. T. Nipperdey folgend wird in der vorliegenden Untersuchung unter dem Begriff der Mentalitätsgeschichte ein vages, wenig reflektiertes, gruppentypisches Vorstellungsgeflecht verstanden, in dem Anschauungen und Denkweisen wurzeln und das den Hintergrund für explizitere Ideologien bildet, Nipperdey 1977, 301. Von einer ähnlichen Definition geht Graus 1987, 16 aus.

³²² Die Häufigkeit der Darstellungen ist dabei freilich nicht konstant. Ein erster Höhepunkt wird in geometrischer Zeit erreicht, eine noch größere Fülle an Material bieten die attischen Vasen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Zur zeitlichen Verteilung siehe zusammenfassend Pedrina 2001, 147-148.

³²³ Einen generellen Überblick über die griechischen Trauerdarstellungen bietet Huber 2001 in ihrer Untersuchung zur griechischen Ikonographie der Trauer. Wichtige Einzeluntersuchungen zu diesem Thema bei Zschietzschmann 1928, Kurtz 1985, Shapiro 1991, Pedrina 2001.

³²⁴ Zu den einzelnen Beispielen siehe Dohrn 1976, 195-196.

diesem Kontext auch Trauer visualisieren³²⁵. Besonders beliebt waren Darstellungen der Prothesis³²⁶. In der Malerei der etruskischen Kammergräber sind Trauerdarstellungen³²⁷, ebenso wie in der etruskischen Vasenmalerei³²⁸, indes nur vereinzelt vertreten.

In Unteritalien kommt Trauer hauptsächlich auf rotfigurigen Vasenbildern mit Mythendarstellungen vor³²⁹. Dabei lassen sich eindeutige Vorlieben für bestimmte Mythen erkennen. Die um ihre Kinder trauernde Niobe³³⁰ sowie die drohende Opferung des Orest im Land der Taurer und die Wiedererkennung von Orest und seiner Schwester Elektra wurden offensichtlich als besonders prädestiniert erachtet, um Trauer ins Bild zu setzen³³¹. Ab der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. tauchen Trauernde im Rahmen von Prothesis-Darstellungen in einigen innen bemalten Kistengräbern aus den Nekropolen Paestums auf³³².

Eine vollkommen andere Situation stellt sich in der römischen Kultur dar. Die bildliche Umsetzung der Trauer der Hinterbliebenen war in der vielschichtigen Bilderwelt der Gräber weder in der späten Republik noch in der frühen Kaiserzeit des 1. Jhs. n. Chr. von Interesse. In der Sepulkralkunst kamen Themen mit Bezug auf Tod und Trauer bis zum 2. Jh. n. Chr. und dem Aufkommen der Sarkophage mit ihrem umfangreichen Bildschmuck kaum vor. Das Bild des schlafenden Verstorbenen oder des schlafenden Amor, das sich ab augusteischer Zeit auf Graburnen und -altären findet und als Anspielung auf den Tod zu verstehen ist³³³, oder das Relief mit Totenprozession aus Amiternum sowie die Darstellung einer *conclamatio* aus dem Hateriergrab gehören zu den wenigen Ausnahmen³³⁴.

³²⁵ Eine vollständige Zusammenstellung und Untersuchung dieser Denkmälergattungen bietet Jannot 1984.

³²⁶ Zu den etruskischen Prothesis-Darstellungen grundlegend Camporeale 1959, 31-44. Für eine detaillierte ikonographische Analyse der Prothesis-Szenen D'Agostino 1989, 2-4.

³²⁷ Aus der Grabmalerei sind lediglich zwei Darstellungen der Prothesis bekannt, vgl. Weber-Lehmann 1985, 46-46, Nr. 88, 89. Ansonsten tauchen Trauergesten bisweilen bei Einzelpersonen in nicht mehr bestimmbar Kontext auf, z.B. bei zwei Männer in der Tomba degli Auguri, dazu Steingräber 1985, 291 Nr. 42; Abbildungen bei Weege 1921, Taf. 91-95.

³²⁸ Es sind vier Gefäße mit Darstellung einer Prothesis bekannt, die sich eindeutig etruskischer Produktion zuordnen lassen, siehe Camporeale 1959, 32.

³²⁹ Zur Problematik der Interpretation der Bilder als Theaterszenen siehe Giuliani 1995, 15-16.

³³⁰ Vgl. die einzelnen Beispiele bei Trendall 1972, 309-316 mit Abb. 3-5. Siehe auch zusammenfassend Huber 2001, 180-182, Kat. 336-343.

³³¹ Trendall – Webster 1971 stellen die unteritalischen Vasenbilder mit der Wiedererkennungsszene zusammen, III 1,1-1,7. Eine Zusammenstellung der unteritalischen Vasen mit Trauerdarstellungen findet sich bei Huber 2001, 183-186.

³³² Zu Typologie, Dekorationssystemen und Grabbeigaben der lukianischen Gräber vgl. die umfassende Monographie von Pontrandolfo – Rouveret 1992, zu den Prothesis-Darstellungen bes. 50-54.

³³³ Lediglich Frauen und Kinder werden auf Grabdenkmälern als Schlafende gezeigt, dazu Wrede 1977, 423-425 und Dunbabin 2003, 111-112. Männer erscheinen als Gelageteilnehmer, Wrede 1977, 423. Das Bild des

Gerade im Hinblick auf die Bedeutung, die der Trauer im gesellschaftlichen Leben zu jeder Zeit zukam, erscheint das lange Fehlen dieser Thematik am Grab auffällig. Trauer war ein fester Bestandteil des Bestattungs- und Totenkults. Dieser verlangte nach einer Öffentlichmachung der Trauer durch bestimmte Rituale und Verhaltensweisen. Die bildliche Darstellung der Trauer der Hinterbliebenen hätte eine weitere Möglichkeit der öffentlichen Kommunikation geboten, so dass sie den gesellschaftlichen Erfordernissen durchaus entsprochen hätte. In der griechischen Kultur wurde dem in den Sepulkraldenkmälern auch Rechnung getragen, insofern als dort das Thema der Trauer mit zu den wichtigsten Bildthemen gehörte. Die lange Absenz dieses Themenbereichs am römischen Grab sticht auch deshalb als ungewöhnlich heraus, weil im Literaturbetrieb der späten Republik und frühen Kaiserzeit eine Auseinandersetzung mit der Trauer fest verankert war. Als dann die sepulkralen Trauerdarstellungen im 2. Jh. n. Chr. ihren Höhepunkt hatten, nahm diese Thematik im literarischen Schaffen keinen großen Raum mehr ein.

Die Kuriosität wird noch dadurch erhöht, dass Motive trauernder Frauen und Männer bereits seit der späten Republik geläufig waren, die Ikonographie also durchaus zur Verfügung stand. Allerdings nur außerhalb des funerären Kontexts, etwa in der Wandmalerei und in der Toreutik, auf Münzen, Gemmen und Kameen sowie in der Reliefkunst.

Innerhalb der offiziellen Siegessymbolik gehörten Trauermotive schon früh zum Bestandteil des allgemeinen Bildrepertoires. Bereits seit Caesar fungierten trauernde Frauen in Penelope-Pose als Personifikation besiegtter Provinzen³³⁵. Auf dem Panzerrelief der Augustusstatue von Prima Porta bilden die Personifikationen zweier unterworfenen Provinzen die Rahmung der in der Mittelzone gezeigten Rückgabe der römischen Feldzeichen. Eine von ihnen, in der wegen des gestreckten Schwertes möglicherweise Hispania zu erkennen ist, ist als Trauernde gekennzeichnet³³⁶. Neben den weiblichen

schlafenden Amor erscheint erstmalig auf dem Grabaltar des C. Calpurnius Cognitus aus flavischer Zeit. Die Mehrzahl dieser Darstellungen gehört allerdings dem 2. und 3. Jh. n. Chr. an. Zum schlafenden Amor auch Wrede 1990, 19.

³³⁴ Zu diesen beiden Denkmälern ausführlich Kap. I.2.

³³⁵ Z.B. auf einer caesianischen Münzserie mit der Darstellung der besiegten Gallia, Toynbee 1934, Taf. 13, 28, 29. Auch Marc Anton verwandte dieses Motiv bei der Darstellung der besiegten Germania, vgl. ebd. Taf. 14, 24; zu einer vespasianischen Münzserie mit der Darstellung der besiegten Judea ebd. Taf. 16, 9-21. Siehe auch die spätere trajanische Münzserie mit Darstellung der besiegten Dacia, ebd. Taf. 12, 18-23.

³³⁶ Zum Prima Porta-Typus vgl. Boschung 1993, 38-50; zum Bildprogramm des Panzerreliefs Zanker 1987, 192-196 und Simon 1991, 204-233.

kamen auch männliche Provinzpersonifikationen vor. Auf traianischen Münzen erscheint ein trauernder Daker mit *pileus* und Hosengewand³³⁷.

Auch in mythologischen Szenen waren Trauermotive durchaus geläufig. Eine der Szenen der capitolinischen Tabula Iliaca zeigt Andromache, Cassandra und die auf Polyxena gestützte Hekabe am Grab Hektors trauern³³⁸. Auf einer weiteren Szene derselben Tabula trauern Achill und zwei weitere Personen um Patroklos.

In einem tonnengewölbten Raum der Villa Imperiale, der in der Mitte jeder Wand eine Ädikula mit Darstellung aus dem kretischen Mythos aufweist, wird neben der Tötung des Minotaurus und der Zurücklassung der schlafenden Ariadne auf Naxos in einem Wandbild der Mythos von Daidalos und Ikaros thematisiert. Eine trauernde Nymphe sitzt hier auf einem Felsen und beobachtet den tot am Boden liegenden Ikaros³³⁹.

Neben den Zeugnissen aus der Reliefkunst und der Wandmalerei waren auch einige toreutische Werke mit Mythen geschmückt, die Trauer ins Bild setzten. Die wohl augusteische Coppa Corsini mit der Darstellung des Iudicium Orestis, zeigt eine sitzende Erinys, die den Kopf in einer Trauergestik in die Hand gestützt hat³⁴⁰ (Abb. 92). Auf einem frühkaiserzeitlichen Silberbecher aus der Casa del Menandro in Pompeji sind Ariadne und eine Dienerin als Trauernde zu sehen³⁴¹. Ein weiterer Silberbecher aus dem gleichen Fundkontext zeigt in der Sterbeszene der Semele eine Dienerin und die alte Amme als Trauernde (Abb. 93). Die Silberkanne aus Bernay aus der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. stellt neben der Lösung Hektors die Totenklage um Achill dar. Beide Szenen sind mit zahlreichen trauernden Personen ausgestattet.

Genauso wenig wie Trauer aus dem gesellschaftlichen Leben der späten Republik und frühen Kaiserzeit verdrängt wurde – im Gegenteil spielte sie sowohl in den Toten- und Bestattungsriten als auch im literarischen Schaffen und in der Epigraphik eine große Rolle – genauso wenig wurde sie in dieser Zeit visuell negiert³⁴², außer am Grab.

³³⁷ Siehe Daker 1980, 111 Abb. 87.

³³⁸ Auch auf dem Bilderzyklus in der vermutlich frühaugusteischen Casa del Criptoportico, der mehrere Darstellungen aus der Ilias und der Aithiopis beinhaltet, trauert Andromache am Grab Hektors. Spinazzola – Aurigemma 1953, 943-944 mit Abb. 954-956.

³³⁹ Zu diesem Wandbild Blanckenhagen 1968, 107-108.

³⁴⁰ Zu diesem Silberkantharos Moret 1997, 263-265 und Luca 1976, 127-132 mit Taf. 106-108.

³⁴¹ Zu den Darstellungen auf dem Silberbecher Maiuri 1933, 339-340 Nr. 10.

³⁴² Allerdings spielten Trauermotive im Bildrepertoire der frühen Kaiserzeit nur eine untergeordnete Rolle. Dies wird besonders deutlich bei solchen Themen, die sowohl in der frühen Kaiserzeit als auch auf den Sepulkraldenkmälern ab dem 2. Jh. n. Chr. beliebt waren und die einen geeigneten Kontext für die Verbildlichung von Trauer lieferten. In der Regel wurde bei den frühkaiserzeitlichen Darstellungen zumeist auf den Traueraspekt verzichtet. So ist die Ankunft der Amazonen in Troja nach den Trauerfeierlichkeiten für Hektor bereits in der frühen Kaiserzeit auf einigen Wandgemälden und auch auf den Tabulae Iliacae

Die Verwendung der Trauerikonographie außerhalb des Grabes sowie die Verankerung der Trauer in vielen Bereichen und Sparten des alltäglichen Lebens deuten darauf hin, dass der lange Verzicht der Darstellung von Trauer und Trauernden am Grab auf eine bewusste, reflektierte Entscheidung zurückzuführen ist. Gleiches gilt auch für die scheinbar plötzliche Erschließung dieses Themenbereichs im beginnenden 2. Jh. n. Chr., die zusammenfällt mit dem Einsetzen der massiven Produktion von Sarkophagen und für das schnelle Verschwinden der Trauerbilder bereits im frühen 3. Jh. n. Chr.

III.3.1 Die Sepulkralbilder von der frühen bis zur späten Kaiserzeit

Vor den Trauerbildern – Die frühe Kaiserzeit

Die Dekoration der in der frühen Kaiserzeit gebräuchlichen Sepulkraldenkmäler – Graburnen und Grabaltäre³⁴³ – sowie der Malereien, Stuckreliefs und Mosaiken, mit denen die Grabbauten ausgeschmückt waren³⁴⁴, war während des gesamten 1. Jhs. n. Chr. von floralen Elementen beherrscht. In Gestalt von Früchten, Blüten und Blumen, Pflanzen- und Rankenmotiven, mitunter bereichert durch Tiere wie Vögel oder Delphine, wurde eine naturnahe Idylle evoziert, welche die bildliche Umsetzung der in Grabepigrammen häufig angesprochenen Wunschvorstellung eines mit Blumen geschmückten und von Gärten umgebenen Grabes darstellte³⁴⁵, wie sie in den *Cepotaphia* der Begüterten ihre ganz konkrete Verwirklichung erhielt³⁴⁶ (Abb. 94). In diesem Sinne kann die Blütendekoration als Hinweis auf *luxuria* und als Anspielung auf die *aurea aetas* verstanden werden³⁴⁷.

dargestellt, LIMC I, 643 Nr. 784bis; 635 Nr. 789-791 s.v. Amazones (P. Devambez). Im Gegensatz zu den späteren Sepulkraldenkmälern sind diese Darstellungen jedoch niemals mit trauernden trojanischen Frauen verbunden. Gleiches gilt für den Aktaion-Mythos. Zahlreich sind die Bilder der von Aktaion beobachteten, badenden Artemis auf Fresken der campanischen Wandmalerei, häufig auch verbunden mit der Tötung des Aktaion durch die Hunde. Anders als auf den Sepulkraldenkmälern wird auch dieser Mythos jedoch nicht genutzt, um die Trauer um den Sterbenden in Szene zu setzen. Zu den einzelnen kaiserzeitlichen Aktaion-Darstellungen Willemsen 1956, 43-46; speziell zu den Bildern in der campanischen Wandmalerei Leach 1981, 309-320.

³⁴³ Zum Dekor der frühkaiserzeitlichen Grabaltäre zusammenfassend Boschung 1987, 51 und Anm. 743, zu den Urnen Sinn 1987, 56.

³⁴⁴ Zum Bildschmuck der sogenannten nicht-mobilen Grabausstattung im 1. Jh. n. Chr. vgl. Feraudi-Gruénais 2001, 166-168.

³⁴⁵ Z.B. Geist – Pfohl 1976, 590, 591, 650. Vgl. auch die bei Estève-Foriol 1962, 153 zusammengestellten Beispiele aus den Epikedeia.

³⁴⁶ Hierzu Prieur 1986, 162.

³⁴⁷ Zum symbolischen Bedeutungsgehalt des pflanzlichen Schmucks Sinn 1987, 56-57. Von einer rein dekorativen Bedeutung ohne symbolischen Gehalt spricht hingegen Lattimore 1962, 129.

Auch mit der Erweiterung des Themenrepertoires in der 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. traten großenteils Bildelemente hinzu, in denen der gleiche Grundtenor zum Ausdruck kam³⁴⁸. Dionysische und apollinische Motive, Meerwesendarstellungen und Erotentreiben fungierten als Bildchiffren für unbeschwerte, heitere Fröhlichkeit und eine angenehme Existenz³⁴⁹.

In eine ähnliche Richtung zielte auch das Motiv des Totenmahls, der zweite große Themenkomplex, der im 1. Jh. n. Chr. als Schmuck der Grabdenkmäler aufkam³⁵⁰. Die frühesten Denkmäler mit Totenmahldarstellung waren die in flavischer Zeit aufkommenden Klinenmonumente³⁵¹. Männliche Verstorbene sind mit einem Trinkgefäß in der Hand als Teilnehmer am Gastmahl dargestellt (Abb. 95), während Frauen sowie Kinder ruhend oder schlafend gezeigt werden³⁵². Dieselbe Thematik wird etwas später in Form der Darstellung des Klinenmahls auf Grabaltären³⁵³, -urnen³⁵⁴ und -stelen, auf *loculus*-Platten³⁵⁵ sowie in der Grabmalerei aufgenommen³⁵⁶. Anders als bei den Klinenmonumenten lässt sich auf diesen Grabdenkmälern, die meist Angehörigen der

³⁴⁸ Detailliert zu den ab dem mittleren 1. Jh. n. Chr. hinzukommenden Themen bei den Graburnen Sinn 1987, 33-34; zur quantitativen Verteilung der Themen auf den Grabaltären siehe Boschung 1993, 40; zur nicht-mobilen Grabausstattung Feraudi-Gruénais 2001, 166.

³⁴⁹ Vgl. Wrede 1981, 122. Zum allegorischen Gehalt dieser Dekorationssysteme auch Dräger 1994, 96-97 in seiner Untersuchung zu den römischen Altären und Marmorbasen.

³⁵⁰ Dieser Bildtypus ist bereits von etruskischen Sarkophagen und hellenistischen Grabreliefs bekannt, dazu zusammenfassend Dunbabin 2003, 105-106. Die hellenistischen Totenmahlreliefs behandelt Fabricius 1999 in einer Monographie. Trotz großer Übereinstimmungen scheint ein typologischer Zusammenhang zu den römischen Denkmälern nicht zu bestehen, siehe Wrede 1977, 396-397.

³⁵¹ Ihr Hauptvorkommen reicht von flavischer Zeit bis in die erste Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. Zur Chronologie der Klinenmonumente Wrede 1977, 414.

³⁵² Diese geschlechtsspezifische Unterscheidung in der Darstellung hat ihre Wurzeln im Verständnis von Sitte und Anstand. Obwohl in nicht-funerärem Kontext in der römischen Kunst Frauen durchaus beim Gelage gezeigt werden und dies für ehrbare Frauen auch der Wirklichkeit der römischen Gesellschaft entsprach, scheint dieses traditionelle Tabu doch zur Folge gehabt zu haben, dass es als unschicklich empfunden wurde, Frauen auf ihren Grabdenkmälern als Gelageteilnehmer zu charakterisieren. So wird eine Kompromisslösung gewählt, die zwar das prestigeträchtige Möbel darstellt, den Fokus jedoch auf dessen andere Bedeutung, nämlich das Lager als Expositionsstätte des Toten legt, wodurch auch der Bezug zum Grab deutlich wird, vgl. hierzu Dunbabin 2003, 111.

³⁵³ Von den 708 vor 200 n. Chr. entstandenen Altären aus Boschungs Katalog zeigen 19 eine Gelageszene, z.B. Boschung 1987, Nr. 28, 784, 955. Siehe auch den Katalog bei Roller 2006, 190-192.

³⁵⁴ Zu den Urnen mit diesem Dekorationsschema Sinn 1987, 66-67. Von den 698 Urnen, die vor 200 n. Chr. hergestellt wurden, tragen 11 eine Gelagedarstellung. Vgl. die komplette Zusammenstellung bei Roller 2006, 189-190.

³⁵⁵ Amedick 1991, 12-14 bespricht Lokulusplatten des 2. Jhs. n. Chr. aus Ostia. Siehe auch die fünf Beispiele des Katalogs bei Roller 2006, 192-193.

³⁵⁶ In einem Grab in der Nähe des Columbariums der Statilii ist eine Malerei mit Klinenmahl erhalten, Nash II, 359, 369, ebenso in einem Grab in der Via Portuense. Dazu Felletti Maj 1977, 54. Das Klinenmahlmotiv erscheint auch auf einer spezifischen Gruppe von Stelen, den Grabdenkmälern für die *equites singulares Augusti*, hierzu Speidel 1994, 4-8.

unteren Schichten gehörten, ein großer Variantenreichtum des Motivs ausmachen³⁵⁷. Frauen und Männer können auf diesen Monumenten auch jeweils alleine als Gelageteilnehmer oder als Paar gemeinsam auf der Kline sitzend erscheinen³⁵⁸.

Mit den Klinienmahldarstellungen konnten die Verstorbenen sich im Schema der sich dem *otium* hingebenden Gelagerten repräsentieren³⁵⁹. Somit galt das Klinienmahl als ideale Bildchiffre für privates Wohlergehen, Luxus und, damit verbunden, auch als Signum für die soziale Rolle und den gesellschaftlichen Status³⁶⁰.

Die Darstellung beruflicher Aktivitäten machte den dritten neuen Themenbereich aus, der sich etwa ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. am Grab etablierte³⁶¹ (Abb. 96). Thematisiert wurde die berufliche Tüchtigkeit des Einzelnen, was einer Präsentation persönlicher Leistungen gleichkam³⁶².

Die Zeit der Trauerbilder – Die mittlere Kaiserzeit

Mit dem Einsetzen der Produktion von Reliefsarkophagen im beginnenden 2. Jh. n. Chr. und der schrittweisen Verdrängung der bislang vorherrschenden Grabdenkmäler trat ein neuer Bildträger in den Grabkammern auf, der größere und auch wirkungsmächtigere Flächen bereitstellte. Zur Verzierung der Sarkophagkästen etablierte sich ein neues

³⁵⁷ Vgl. etwa das sogenannte Testamentum Relief aus trajanischer Zeit, das einen jungen Mann auf einer Kline zeigt, der von Mitglidern der Familie betrauert wird. Zu diesem Relief ausführlich d’Ambra 1995, 667-681.

³⁵⁸ Auf diesen Grabmonumenten wird eine Vermischung bestimmter Konventionen in der Darstellung von Frauen deutlich. Offenbar konnte auf solchen kleineren, billigeren Monumenten auf den traditionellen Anstand zu Gunsten einer direkteren Repräsentation verzichtet werden, siehe Amedick 1991, 11. Zu den unterschiedlichen Möglichkeiten der Präsentation von Frauen in Gelageszenen auf subelitären Denkmälern Roller 2006, 123-139.

³⁵⁹ Einen Überblick über die literarischen Quellen, aus denen deutlich die Verbindung von *otium* mit dem Lagern beim Gelage hervorgeht Roller 2006, 16-22.

³⁶⁰ Dunabin 2003, 108 mit weiteren Interpretationsansätzen dieses Motivs. Zur unterschiedlichen Bedeutung des Motivs für Angehörige der Ober- und Unterschicht Roller 2006, 45.

³⁶¹ Einzelne Darstellungen finden sich bereits gegen Ende der Republik, zahlreicher werden sie erst ab der Jahrhundertmitte, hierzu Zimmer 1982, 7-8. Der zahlenmäßige Schwerpunkt der Berufsdarstellungen liegt im 1. Jh. n. Chr., in der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. sind sie noch relativ häufig, um danach kontinuierlich an Bedeutung zu verlieren. Auf Grabaltären sind Berufsdarstellungen oder Hinweise auf den Beruf ebenfalls zu finden. Sie häufen sich seit claudisch-neronischer Zeit, siehe hierzu Boschung 1987, 34. Beispiele ebd. Nr. 852, 958, 968. Auf Urnen begegnen Berufsdarstellungen oder Berufshinweise seltener, erstmals in flavischer Zeit, z.B. Sinn 1987, 69. Bei den Grabreliefs und Grabstelen finden sich vereinzelt Darstellungen bereits gegen Ende der Republik, zahlreicher werden sie ab der Jahrhundertmitte, siehe hierzu Zimmer 1982, 7-8. Auch in der Grabmalerei lassen sich vereinzelt Berufsdarstellungen finden, jedoch nicht aus der frühen Kaiserzeit. Die erhaltenen Bilder stammen aus dem 2. und 3. Jh. n. Chr., siehe hierzu Feraudi-Gruénais 2001a, 191.

³⁶² Zu den dargestellten Berufsgruppen Zimmer 1982, 17-46.

Bildrepertoire, das die bis dahin am Grab dominierenden Themen schnell verdrängte³⁶³. Thematisch schöpfen die Reliefdarstellungen der Sarkophage aus einem vielfältigen Spektrum, wobei sich drei Hauptgruppen unterscheiden lassen.

Die erste Gruppe bilden Darstellungen aus dem Bereich des Menschenlebens, der *vita humana*. Es handelt sich hierbei um Lebensszenen, die den Verstorbenen und auch Angehörige seines sozialen Umfelds in verschiedenen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens zeigen³⁶⁴.

Als grundlegende Neuerung der mittleren Kaiserzeit ist das Aufkommen mythologischer Bilder am Grab anzusehen. Diese erscheinen jedoch keineswegs plötzlich in der kaiserzeitlichen Bilderwelt. Ein umfangreiches Repertoire an mythologischen Bildern ist bereits seit der frühen Kaiserzeit vorhanden, seitdem es zur Tradition wurde, den Wohnbereich mit Mythenbildern zu schmücken³⁶⁵. Im sepulkralen Kontext jedoch traten mythische Handlungsszenen erst im Gefolge der Sarkophage auf³⁶⁶.

Bei diesen mythologischen Bildern ist zu unterscheiden zwischen Bildern mythischer Figuren ohne direkten narrativen Kontext und solchen mit erzählerischem Hintergrund. Zu ersteren gehören Darstellungen von Dionysos und seinem Umkreis, von Meerwesen, Erosen und Jahreszeiten. Mehr als zwei Drittel der mythologischen Reliefsarkophage schöpfen ihren Bildschmuck aus dieser Gruppe. Damit sind sie wesentlich häufiger als die narrativen Einzelmythen, die die dritte große Gruppe darstellen und lediglich auf einem Drittel der Sarkophage auftreten³⁶⁷.

Bereits zu Beginn der Sarkophagproduktion taucht in Darstellungen aus dem Bereich der *vita privata* sowie der narrativen Mythen auch das am Grab so nahe liegende Thema des Todes auf. Dieses wurde in vielfacher Weise und aus verschiedenen Perspektiven erzählt:

³⁶³ Graburnen, -altäre und -reliefs zeigen zwar auch weiterhin die Dekorationsmuster des 1. Jhs. n. Chr., jedoch werden diese bereits zu Beginn des 2. Jhs. n. Chr. quantitativ von den Themen überlagert, die im Sepulkralkontext mit den Sarkophagen neu eingeführt werden, vgl. Sinn 1987, 80.

³⁶⁴ Hierzu gehören die Schlacht- und Jagdsarkophage sowie die Sarkophage mit Darstellungen aus der *vita romana* und der *vita privata*.

³⁶⁵ Zu den Mythenbildern im frühkaiserzeitlichen Wohnhaus Zanker 1998, 40-48 und ders. 2000a, 419-427; zur Situation im hoch- und spätkaiserzeitlichen Haus Muth 2001, 95-116.

³⁶⁶ Zu den wenigen Ausnahmen auf Urnen des 1. Jhs. n. Chr. siehe Sinn 1987, 80. Auf den Grabaltären treten mythologische Themen überhaupt selten auf, alle Beispiele stammen dabei aus dem 2. und 3. Jh. n. Chr., vgl. Boschung 1987, 18. Auch in der Grabmalerei finden sich, abgesehen von mythischen Wesen ohne szenischen Kontext, erst ab dem 2. Jh. n. Chr. mythische Handlungsszenen, siehe Feraudi-Gruénais 2001, 167. Eine der seltenen Ausnahmen ist die Darstellung des später auch auf Sarkophagen beliebten Themas der Tötung der Niobiden im frühaugusteischen Columbarium Doria Pamphili, ebd. 179. Zur quantitativen und chronologischen Verteilung mythologischer Handlungsszenen in der fest angebrachten Ausstattung der Gräber vom 1. Jh. v. Chr. bis zum 3. Jh. n. Chr. vgl. Feraudi-Gruénais 2001, 167.

³⁶⁷ Zur quantitativen Verteilung der einzelnen Themenbereiche vom 2-4. Jh. n. Chr. siehe die Statistik bei Ewald 2003, 564 Abb. 1.

durch die Darstellung der rituellen Totenklage, durch Allegorien des Raubes, des Sterbens, des Abschieds, der Liebe oder des Trostes³⁶⁸. Verbunden mit der Todesthematik wird bereits auf den frühesten Sarkophagen auch die Trauer der Hinterbliebenen bildlich festgehalten (Grafik 2).

Zu den frühen Beispielen gehört ein in hadrianische Zeit zu datierender Girlanden-Sarkophag, der in vier Lünetten Szenen aus dem Aktaion-Mythos zeigt³⁶⁹. Neben der von Aktaion beim Bade beobachteten Artemis, dem Kampf des Aktaion gegen die ihn anfallenden Jagdhunde und einer bukolischen Szene ist auf der rechten Nebenseite eine Trauerszene zu sehen³⁷⁰ (Abb. 71). Der tote Aktaion wird von einer Frau beklagt, die ihre Trauer durch das Raufen der Haare artikuliert. Durch die Einfügung dieser Szene, die bei den bisherigen Darstellungen des Aktaion-Mythos keine Rolle spielte, wird explizit der Bezug zur Situation am Grab hergestellt und dem Betrachter des Bildes somit eine Möglichkeit zur Identifikation geboten.

Auch der erste bekannte Pelops-Sarkophag, dessen Entstehung in späthadrianisch-frühantoninische Zeit fällt³⁷¹, nutzt das Thema um vor dem Hintergrund des tödlichen Sturzes des Oinomaos beim Wagenrennen gegen Pelops die Trauer der Hinterbliebenen zu inszenieren (Abb. 84). Zwei Frauen, vermutlich Sterope und Hippodameia, stehen beim Leichnam des Oinomaos. Die eine ist in stiller Trauer in sich gekehrt, die andere wendet sich dem Toten mit exaltierter Gebärde zu.

Auf Bildern aus dem Bereich der *vita privata* wurde ebenfalls von Beginn der Sarkophagproduktion an der Themenbereich Tod in Verbindung mit Trauer behandelt. Hierfür wurde vornehmlich die Bildchiffre der *conclamatio* auf *curriculum vitae*-Sarkophagen genutzt. Ein in trajanisch-hadrianischer Zeit gefertigter Sarkophag in Agrigent mit der zentralen Szene einer *conclamatio* um einen verstorbenen Knaben ist das früheste erhaltene Exemplar (Abb. 29). Mutter und Vater, Amme und Pädagoge, Vertreter der Dienerschaft sowie weitere Angehörige sind trauernd um den auf der Kline liegenden toten Jungen gruppiert³⁷².

Dennoch bleibt die explizite bildliche Darstellung trauernder Hinterbliebener in der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. weiterhin eine Randerscheinung. Jeweils nur ein Aktaion- und ein

³⁶⁸ Eine Übersicht mit weiteren Blickwinkeln bietet die Auflistung bei Zanker 2005, 245 Abb. 1.

³⁶⁹ Zur stilistischen Einordnung des Sarkophags um 130 n. Chr. siehe Zanker – Ewald 2004, 297.

³⁷⁰ Zu diesem Aktaion-Sarkophag im Louvre ASR VI 2,1 93-95 Kat. 26 und Zanker – Ewald 2004, 295-297.

³⁷¹ Zur Datierung Koch – Sichtermann 1982, 174-175 und Huskinson 1996, 29. Ausführlich zur Darstellung des Sarkophags Dimas 1998, 56-58.

³⁷² Zum Agrigenter Sarkophag siehe die ausführliche Abhandlung von Valbruzzi 1991, 299-313.

Pelops-Sarkophag zeigen in der ersten Jahrhunderthälfte Trauernde³⁷³, von den Medea-Sarkophagen sind es drei³⁷⁴. Von den *curriculum vitae*-Sarkophagen mit Darstellung der Totenklage sind nur zwei vor der Jahrhundertmitte entstanden³⁷⁵, von den Sarkophagen mit Kinderspiel- und Palästradarstellungen³⁷⁶ jeweils einer und von den Sarkophagen mit Eroten beim Zirkusrennen, auf denen ein trauernder Hortator zu sehen ist, stammen nur fünf aus der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.³⁷⁷ (Grafik 5). Innerhalb der Mythendarstellungen überwiegen Themenbereiche wie der dionysische und maritime Thiasos oder Erotendarstellungen bei weitem und auch bei den Lebensszenen sind Bilder mit Trauernden in der Minderzahl³⁷⁸.

Erst ab mittelantoninischer Zeit beginnen Trauerbilder vermehrt eine Rolle zu spielen. Die mythologischen *conclamatio*-Bilder setzen nun ein, die Klage um Alkestis, Meleager, Hektor und Patroklos³⁷⁹, und die Darstellungen der Totenklage auf *curriculum vitae*-Sarkophagen mehren sich. Auch die anderen Mythen, mit denen im Sepulkralbereich Trauer visualisiert wurde – Adonis und Aphrodite³⁸⁰, Phaeton³⁸¹, Kreusa³⁸², die Heimtragung Meleagers und Hektors³⁸³, Protesilaos und Laodameia³⁸⁴, die Iliupersis und Orest³⁸⁵ – werden ab der Mitte des Jahrhunderts ins Themenrepertoire aufgenommen (Grafik 5).

Dass ab der Jahrhundertmitte von einem gesteigerten Interesse an der expliziten Visualisierung von Trauer gesprochen werden kann, macht nicht nur die Aufnahme von Mythen ins Bildrepertoire des Grabes deutlich, die auf die Thematik der Trauer

³⁷³ Aktaion: ASR XII 1, Kat. 71; Pelops: Huskinson 1996, 29 Nr. 2.23.

³⁷⁴ Zanker – Ewald 2004, Kat. 20; Gaggadis-Robin 1994, Kat. 3, 4.

³⁷⁵ ASR I 4, Kat. 2, 47.

³⁷⁶ ASR I 4, Kat. 63 (Kinderspiel), ASR I 4, Kat. 50 (Palästra).

³⁷⁷ ASR V 2, 3 Kat. 17, 32, 35, 46, 101.

³⁷⁸ Dazu die Grafik bei Ewald 2003, 564 Abb. 1a.

³⁷⁹ Vgl. zur Chronologie der Alkestis-Sarkophage, die nahezu alle in der 2. Hälfte des 2. Jhs. entstanden sind, ASR XII 1, 110-111; zu Achill ebd. 44-45. Die Darstellungen der Aufbahrung Meleagers konzentrieren sich auf den Zeitraum von ca. 150-180 n. Chr., ASR XII 6, 45-46. Zur Laufzeit der Amazonen-Sarkophage, die sich alle um 160/170 n. Chr. datieren lassen, ASR XII 1, 129.

³⁸⁰ Zur zeitlichen Verteilung der Adonis-Sarkophage ASR XII 1, 71-73.

³⁸¹ Zur zeitlichen Einordnung der Phaeton-Sarkophage Zanker – Ewald 2004, 372.

³⁸² Zur Chronologie der Medea-Sarkophage Gaggadis-Robin 1994, 21-37

³⁸³ Die Gruppe der Heimtragungs-Sarkophage läuft von vereinzelten Ausnahmen abgesehen von ca. 140 n. Chr. bis zum Ende des 2. Jhs. n. Chr., ASR XII 6, 35-37 und 45-47. Zur Laufzeit der Amazonen-Sarkophage mit dem Transport des toten Hektor, die etwa von der Mitte bis zum Ende des 2. Jhs. n. Chr. reichen, ASR XII 1, 58.

³⁸⁴ Zur chronologischen Einordnung der beiden einzigen bekannten Laodameia-Darstellungen Zanker – Ewald 2004, 375.

³⁸⁵ Zur Chronologie der Orest-Sarkophage Bielfeldt 2005, 28-29.

ausgerichtet waren, sondern auch die Bereicherung bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gebräuchlicher Themen um eben diesen Aspekt als eines der zentralen Elemente der Darstellung. Dies ist bei der Gruppe von Orest-Sarkophagen zu beobachten, deren Reliefschmuck Szenen des taurischen Zyklus zeigt. Die in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. entstandenen Sarkophage stellen eine andere Komposition vor als die Orest-Sarkophage aus der ersten Jahrhunderthälfte. Während die frühen Darstellungen viele Szenen des taurischen Abenteuers ins Bild setzen – die Bergergruppe, die Führung der Gefangenen vor das Heiligtum, die Anagnorisis, den Kampf und die Flucht aufs Schiff³⁸⁶ (Abb. 97) – so beschränken sich die späteren Sarkophage auf die Wiedererkennungsszene sowie die Vorführung der Gefangenen vor Thoas. Den so gewonnenen Platz nimmt eine Szene ein, die prominent in der Mitte der Frontplatte platziert ist und somit einen wesentlichen Bestandteil der Darstellungen bildet³⁸⁷. Die Szene zeigt die im Angesicht des Todes trauernden Freunde Orest und Pylades (Abb. 98). Im Repertoire der frühen Sarkophage taucht diese Gruppe überhaupt nicht auf³⁸⁸.

Bis in severische Zeit machen Bilder, die in engerem oder weiterem Sinn den Tod thematisieren, die Mehrzahl an Darstellungen mit narrativen Einzelmythen aus. Den annähernd 400 erfassbaren Bildern mit Todesbezug stehen lediglich 130 Darstellungen gegenüber, deren Hauptaussage im wesentlichen in der Preisung der männlichen *virtus* liegt wie bei der kalydonischen Eberjagd Meleagers oder den Taten Achills und anderer Helden³⁸⁹.

Trotz der Dominanz von Themen mit Todesbezug in der Gruppe der narrativen Mythenbilder, die für die explizite Darstellung von Trauer an sich prädestiniert gewesen wären, sind diejenigen Kontexte, in denen Trauer explizit zum Thema gemacht, das heißt durch trauernde Personen visualisiert wird, verhältnismäßig selten. 24 Einzelmythen befassen sich mit dem Tod³⁹⁰, von diesen machen lediglich 14 Trauer zum Thema. Viele der passenden Darstellungen, etwa der Muttermord des Orest, die Tötung der Niobiden

³⁸⁶ Ein Beispiel stellt der frühantoninische Münchner Orest-Sarkophag dar. Zu seinen einzelnen Szenen siehe detailliert Bielfeldt 2005, 167-207.

³⁸⁷ Zu den Darstellungen der in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. entstandenen Sarkophage Bielfeldt 2005, 207-239.

³⁸⁸ Siehe für eine ausführliche ikonographische Analyse der Trauerszene Bielfeldt 2005, 225- 230.

³⁸⁹ Vgl. Zanker 2005, 244 und die Statistik zur zeitlichen Aufteilung der Mythenbilder ebd. 245 Abb. 1.

³⁹⁰ Siehe die Aufstellung der mythologischen Themen bei Koch – Sichtermann 1982, VIII.

oder der Tod der Penthesilea in den Armen Achills wurden hingegen nicht dazu genutzt, um Trauernde darzustellen.

Doch nicht nur was die Kontexte anbelangt, sondern auch was die Gesamtzahl an Sarkophagen betrifft, sind die Trauerbilder eindeutig in der Minderzahl. Todesallegorien, die dem Tod eine positive Sicht abgewinnen, sind auch quantitativ auf einer wesentlich größeren Anzahl an Sarkophagen vertreten als die Bilder der Trauer. Am deutlichsten wird dies bei den Endymionbildern, die den Tod in tröstliche Vorstellungen wie das Zusammenkommen von Liebenden oder den Todesschlaf einbetten und demnach auch dem Traueraspekt keinen Raum bieten³⁹¹ (Abb. 99). Insgesamt sind etwa 110 Exemplare allein mit Endymiondarstellungen bekannt. Damit ist die Geschichte um den schönen Hirten das beliebteste mythologische Thema überhaupt³⁹². Auch die zweitbeliebteste Mythenallegorie, der Raub der Persephone durch Hades, ist mit tröstlichen Vorstellungen verbunden³⁹³ (Abb. 100). Zwar ist in diesen Bildern der Gedanke des abrupten Eingriffs des Todes in das Leben deutlich akzentuiert, durch den Aspekt der Liebe des Hades und das Weiterleben der Persephone als seine Braut verliert der Tod jedoch an Schrecken³⁹⁴. Der Persephone-Mythos ist von etwa 90 stadtrömischen Sarkophagen bekannt³⁹⁵. Nimmt man allein die Endymion- und Persephone-Sarkophage als die beiden beliebtesten Mythen mit verhältnismäßig positiver Sicht auf den Tod zusammen, stehen diesen rund 200 Sarkophagen nur etwa 160 Sarkophage mit mythologischen Trauerbildern gegenüber³⁹⁶. Gleiches lässt sich auch bei den Sarkophagen mit Darstellungen aus der *vita humana* beobachten. Hier sind es lediglich 18 Darstellung der *conclamatio* und sieben Sarkophage mit Palästra- oder Spielszenen, die trauernde Personen zeigen. Aus dem gleichen Zeitraum, also dem 2. Jh. n. Chr., stehen diesen Bildern nahezu dreimal so viele Sarkophage gegenüber, die sich anderen Themen aus dem Bereich der *vita privata* widmen, in denen Trauer keinen Platz hat³⁹⁷. In den anderen Gruppen aus dem Bereich des Menschenlebens,

³⁹¹ Hierzu Zanker 2005, 245.

³⁹² Zu den einzelnen Endymion-Sarkophagen ASR XII 2, 32-58; zum allegorischen Gehalt besonders Zanker – Ewald 2004, 102-109 und ebd. 317-325 mit der exemplarischen Besprechung dreier Sarkophage.

³⁹³ Zu den Persephone-Sarkophagen Koch – Sichtermann 1982, 175-179 mit Abb. 203-207.

³⁹⁴ Zum allegorischen Gehalt des Mythos auf römischen Sarkophagen Zanker – Ewald 2004, 90-94 und ebd. 367-372 mit der ausführlichen Analyse zweier Sarkophage.

³⁹⁵ Siehe Koch 1993, 79.

³⁹⁶ Diese Zahl beinhaltet lediglich diejenigen Sarkophage auf denen die Trauer der Hinterbliebenen auch tatsächlich zur Darstellung kommt, also nicht alle Sarkophage einer Gruppe, wie sie in der Grafik bei Zanker 2005, 245 Abb. 1 zusammengestellt sind.

³⁹⁷ Von den insgesamt rund 300 datierbaren Sarkophagen aus ASR I 4 sind 62 im 2. Jh. n. Chr. entstanden. Von diesen wiederum zeigen 25 Exemplare trauernde Figuren.

den Jagd- und Schlachtsarkophagen sowie den Sarkophagen mit Bildern aus der *vita romana* kommen trauernde Personen überhaupt nicht zur Darstellung. Der Kontext für die Einfügung Trauernder hätte zwar gerade bei den Schlachtsarkophagen durchaus bestanden, die Bildaussage lag jedoch hier auf ganz anderen Aspekten³⁹⁸.

Die allgemeinen Bildallegorien, die keinen bestimmten Mythos erzählen, waren darüber hinaus zu jeder Zeit, also auch in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr., als die Trauerbilder ihre größte Verbreitung hatten, wesentlich beliebter als Darstellungen narrativer Einzelmythen³⁹⁹.

Innerhalb der narrativen Einzelmythen wiederum bildeten die Trauerbilder eine verhältnismäßig kleine Gruppe, sowie auch bei den Menschenleben-Sarkophagen lediglich ein kleiner Prozentsatz sich der Trauerthematik widmete. Dieser Themenbereich war somit am Grab niemals besonders beliebt und nachgefragt. Diese Beobachtung wird noch dadurch verstärkt, dass die Trauerbilder nach einer relativ kurzen Phase bereits in severischer Zeit wieder aus der sepulkralen Repräsentation verschwanden.

Das Verschwinden der Trauerbilder – Die späte Kaiserzeit

Seit spätseverischer Zeit geht die Zahl der mythologischen Themen auf den Sarkophagreliefs schnell zurück, gegen Mitte des 3. Jhs. n. Chr. verschwinden sie dann nahezu vollständig. Dies gilt gleichermaßen für die narrativen Einzelmythen wie auch die bis dahin dominanten Darstellungen des dionysischen Thiasos und der Meerwesen⁴⁰⁰, so dass, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, am Grab von einer völligen Abwendung der Käufer von Mythenbildern gesprochen werden kann⁴⁰¹. Im Bereich des Hauses wurden Mythenbilder auf Mosaiken oder Tafelsilber nach wie vor weiterverwendet⁴⁰². Der Mythos als Bildschmuck scheint demnach ganz speziell am Grab für nunmehr untauglich erachtet worden zu sein.

Mit dem allmählichen Abnehmen der Mythenbilder geht auch das Verschwinden der Trauerbilder einher, welches sich jedoch wesentlich schneller vollzieht. Diejenigen

³⁹⁸ Hierzu im Einzelnen weiter unten.

³⁹⁹ Siehe hierzu die Grafik bei Ewald 2003, 564 Abb. 1a-d, die auch die unterschiedliche Gewichtung der Themen in den einzelnen Zeitabschnitten deutlich macht.

⁴⁰⁰ Siehe hierzu die Statistik bei Zanker 2005, 247 Abb. 2 und Ewald 2003, 564 Abb. 1 c, d.

⁴⁰¹ Zu den Ausnahmen zählen die Sarkophage mit der Darstellung der Jagd Meleagers oder die Phaeton-Sarkophage, die eine Renaissance in tetrarchischer Zeit erleben, dazu Zanker – Ewald 2004, 372. Sarkophage, die den Mythos des Prometheus zum Thema haben, werden überhaupt erst in dieser Zeit beliebt. Zum kurzen Wiederaufleben von Mythendarstellungen in tetrarchischer Zeit Brandenburg 2002, 27-28.

⁴⁰² Zanker 1998, 40-48 und Muth 2001, 95-116.

Mythen, die zur Visualisierung von Trauer verwendet wurden, werden bereits ab dem beginnenden 3. Jh. n. Chr. überhaupt nicht mehr dargestellt⁴⁰³ (Grafik 5).

Bei den Mythen, die im 2. Jh. n. Chr. mit Trauer verbunden waren und im 3. Jh. n. Chr. weiterhin dargestellt werden, lässt sich eine deutliche Akzentverschiebung feststellen. So liegt bei der Gruppe der antoninischen Pelops-Sarkophage der Fokus auf dem Sturz und Tod des Oinomaos und auf der Trauer der ihm Nahestehenden⁴⁰⁴. Ganz anders gestalten sich die Pelops-Sarkophage des 3. Jhs. n. Chr. Zentrale Figur ist hier der tugendhafte und siegreiche Pelops, der in drei Szenen – seinem Empfang bei Oinomaos, dem Wagenrennen sowie der Vereinigung mit Hippodameia – gezeigt ist⁴⁰⁵ (Abb. 101). Trauer wird überhaupt nicht thematisiert, auch nicht in der Episode des Wagenrennens, die nunmehr zur Verdeutlichung von *virtus* dient.

Auch beim Meleager-Mythos lässt sich eine Verschiebung der inhaltlichen Aussage feststellen. Während sich die Darstellungen der Heimtragung und der Totenklage im Wesentlichen auf das 2. Jh. n. Chr. konzentrieren, stehen im frühen 3. Jh. n. Chr. eindeutig die Jagddarstellungen im Vordergrund, auf denen die *virtus* des Verstorbenen inszeniert wird⁴⁰⁶.

Die gleichen Phänomene zeigen sich auch bei Sarkophagen aus dem Bereich der *vita privata*. Entweder werden die Darstellungen mit Trauerbezug zu Beginn des 3. Jhs. n. Chr. gänzlich eingestellt oder es findet, bei fortlaufender Verwendung, eine komplette Akzentverschiebung statt. Ersteres trifft auf die Darstellung der *conclamatio* auf *curriculum vitae*-Sarkophagen zu. Ihr Hauptvorkommen liegt, wie bei den mythologischen Trauerbildern, in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. Von den 18 Sarkophagen stammen lediglich drei Exemplare aus dem frühen 3. Jh. n. Chr.⁴⁰⁷, danach verschwindet die Wiedergabe dieser Form der Totenklage am Grab vollständig.

Eine Verschiebung in der inhaltlichen Aussage lässt sich bei den Kindersarkophagen mit der Darstellung eines von Eroten veranstalteten Zirkusrennens feststellen. Diese legen, meist in Gestalt eines trauernden Hortators, im 2. Jh. n. Chr. großen Wert auf den Aspekt

⁴⁰³ Lediglich die Heimtragung Meleagers ist auf einem Sarkophagfragment vertreten, welches sich an das Ende des 3. Jhs. n. Chr. datieren lässt, ASR XII 6, Kat. 103.

⁴⁰⁴ Diese Gruppe besteht nur aus zwei Sarkophagen: dem Sarkophag in Rom, Museo Nazionale Romano, dazu Giuliano 1985, 245-247, und dem Sarkophag in den Musei Vaticani, siehe Dimas 1998, 56-58.

⁴⁰⁵ Zu den Wertkonzepten, die in den einzelnen Szenen vermittelt werden, Zanker – Ewald 2004, 365 mit der exemplarischen Besprechung eines Sarkophags in der Villa Albani in Rom, ebd. 365-367.

⁴⁰⁶ Zur Chronologie der Darstellungen der kalydonischen Eberjagd ASR XII 6, 13-15; Zanker – Ewald 2004, 248-251 zum Konzept der *virtus* auf den Meleager-Jagdsarkophagen.

⁴⁰⁷ ASR I 4, Kat. 155, 177, 248.

der Trauer, die sich aus dem Sturz eines Erosen begründet⁴⁰⁸. Diese Darstellungen werden im 3. Jh. n. Chr. zwar fortgeführt, jedoch unter Verzicht auf das Motiv des trauernden Hortators. Die Bildaussage verschiebt sich dadurch. Es geht nicht mehr um die Thematisierung von Trauer, sondern ausschließlich um die Inszenierung von *virtus*⁴⁰⁹.

Mit dem Desinteresse an Mythenbildern kamen zum einen gänzlich neue Bilder auf, zum anderen aber gewannen bislang nur sporadisch verwendete Themen deutlich an Beliebtheit⁴¹⁰. Nicht-mythologische Jagdbilder traten an die Stelle der mythischen Jäger Meleager, Hippolytos und Adonis und wurden zur gängigsten Chiffre für *virtus* auf den Sarkophagen des 3. Jhs. n. Chr.⁴¹¹. Die Jahreszeiten-Sarkophage, die es in geringer Anzahl bereits im 2. Jh. n. Chr. gab, nahmen mit der Wende zum 3. Jh. beständig zu, um gegen dessen Ende ihren Höhepunkt zu erreichen⁴¹². Durch Erosen oder Genien mit entsprechenden Attributen oder durch die Darstellung dessen, was die Natur hervorbringt, wird in diesen Bildern die Fülle der Natur und deren ewige Wiederkehr veranschaulicht⁴¹³. Auch die Zahl der Philosophensarkophage, die das Ideal von Bildung und philosophischem Lebenswandel verdeutlichen, stieg mit dem beginnenden 3. Jh. n. Chr. bis zu dessen Ende kontinuierlich an⁴¹⁴. Ab dem späteren 3. Jh. n. Chr. wurden letztlich die bukolischen Bildthemen, die versatzstückartig in anderen Kontexten bereits im 2. und frühen 3. Jh. n. Chr. auftauchten, zu den beliebtesten Motiven der Reliefsarkophage⁴¹⁵. Die beschauliche, idyllische Hirtenwelt, die in diesen Bildern aufgerufen wird, zeugt von dem Streben nach Ruhe, Frieden und Einsamkeit⁴¹⁶.

⁴⁰⁸ Ausführlich zu den Sarkophagen mit Darstellung eines Zirkusrennens Kap. III.2.2.

⁴⁰⁹ Zur Verschiebung der Bildaussage Dimas 1998, 55-56.

⁴¹⁰ Vgl. hierzu die Grafik bei Zanker 2005, 249 Abb. 3.

⁴¹¹ Zu den Jagdsarkophagen siehe ASR I 2 und Zanker – Ewald 2004, 225-226. Zur Aussage der Jagdbilder auch Zanker 2005, 246-248.

⁴¹² Zur chronologischen Verteilung der Jahreszeiten-Sarkophage ASR V 4, 162-177.

⁴¹³ Zum Aussagegehalt der Jahreszeitensarkophage Zanker – Ewald 2004, 167-170. Nach Zanker 2005, 246-247 nehmen die Jahreszeitenbilder, was ihre Botschaft anbelangt, die Stelle der dionysischen Darstellungen ein.

⁴¹⁴ Zusammenfassend zur chronologischen und ikonographischen Entwicklung der Philosophendarstellungen Ewald 1999, 108-109.

⁴¹⁵ Himmelmann 1980, 129 nennt 400 Sarkophage aus der Zeit zwischen ca. 260-320 n. Chr., was ein Vielfaches dessen ist, was aus dieser Epoche von jedem anderen Thema überliefert ist. Zu den bukolischen Darstellungen Zanker – Ewald 2004, 171-173.

⁴¹⁶ Zanker 2005, 48 spricht bei den bukolischen Darstellungen von „Sehnsuchtsmetaphern“.

III.3.2. Trauerbilder am römischen Grab – Spiegel kollektiver Mentalität

Mit dem Beginn der Kaiserzeit setzte ein Prozess ein, der sich aus der Neuordnung von Politik und Gesellschaft ergab und weitreichende Konsequenzen für die private Lebenswelt und das gesellschaftliche Wertgefüge nach sich zog. Die neue politische Ordnung hatte zur Stabilisierung der gesellschaftlichen Strukturen geführt. Angesichts der Konzentration aller Macht in den Händen des Kaiserhauses war die Konkurrenz der Angehörigen der politischen Elite um Einfluss und öffentliche Aufmerksamkeit nunmehr obsolet geworden⁴¹⁷. Unter Augustus und seinen ersten Nachfolgern veränderte sich in Rom und auch im übrigen Imperium die Stimmung und Mentalität im Vergleich zur Republik grundlegend⁴¹⁸. Eine neue, auf privaten Lebensgenuss ausgerichtete Weltsicht abseits vom Erreichen politischer Ämter breitete sich aus, da diese der Elite nicht mehr als sinnvolle Ziele eines erfüllten Lebens galt⁴¹⁹. So vollzog sich ein kontinuierlicher Rückzug aus der Öffentlichkeit, in der die meisten ohnehin keine politische Mitwirkungsmöglichkeit mehr besaßen.

Dieses neue Lebenskonzept spiegelt sich plakativ in der sogenannten *Laus Pisonis* wider, einem Panegyrikus neronischer Zeit, der von einem unbekannten Autor vermutlich an den Hauptverschwörer gegen Nero, Calpurnius Piso, adressiert war⁴²⁰. Das traditionell militärisch und politisch geprägte Leistungsethos republikanischer Zeit wird hier als unzeitgemäß verworfen. Stattdessen werden alle kulturellen Praktiken der privaten Muße in den Vordergrund gestellt⁴²¹. Die in der *Laus Pisonis* aufgeführten Bereiche entsprechen dem, was sich Martial als Inhalt eines idealen Tages vorstellt⁴²².

⁴¹⁷ Dazu Stein-Hölkeskamp 2003, 317-319. Der Verzicht auf das Streben nach öffentlicher Aufmerksamkeit manifestiert sich auch darin, dass es in der Kaiserzeit, anders als in der Republik, nicht mehr üblich war, in den Grabinschriften von Angehörigen der Führungsschicht auf Einzelleistungen hinzuweisen, vgl. Eck 1995, 106-108.

⁴¹⁸ Wie die Autoren des frühen Prinzipats ihre eigene Zeit empfanden und darstellten untersucht Döpp 1989, 73-101.

⁴¹⁹ Zu den unterschiedlichen Lebenskonzepten und Lebensidealen der gesellschaftlichen Elite Roms in der späten Republik und frühen Kaiserzeit siehe Stein-Hölkeskamp 2003 passim.

⁴²⁰ Zur Identifikation des Adressaten Leppin 1992, 222. Edition und Kommentar des *senatus consultum*, mit dem der Prozess gegen Calpurnius Piso abgeschlossen wurde, von Eck – Caballos – Fernández 1996.

⁴²¹ Dazu gehörten musikalische und sportliche Betätigung, Promenieren, Plaudern und Lesen sowie eigene literarische Tätigkeit. Für eine Gesamtinterpretation der *Laus Pisonis* Leppin 1992 passim. Eine kulturgeschichtliche Einordnung des Panegyrikus nimmt Stein-Hölkeskamp 2003, 326-327 vor.

⁴²² Mart. 5, 20. Die bevorzugten Beschäftigungen des von Martial beschriebenen Flaneurs sind das Promenieren, Plaudern und Lesen. Gerade der literarische Betrieb war zu dieser Zeit ungemein rege. Plinius, der sich neben seinen Ämtern eifrig mit dem Schreiben beschäftigte, saß sogar bei der Wildschweinjagd mit der Schreibtisch am Fangnetz, Plin. epist. 1, 6. Zur Profilierung der ihrer politischen Möglichkeiten weitgehend beraubten Angehörigen der Oberschicht durch verschiedene Tätigkeiten aus dem Bereich des *otium* Leppin 1992, 221-236.

Die intensive Beschäftigung mit den vielfältigen Möglichkeiten aus dem Bereich des *otium* auf der einen und mit der eigenen Person auf der anderen Seite, mit den individuellen Bedürfnissen und Gefühlen, ist in unmittelbarem Zusammenhang mit der veränderten politischen Situation zu sehen⁴²³ und stellt eine Bereicherung der emotionalen Entfaltungsmöglichkeiten des Einzelnen dar, die an die Stelle der zuvor so dominanten bürgerlich-politischen Identität tritt⁴²⁴. In dieser wohlhabenden, entpolitisierten Gesellschaft mit viel Freizeit entstand so in Wort und Bild eine neue sentimentale Kultur, die die Beschäftigung mit sich selbst förderte⁴²⁵.

Diese Veränderungen in der Mentalitätsstruktur der römischen Gesellschaft hatten unter anderem zur Folge, dass neue Grabformen gefragt wurden⁴²⁶. Die um öffentliche Aufmerksamkeit heischende, plakative Grabrepräsentation, die die späte Republik geprägt hatte, wurde schrittweise immer mehr aufgegeben⁴²⁷. Da durch die Entpolitisierung des Bürgertums die während der Republik vorherrschenden politischen und öffentlichen Inhalte der Grabrepräsentation ihren Sinn verloren hatten, kamen als Reflex des Mentalitätswandels, auch neue Themen am Grab auf.

Als wesentlicher Faktor für die inhaltliche Ausrichtung der neuen Grabbilder sind die Träger der Sepulkraldenkmäler zu berücksichtigen. Denn als wichtiges Mittel der sozialen Kommunikation wird der Dekor der Grabdenkmäler ganz wesentlich von der Situation und dem Anliegen der sie tragenden Schichten bestimmt⁴²⁸. Die unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Möglichkeiten und Ambitionen der einzelnen Gesellschaftsschichten führten dabei zu ganz unterschiedlichen Ausdrucksformen⁴²⁹.

Der größte Teil der erhaltenen Grabdenkmäler der frühen Kaiserzeit geht auf die Gruppe der *humiliores* zurück. Diese äußerst heterogene Unterschicht, zu der neben einfachen und

⁴²³ Bereits Friedländer hat in seiner Sittengeschichte auf diesen Zusammenhang hingewiesen, vgl. Friedländer 1922, 214.

⁴²⁴ Zanker 2003, 353.

⁴²⁵ Siehe Neudecker – Zanker 2005, 18-19.

⁴²⁶ Vgl. Stein-Hölkeskamp 2003 passim, die den Veränderungsprozess im mentalen Haushalt und in der konkreten Lebensführung am Beispiel der gesellschaftlichen Elite untersucht.

⁴²⁷ Zum Erscheinungsbild der spätrepublikanischen Nekropolen Hesberg – Zanker 1987, 10-12 und Heinzelmann 2001, 181-184; zum Zusammenhang von politischer Situation und Instrumentalisierung der Gräber in der späten Republik vor allem Hesberg 1992, 19-24. Eine umfangreiche Sammlung der republikanischen Grabbauten liefert Eisner 1986.

⁴²⁸ Feraudi-Gruénais 2001a, 216.

⁴²⁹ So bediente sich etwa die staatstragende Amtsaristokratie seit der späten Republik bis in die mittlere Kaiserzeit hinein der *sella curulis* und der *fasces* als charakteristische Motive für ihre sepulkrale Selbstdarstellung. Dieser relativ einfache Grabschmuck ließ in Verbindung mit dem für die Gräber der senatorischen und ritterlichen Oberschicht typischen *cursus honorum* die Zugehörigkeit des Verstorbenen zur Amtsaristokratie unmittelbar und eindrucklich deutlich werden, dazu Schäfer 1989, 135-137.

kaiserlichen Sklaven auch die gewöhnlichen Freigelassenen sowie die *liberti* des Kaiserhauses zählten⁴³⁰, strebte besonders nach künstlerischer Repräsentation, die am deutlichsten in den Grabdenkmälern zu fassen ist⁴³¹. Aufgrund ihrer minderen Herkunft und ihrer rechtlichen Zurücksetzung, die bei den Wohlhabenden unter den *humiliores* oft im Gegensatz zu ihrem finanziellen Erfolg und ihrem gesellschaftlichen Anspruch standen, war dies die einzige Möglichkeit öffentlicher Artikulation⁴³². Dies führte dazu, dass sie im allgemeinen einen höheren Aufwand mit ihren Gräbern betrieben als Freigeborene⁴³³. So sind als Hauptabnehmer für die im 1. Jh. n. Chr. am Grab gebräuchlichen Urnen, Altäre, Stelen und Reliefs sowie für die mit Stuck, Mosaiken und Malerei ausgestatteten Gräber die sozialen Aufsteiger aus der Gruppe der *humiliores* auszumachen⁴³⁴.

Aufgrund ihres gewachsenen Selbstbewusstseins infolge des erreichten Wohlstands entfiel nach und nach der Zwang zur Imitation der Oberschicht. Dadurch wurden andere Formen der Repräsentation möglich⁴³⁵. Während die Freigelassenen zuvor ihren erreichten Status eines römischen Bürgers in Form von Porträtbüsten in Toga oder bei Ehepaaren durch die Darstellung der *dextrarum iunctio* demonstrierten⁴³⁶, veränderte sich diese von allgemeingültigen bürgerlichen Werten und Idealen geprägte Form der Selbstdarstellung etwa ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. zu Gunsten einer Präsentation persönlicher Leistungen. Da es den *humiliores* in der Regel verwehrt war, öffentliche Ämter zu übernehmen⁴³⁷, mit denen sie sich *honoros* erwerben konnten, ließ sich ihr Status allein am materiellen Wohlstand und an anderen Qualifikationen messen⁴³⁸.

⁴³⁰ Grundlegend zur sozialen Gliederung der römischen Gesellschaft und den Kriterien für die Zugehörigkeit zu den *humiliores* Alföldy 1984, 94-100.

⁴³¹ Siehe Petron. 71, 11, der den Drang eines typischen Freigelassenen nach unbedingter Selbstdarstellung karikiert: *horologium in medio ut quisquis horas inspiciet velit nolit nomen meum legat*.

⁴³² Einen Überblick über die möglichen beruflichen Perspektiven für Freigelassene in der römischen Gesellschaft bietet Andraeu 1991 passim.

⁴³³ Dazu Wrede 1981, 162-165; Eck 1987, 79. Im einzelnen auch Kleiner 1988, 115-119.

⁴³⁴ Bestimmte Denkmälergattungen waren sogar Angehörigen spezieller Gruppen vorbehalten. Die Kastengrabsteine waren ausschließlich für Freigelassene bestimmt. Zu dieser Denkmälergattung Zanker 1975, 267-315. Die Klinkenmonumente waren nach Ausweis der Inschriften ebenfalls für Freigelassene und Handwerker gedacht, vgl. Dunbabin 2003, 13. Zu den Trägern der Graburnen Sinn 1987, 84-85. Bei den mit fest angebrachten Elementen ausgestatteten Gräbern handelte es sich nahezu ausschließlich um Kammergräber, also keineswegs die aufwendigsten und größten aus Rom bekannten Grabanlagen, siehe Feraudi-Gruénais 2001a, 156-157.

⁴³⁵ Siehe Zimmer 1982, 61.

⁴³⁶ Dazu Zanker 1975, 183-206 und Kockel 1993, 15-55.

⁴³⁷ Eine Ausnahme bildeten einige Priesterschaften, etwa die *seviri Augustales*, die hauptsächlich aus wohlhabenden Freigelassenen gebildet wurden, siehe hierzu Kneißl 1980, 300-301.

⁴³⁸ Die Funktion des *cursus honorum* in den Grabinschriften, wie er für die senatorische und ritterliche Oberschicht üblich war, musste bei den *humiliores* der Bildschmuck wahrnehmen.

Gewissermaßen als Kompensation konnten sie anhand der Berufsdarstellungen am Grab die durch ihre eigene Tüchtigkeit erworbene soziale Unabhängigkeit demonstrieren und damit ihren sozialen Status und ihr bürgerliches Ansehen zur Schau stellen. Die berufliche Selbstständigkeit und wirtschaftliche Unabhängigkeit versetzte sie in die Lage für ein eigenes Grabmal aufzukommen⁴³⁹. Ein anschauliches Beispiel bildet das sogenannte Kranrelief aus dem Komplex des Hateriergrabes. Hier stellt der wohlhabende, der sozialen Unterschicht entstammende Freigelassene und zum Bauunternehmer avancierte Q. Haterius sowohl seine Arbeitsmittel als auch das Produkt seiner Arbeit – einen Grabtempel – zur Schau⁴⁴⁰ (Abb. 102). Durch diese Art der Darstellung wird darüber hinaus die Unabhängigkeit der Mittelschicht von der herrschenden Ideologie ausgedrückt, bestand doch in der frühen Kaiserzeit eher eine abwertende Haltung gegenüber körperlicher Arbeit⁴⁴¹. In den Berufsdarstellungen wird die *industria*, die Einsatzbereitschaft, herausgestellt, durch die sich *virtus* und *fama* erwerben sowie gesellschaftliches Ansehen erlangen ließ⁴⁴².

Auch die beiden anderen großen Themenbereiche am Grab der frühen Kaiserzeit lassen sich mit der sozialen Stellung der Denkmalträger sowie ihrer Situation innerhalb der Gesellschaft erklären. Die Angehörigen der *humiliores* waren nicht nur von öffentlichen Ämtern, dem Bereich der *vita negotiosa*, ausgeschlossen, sondern sie konnten auch nicht die gesellschaftlich anerkannte Ausgleichsbeschäftigung der *vita otiosa* praktizieren⁴⁴³. Daher kopierten sie in Anlehnung an das Vorbild der Oberschicht in Haus und Grab den von dieser propagierten Geschmack⁴⁴⁴ und hoben somit in der Gestaltung des eigenen Grabes dieses Manko auf⁴⁴⁵. Die deutliche Dominanz von Motiven unbeschwerten

⁴³⁹ Zimmer 1982, 51-52. Auch in Form von Grabinschriften wurde auf die beruflichen Verdienste hingewiesen. Diese Form der Selbstdarstellung ist dabei im Vergleich zu den bildlichen Darstellungen freilich als bescheidene Variante anzusehen, was einmal mehr die ökonomische Heterogenität der Unterschicht unterstreicht, vgl. Feraudi-Gruénais 2001b, 201.

⁴⁴⁰ Zu diesem Relief ausführlich Sinn 1996, 51-59.

⁴⁴¹ Zimmer 1982, 64.

⁴⁴² Die Bedeutung der Tugend der *industria* wird auch daraus ersichtlich, dass sie die Empfehlungsschreiben kaiserlicher Freigelassener bestimmt, Plin. epist. 10, 85; Fronto ad Marc. 5, 52. Leppin 1996, 78 spricht in diesem Zusammenhang von „Leistungsethik“.

⁴⁴³ Zu einzelnen literarischen Beispielen, die speziell kaiserlichen Freigelassenen die Teilhabe am *otium* absprechen, Leppin 1996, 84.

⁴⁴⁴ Zur Akzeptanz der vom Adel propagierten Normen am Beispiel der Bildnisrepräsentation Borg 2000, 285-299. Allgemein zur Orientierung der Freigelassenen an Werten der Elite Leppin 1996, 90.

⁴⁴⁵ Feraudi-Gruénais 2001a, 215. Die gleiche Motivation, eine von *vita otiosa* geprägte Atmosphäre zu schaffen, lag auch hinter der Innenausstattung der Häuser, von denen die Gräber mit ihren Denkmälern maßgeblich beeinflusst wurden, Zanker 1979, 519. Seine testamentarische Verfügung, sein Grab mit einem Garten zu umgeben, erklärt Trimalchio seinem Gast Habinnas damit, dass er es für falsch halte, zwar sein Haus zu Lebzeiten zu pflegen, seine Grabstätte hingegen nicht, Petron. 71,7.

Charakters und das Bestreben, mittels positiver Formulierungen ein angenehmes Ambiente, eine gelöste und heitere Atmosphäre zu schaffen – sei es in Form von pflanzlichem Dekor oder durch die Klinenmahldarstellungen –, zielten darauf ab, sich diesen Bereich wenigstens am Grab zu erschließen⁴⁴⁶.

Wohlleben, Wohlstand und Beruf waren die Bereiche, die für darstellungswürdig erachtet wurden und deren man sich in erster Linie rühmte⁴⁴⁷. Die Manifestierung des sozialen Status oder die Kreierung eines von *otium* geprägten Ambientes waren aufgrund der Funktion der Grabrepräsentation für die *humiliores* von Bedeutung und Interesse. Es offenbart sich hierin ein spezifisches Verhältnis zum Tod und zur *memoria*. Entscheidend war, welche öffentliche oder private Stellung man in einem arbeitsreichen Leben eingenommen hatte, denn dies allein brachte Anerkennung. In ein solches Konzept der bildlichen Erinnerungskultur passten keine Aussagen über den Tod und die Trauer⁴⁴⁸. Daher blieb das Grab bis zum Beginn des 2. Jhs. n. Chr. ein Ort der Demonstration von *luxuria* und *aurea aetas*-Motiven, an dem die bildliche Umsetzung von Trauer noch keinen Platz fand.

Ein ganz anderes Zeugnis legen die literarischen Quellen mit ihren Texten zur Trauer ab. Für die neuartige Kultivierung des eigenen Ich, die sich im Zuge der Entpolitisierung auszubreiten begann, bot sich der Literaturbetrieb als idealer Diskurs-Raum an⁴⁴⁹. In der Tat lässt sich hier ab der frühen Kaiserzeit zunehmend ein Reden über Gefühle und Empfindungen verifizieren⁴⁵⁰. Einen besonderen Stellenwert nahm dabei das Motiv der Trauer ein, zu dem die frühkaiserzeitliche Literatur eine besondere Affinität entwickelte⁴⁵¹.

Das Desinteresse an einer öffentlichen Wirkung der Grabanlagen nahm im Laufe des 1. Jhs. n. Chr. auffallend zu. Nicht mehr die Ausrichtung auf eine möglichst breite Öffentlichkeit, sondern die Abkehr von derselben wurde nun als oberste Maxime

⁴⁴⁶ Feraudi-Gruénais 2001a, 189. Am Grab des Patron bei der Porta Capena, einem Columbarium augusteischer Zeit, ist außen eine metrische Inschrift angebracht, die die Schönheit der Landschaft in der Umgebung des Grabes mit dem erfüllten und glücklichen Leben vergleicht, welches der Verstorbene geführt hat, dazu Baldassarre u.a. 2002, 170.

⁴⁴⁷ Siehe Zanker – Ewald 2004, 191.

⁴⁴⁸ Baldassarre u.a. 2002, 166-167.

⁴⁴⁹ Zur Karikatur des Literaturbetriebs in der Kaiserzeit durch die Satiriker siehe Stein-Hölkeskamp 2003, 327-328.

⁴⁵⁰ Zanker 2003, 351.

⁴⁵¹ Hierzu mit weiteren literarischen Beispielen auch Döpp 1991, 145-147 und im Einzelnen Kap. II.

angesehen⁴⁵², so dass im 2. Jh. n. Chr. die äußere Gestalt der meisten Gräber von Schlichtheit, Schmucklosigkeit und Gleichförmigkeit geprägt war⁴⁵³. Im Inneren hingegen wurde für die Ausschmückung der Grabkammern ein oftmals erheblicher Aufwand betrieben⁴⁵⁴. Dieser machte sich vor allem im Reliefschmuck der Sarkophage bemerkbar, die schnell zur vorherrschenden Grabdenkmalform wurden.

Bei den Sarkophagen ist die Trägerschaft nicht ganz so eindeutig zu bestimmen wie für die Grabdenkmäler der frühen Kaiserzeit, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass Sarkophaginschriften bis ins frühe 3. Jh. n. Chr. hinein relativ selten auftreten. Auf der Grundlage der bisher erschienenen Bände des Sarkophagcorpus besitzen lediglich 26 Sarkophage aus dem 2. Jh. n. Chr. eine Dedikationsinschrift⁴⁵⁵. Von diesen ist die Mehrzahl auf die Schicht der Freigelassenen und die nicht genau klassifizierbaren *incerti* zurückzuführen⁴⁵⁶. Nur vier Sarkophage weisen durch die Inschrift den Verstorbenen als Senator aus⁴⁵⁷.

Die wenigsten der neuen Themen, weder aus mythologischem Bereich, noch aus dem Komplex der *vita humana*-Sarkophage, waren also statusgebunden. Eine Ausnahme stellten diejenigen Themen dar, die spezifische Standesattribute oder spezielle Situationen zeigten, wie die Schlachtensarkophage oder die Feldherrn- und Hochzeitssarkophage, die an senatorische Auftraggeber gebunden waren⁴⁵⁸. So konnte ein *magister quinquennalis* des Kollegiums der Zimmerleute von Ostia mit Namen C. Iunius Euhodus seiner Frau

⁴⁵² Oftmals ist zu beobachten, dass ein straßenferner Platz für das Grabmonument gewählt wurde, obwohl es in Straßennähe noch freie Grundstücke gegeben hätte, dazu Heinzlmann 2001, 185.

⁴⁵³ An Stelle der vielfältigen Architekturformen der späten Republik und frühen Kaiserzeit treten nun wenige, standardisierte Typen, etwa Hausformen. Vgl. hierzu Hesberg 1992, 19-20. Charakteristischer Grabtypus dieses Wandlungsprozesses sind die Columbarien, die ab augusteischer Zeit zeitgleich in den Nekropolen Ostias und Roms auftreten, Heinzlmann 2000, 69-70.

⁴⁵⁴ Zum Prozess der Veränderung der Grabgestaltung von der späten Republik bis in die hohe Kaiserzeit hinein zusammenfassend Heinzlmann 2001, 184-186. Detailliert zum Wandel des Erscheinungsbildes der Nekropolen von extrovertierter zu introvertierter Repräsentation Hesberg 1992, 22-45 und Griesbach 2007, 18-60.

⁴⁵⁵ Diese stammen aus dem gesamten Imperium, siehe Wrede 2001, 15 mit Anm. 14-19, in denen die Sarkophage mit Inschriften im einzelnen aufgeführt sind.

⁴⁵⁶ Aurelius Lucanus wird auf einem Endymion-Sarkophag als *servus Caesaris* und Freigelassener bei seinem Tode bezeichnet, CIL XIV 662 und ASR XII 2, 109 Nr. 35; auch die Stifter des Meerwesen-Sarkophags für Flavia Procla, ihre Großeltern T. Flavius Proclus und Flavia Clementilla, sind dem Freigelassenenmilieu zuzuordnen, CIL VI 18179; ASR V 1, 8 Nr. 22. Bei der inschriftlich benannten Aelia auf einem Leukippiden-Sarkophag handelt es sich wohl um eine kaiserliche Freigelassene, Sichtermann – Koch 1975, Nr. 34.

⁴⁵⁷ CIL IX 658, CIL XIV 327, CIL XI 1430, 1431. Dazu auch Wrede 2001, 15.

⁴⁵⁸ Dazu Wrede 2001, 20. Zur Darstellung bestimmten Schmucks, der ein Hinweis auf die Bestattung von Angehörigen der Oberschicht sein konnte, ASR VI 1, 70-71.

Metilia Acte, einer Priesterin der Magna Mater, einen Alkestis-Sarkophag stiften⁴⁵⁹, genauso wie sich ein Centurio der Prätorianergarde in einem Meleager-Sarkophag bestatten lassen konnte⁴⁶⁰.

Nach diesem Befund zu urteilen bediente sich die finanzstarke stadtrömische Mittelschicht in gleicher Weise der Sarkophage und, mit einigen Einschränkungen, auch der gleichen Bilder wie die Angehörigen der drei oberen sozialen Stände⁴⁶¹. Einzige Voraussetzung war die finanzielle Kaufkraft⁴⁶².

Was sich in der frühen Kaiserzeit zunehmend im Medium der Literatur vollzogen hatte, das Sprechen über Gefühle und Empfindungen, das Erkunden von Emotionen und psychischen Grenzsituationen, Bereiche, die auch die Bilderwelt der römischen Wohnkultur dieser Zeit bereits entscheidend mitbestimmten⁴⁶³, setzte mit einer gewissen Verspätung erst im beginnenden 2. Jh. n. Chr. im bildlichen Diskurs der Grabrepräsentation ein. Hauptverantwortlich hierfür war die Aufnahme mythologischer Bilder in das Repertoire der Gräber⁴⁶⁴. Die mythischen Allegorien erwiesen sich als besonders geeignet, um über diese Themen zu sprechen⁴⁶⁵.

Im Zuge dieser Verinnerlichung der Bildthemen erwachte auch das Interesse an der Darstellung der psychischen Grenzsituation der Trauer. Nach einem tastenden Anfang in der ersten Jahrhunderthälfte erfuhren Bilder mit Trauernden in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. ihren Höhepunkt.

Dennoch blieb die im Grabkontext so naheliegende Darstellung von Trauernden, die der Situation am Grab unmittelbar Rechnung trug und mit der Verinnerlichung der sepulkralen Bildsprache ab dem 2. Jh. n. Chr. konform gegangen wäre, im Vergleich zu anderen

⁴⁵⁹ CIL XIV 371. Den Sarkophag behandeln ausführlich Sichtermann – Koch 1975 Nr. 9 und auch Zanker – Ewald 2004, 298-301.

⁴⁶⁰ Zu diesem Sarkophag im Frankfurter Liebighaus Fittschen 1975.

⁴⁶¹ Wrede 2001, 20 weist darauf hin, dass die Themen der Grabrepräsentation der Senatoren durchaus auch der übrigen Bevölkerung Roms zur Verfügung standen, so dass sie, mit leichten Abwandlungen, wie etwa dem Verzicht auf die Darstellung von Standesinsignien, die Ikonographie einer breiten Masse prägten.

⁴⁶² Eck 1998, 31.

⁴⁶³ Zu den Bildern im frühkaiserzeitlichen Wohnbereich Zanker 1998, 40-48, und ders. 2000a, bes. 419-427.

⁴⁶⁴ Die Aufnahme der Mythen in die sepulkrale Bilderwelt wird oft mit der im 2. Jh. n. Chr. neu aufkommenden Bildungskultur, die ihren Höhepunkt im Zeitalter der sogenannten zweiten Sophistik erreichte, begründet, so zuletzt Zanker 2005, 248. Dies erkennt jedoch die bereits in der frühen Kaiserzeit bestehende Tradition, den Wohnbereich mit Mythenbildern zu schmücken. Der Impuls für die Aufnahme dieser Bilder am Grab scheint also eher von der häuslichen Bilderwelt und dem Bedarf an Bildern für die neuen großen Denkmalträger ausgegangen zu sein. Zu dieser Problematik ausführlich Muth 2005, 276 mit Anm. 31.

⁴⁶⁵ Die Bilder der mythologischen Sarkophage und deren Sprache als Ausdruck des Gefühlskultes untersucht Zanker 2003.

Themen stets eine Randerscheinung. Es gab in der mittleren Kaiserzeit zwar durchaus Sarkophagbilder, vornehmlich aus mythologischem Bereich, die in mehr oder weniger direkter Weise das Sterben und den Tod thematisierten. Die bildliche Auseinandersetzung mit dem Tod spielte demnach in dieser Zeit am Grab zwar keine herausragende, aber auch keine völlig unbedeutende Rolle, so dass der Kontext für die Visualisierung trauernder Personen durchaus gegeben war. Bei diesen Todesbildern überwogen aber bei weitem solche, die in irgendeiner Weise positive, tröstliche Aspekte in die Darstellung miteinbezogen. Rein negative, grausame Todesbilder aber gab es verhältnismäßig wenige⁴⁶⁶, genauso wie nur relativ wenige Darstellungen den adäquaten Kontext nutzten, um explizit auch die Trauer der Hinterbliebenen bildlich zu fixieren. Von den mittlerweile in etwa 4500 publizierten Sarkophagen sind nur auf ungefähr 160 Trauernde dargestellt⁴⁶⁷ (Grafik 6 und Anhang 1).

Die bildliche Vergegenwärtigung von Trauer wurde von einer breiten Masse als ungeeigneter Schmuck für die letzte Ruhestätte erachtet. Eine solche Form des Memorierens passte offenbar nicht zu dem, wofür das Grab in erster Linie bestimmt war. Das Grab mit seinen Inschriften und seinem Bildschmuck hatte primär die Aufgabe eine dauerhafte Erinnerung, *memoria aeterna*, zu gewährleisten⁴⁶⁸. Es sollte wenigstens den Namen des Verstorbenen festhalten und im besten Fall auch von seinen Taten, seinen Erfolgen oder seiner Bildung Zeugnis ablegen.

Zum anderen kommen auch Jenseitsvorstellungen und Totenglaube als Erklärung für die relative Seltenheit der Trauerbilder in Frage⁴⁶⁹. Vor allem unter griechischem Einfluss entwickelten sich in Rom komplexe Jenseitsvorstellungen, etwa diejenige eines speziellen Totenreichs⁴⁷⁰. In der *Aeneis* illustriert Vergil diese Unterwelt, in die er seine Hauptfigur Aeneas zusammen mit Sibylle, der Priesterin des Apollo auf der Burg von Cumae,

⁴⁶⁶ Die grausame Ermordung der Niobiden etwa ist von lediglich elf Exemplaren bekannt, die Gewaltszenen der Iliupersis sind nur auf vier Sarkophagen vertreten, dazu die Statistik bei Zanker 2005, 245 Abb.1.

⁴⁶⁷ Diese Zahlen gründen im Wesentlichen auf den in den Sarkophagcorpora publizierten Stücken.

⁴⁶⁸ Die Verhinderung des Vergessens war auch das Ziel der regelmäßigen Erinnerungsfeste zum Andenken an den Toten. Das Vergessenwerden bedeutete erst den endgültigen Tod eines Menschen, siehe Cic. Philipp. 9, 5, 10: „*vita enim mortuorum in memoria est posita vivorum.*“

⁴⁶⁹ Im Imperium Romanum gab es zahllose Religionen mit vermutlich vielen verschiedenen Vorstellungen vom Tod und vom Jenseits, von denen viele nicht genauer bekannt sind. Dazu Cumont 1922, 1-43 und Hopkins 1983, 226; Pekáry 1994, 90-91 mit einer kritischen Auseinandersetzung der bisherigen Forschungen. Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf lateinische Inschriften und Schriftsteller, wobei jedoch anzumerken ist, dass diese verschiedene ethische und kulturelle Wurzeln hatten und nicht einer einheitlichen „römischen“ Religion angehörten. Zu dieser Problematik Pekáry 1994, 87-88.

⁴⁷⁰ Nach Latte 1960, 100 gab es ursprünglich bei den Römern keine Vorstellung von einem Totenreich oder von einem Jenseits, in dem die Toten weilten. All dies hätte sich erst unter griechischem und teilweise auch etruskischem Einfluss entwickelt.

hinabsteigen und auf die Bewohner treffen lässt⁴⁷¹. Inwieweit allerdings die literarische Übernahme griechischer Vorstellungen die Mentalität und Religion der Römer tatsächlich beeinflusste, die Unterwelt also auch jenseits der literarischen Fiktion etwas war, woran man glaubte, kann nicht mehr mit Sicherheit geklärt werden⁴⁷².

Daneben stand die weit verbreitete gegenläufige Auffassung, die in Griechenland von der materialistischen Lehre Epikurs begründet worden war und im Tod ein definitives Ende sah⁴⁷³. Reflexe für die Negierung eines postmortalen Fortlebens finden sich vor allem innerhalb der literarischen Elite⁴⁷⁴. Iuvenal begegnete dem Glauben an unterirdische Welten mit großer Skepsis⁴⁷⁵ während Plinius sie als Ammenmärchen für Kinder bezeichnet⁴⁷⁶. Aber auch in Grabepigrammen findet sich dieselbe Vorstellung, etwa wenn von der Sterblichkeit der Seele und der Auflösung aller Spuren die Rede ist⁴⁷⁷ oder der Hades als eindeutig nicht existent angesehen wird⁴⁷⁸.

Die negativen Vorstellungen vom Jenseits bzw. der Glaube an die Sterblichkeit der Seele und damit ein definitives Ende könnten erklären, warum in den Bildern eher retrospektiv auf die Genüsse des Lebens verwiesen wurde, weshalb so penetrant auf allgemeine gesellschaftliche Normen rekurriert wurde und in den Inschriften so selbstverständlich die Trauernden aufgefordert werden, sich des Lebens zu erfreuen so lange es dauere⁴⁷⁹. Das Horazsche *carpe diem* verdeutlicht die Verbindung, die in der römischen Gesellschaft

⁴⁷¹ Verg. Aen. 6, 1-901.

⁴⁷² Bereits Cumont 1949 wies darauf hin, dass viele Grabinschriften, die die Unterwelt ausführlich beschreiben und sich dabei wörtlicher Zitate literarischer Quellen bedienen, literarische Fiktion sind und mit echtem Jenseitsglauben wenig zu tun haben, v.a. 71-72. Siehe auch Pekáry 1994, 94-95 mit der Besprechung einiger ausgewählter Grabgedichte. Zu Grabinschriften, die die Unsterblichkeit der Seele und ein jenseitiges Reich propagieren Geist – Pfohl 1976, 155-163 und Lattimore 1962, 54; 59-65 und 89-90.

⁴⁷³ Toynbee 1971, 34 und Pekáry 1994, 87-88.

⁴⁷⁴ Einige literarische Beispiele hat Binder 1991a, 205-207 analysiert.

⁴⁷⁵ Iuv. 2, 149-152. Weder schwarze Frösche im Styx noch die Tatsache, dass auf nur einem Kahn alle Verstorbenen den Fluss überqueren sollen, erscheinen ihm plausibel.

⁴⁷⁶ Plin. nat. 7, 188-190. Auch Seneca vertritt die Meinung, dass niemand so kindisch sein könne, an Cerberus und eine dunkle Unterwelt zu glauben: „*nemo tam puer est, ut cerberum timeat et tenebras et larvalem habitum nudis ossibus cohaerentium*“, Sen. epist. 24, 18.

⁴⁷⁷ „*Dum vives, homo, vives; nam post mortem nihil est.*“, CIL XI 2547a. Weitere Beispiele für die Sterblichkeit der Seele bei Geist – Pfohl 1976, 163-167 und Lattimore 1962, 78-82.

⁴⁷⁸ CIL VI 14672 ist die einzige bekannte stadtrömische Inschrift, die dem Hades eindeutig seine Existenz abspricht. Zu dieser Inschrift Friedländer 1920, 299-300.

⁴⁷⁹ CIL VI 142: „*Cum vives, bene fac semper, hoc tecum feres*“; CLE 1567: „*...ne metuas Lethen; nam stultum est tempore et omni dunc mortem metuas, amittere gaudia vitae...*“. Dazu auch die Interpretation bei Binder 1991a, 205.

zwischen dem Gedanken an den Tod und der Aufforderung, das Leben zu nutzen und zu genießen, bestand⁴⁸⁰.

Nicht Trauerbilder, sondern Erinnerung an Lebensfreude und Demonstration von Status dominierten daher am Grab. Am deutlichsten lässt sich dies in der das ganze Jahrhundert andauernden Dominanz von Darstellungen des dionysischen und maritimen Thiasos, der Eroten und der Jahreszeiten fassen (Abb. 103). Diese Bilder, die keine bestimmten Ereignisse oder narrativen Handlungen erzählen, sondern Situationen und Zustände schildern, reflektieren Vorstellungen eines angenehmen, heiteren Lebens ohne Sorgen in Genuss, Reichtum und Wohllleben⁴⁸¹. Bezüge zum Tod oder zur Trauer fehlen hier vollständig. Stattdessen fordern die Bilder auf, das Leben zu genießen, ganz so, wie dies ein gewisser Flavius Agricola in der Inschrift seines Grabdenkmals formuliert⁴⁸². Er appelliert an die am Grab versammelten Verwandten und Freunde, sich dem Wein und den Frauen als Garanten des täglichen Lebensgenusses hinzugeben⁴⁸³.

Neben diesen Bildern der Lebensfreude und des Glücks galt dem Lob gesellschaftlich anerkannter Tugenden, die mittelbar oder unmittelbar auf den Verstorbenen bezogen sein konnten, das zentrale Interesse am Grab. Die Formulierung gesellschaftlicher Tugendideale und normierter Rollenbilder erfolgte gleichermaßen in Lebensszenen und auf mythologischen Darstellungen. Die Feldherrn-Sarkophage sind bestimmt von Motiven, die als Verbildlichung von Wertebegriffen wie *virtus*, *clementia*, *pietas* und *concordia* gedeutet werden können⁴⁸⁴, *virtus* als zentrale Tugendvorstellung bestimmt auch die Schlachtsarkophage⁴⁸⁵ und der starke, sich bewährende Held wird in den mythologischen Darstellungen in Gestalt von Meleager und Hippolytos gefeiert⁴⁸⁶. Schönheit und Attraktivität, Begehren und Leidenschaft, Liebe und Zärtlichkeit sind darüber hinaus zentrale Ideale, die in zahlreichen unterschiedlichen Darstellungen aufgegriffen werden,

⁴⁸⁰ Hor. carm. 1, 4, 13-20; zur Bedrohung durch den Tod als Stimulus zu einem intensiven Lebensgenuss Binder 1991a, 203-204.

⁴⁸¹ Zum Bedeutungspotential der sogenannten Glücksvisionen Zanker – Ewald 2004, 117-177.

⁴⁸² Es handelt sich um ein Klinienmonument aus dem mittleren 2. Jh. n. Chr., das ihn als Gelageteilnehmer zeigt, CIL VI 17.985a.

⁴⁸³ Zum Klinienmonument des Flavius Agricola Zanker – Ewald 2004, 35.

⁴⁸⁴ Zu den Feldherrn-Sarkophagen Wrede 2001, 21-43; Zanker – Ewald 2004, 227-228; für eine Neuinterpretation plädiert Muth 2004, 263-274.

⁴⁸⁵ Die Schlacht-Sarkophage behandelt Andreae 1956; auch Koch – Sichtermann 1982, 90-92; Wrede 2001, 31-33.

⁴⁸⁶ Zu den *virtus*-Formeln mythologischer Helden Zanker – Ewald 2004, 230-234.

die die Beziehung der Geschlechter untereinander zum Thema haben⁴⁸⁷: Ariadne ist die von Dionysos begehrte schöne junge Frau, Selene die aktiv liebende und umwerbende und Adonis der attraktive Liebhaber.

Die im 2. und frühen 3. Jh. n. Chr. vorherrschenden Themen der Lebensfreude und des Genusses, verkörpert durch den dionysischen Thiasos und die Welt der Meerwesen und Erosen sowie die von Emotionen, Körperlichkeit und Sinnen bestimmten mythologischen Bildallegorien, gingen nach und nach verloren⁴⁸⁸. Die tieferen geistesgeschichtlichen Ursachen für die Abkehr von der mythologischen Bildsprache am Grab sind noch nicht hinreichend geklärt. Es lässt sich allerdings ein Zusammenhang zu dem bedeutenden kulturellen Phänomen der „Zweiten Sophistik“ herstellen, deren Blütezeit mit derjenigen der mythologischen Grabbilder parallel verläuft. Mit dem allmählichen Abflauen dieser Bildungskultur im 3. Jh. n. Chr. geht auch ein Nachlassen der Produktion mythologischer Sarkophage einher⁴⁸⁹.

Im Zuge der Aufgabe der mythologischen Bilder verschwanden auch die Trauerdarstellungen aus der Bilderwelt der römischen Gräber. Die Abkehr vom Mythos am Grab kann jedoch nicht als alleinige Ursache für die Aufgabe der Trauerbilder angesehen werden. Denn zum einen vollzog sich der Wandel bei diesen besonders schnell. Trauerbilder waren unter den ersten die bereits gegen Ende des 2. Jhs. n. Chr., spätestens aber im frühen 3. Jh. n. Chr. aufgegeben wurden, während die meisten der anderen mythologischen Themen noch bis zur Jahrhundertmitte weiterliefen. Zum anderen aber verschwanden die Trauernden auch von den *vita humana*-Sarkophagen.

Vor dem Hintergrund der Themen, die fortan die Sarkophagikonographie beherrschen sollten, erscheint die Abkehr von den Trauerbildern konsequent. Von der mittleren Severerzeit bis zur Herrschaft Konstantins waren Musen, Philosophen, Jagden, Sigmamahle, Hirten, Landleben und Jahreszeiten die beherrschenden Themen. Zum Tenor,

⁴⁸⁷ Das männliche Rollenbild sah nicht nur *virtus*-orientierte Helden vor, sondern auch weiche Figuren wie den zärtlichen Adonis oder die jugendlich-schönen Knaben Narkissos und Ganymed. Zu den weiteren Aspekten, die im Bild mythologischer Männer zum Ausdruck gebracht wurden, Zanker – Ewald 2004, 234-235.

⁴⁸⁸ So illustriert zum Beispiel die Wahl des intellektuellen Paradigmas in Gestalt von Musen für die Selbstdarstellung von Paaren die Abkehr vom Gefühls- und Körperkult der mythologischen Sarkophage, dazu Ewald 2005, 70.

⁴⁸⁹ Zanker 2005, 250-251 macht für die am Grab zu beobachtende Entmythologisierung die Abkehr von der Bildungskultur verantwortlich, ähnlich auch Ewald 1999, 80. Auch die Ausbreitung des Christentums und das Desinteresse der Christen an heidnischen Themen könnte zum Verschwinden der mythologischen Bilder beigetragen haben, dazu Koch 2000a, 226-249.

der dadurch entworfen wurde – eine friedliche Welt, die von geistigen Studien bestimmt ist und durch schöne und sorgenfreie Aufenthalte auf dem Land nach dem Vorbild des einfachen, friedlichen Lebens der Hirten bereichert wird⁴⁹⁰ – mussten Bilder des Sterbens und der Trauer schnell als vollkommen unpassend für die Grabrepräsentation erachtet werden.

⁴⁹⁰ Wrede 2001, 106 interpretiert diese Grabbilder als Flucht vor der eigenen als krisenhaft empfundenen Realität, als Inszenierung einer glücklichen und sorglosen Gegenwelt. Ähnlich auch Zanker 2005, 251. An der traditionellen Sicht der „Krise des 3. Jhs. n. Chr.“, z.B. Alföldy 1989, zusammenfassend 384-385 bestehen jedoch erhebliche Zweifel, vgl. Strobel 1993, bes. 299-323, so dass auch die Grabbilder nicht vor diesem Hintergrund interpretiert werden können.

Résumé

Ziel der vorliegenden Untersuchung war es zu zeigen, in welchen kulturellen und sozialen Bereichen die Trauer um einen Toten in der römischen Gesellschaft eine Rolle spielte, wie sich der Umgang mit Trauer gestaltete und auf welche Art und Weise und durch welche Medien sie zum Ausdruck gebracht werden konnte.

Einen rituellen Rahmen bot das Bestattungszeremoniell. Vom Augenblick des Todes bis zur Bestattung und noch darüber hinaus war es strikt reglementiert. Die Aufbahrung des Toten und die dabei stattfindende *conclamatio*, der Leichenzug und die eigentliche Bestattung, die darauf folgende Reinigungsphase der betroffenen Familie sowie die anschließende Trauerzeit folgten einem präzisen Ablauf. Der Einzelne hatte während der verschiedenen Phasen die Möglichkeit, seiner Trauer in Übereinstimmung mit gesellschaftlich anerkannten Praktiken Ausdruck zu verleihen. Er war dabei in seiner Rolle als Trauernder genau festgelegt. Dadurch wurde das Ritual zu einem stützenden Halt und half, mit der durch den Tod eingetretenen neuen Situation umgehen zu lernen.

Die Rollenverteilung basierte auf der Geschlechterzugehörigkeit. Den Frauen kamen dabei alle nicht-diskursiven Traueräußerungen zu, die Männer hingegen waren mit den diskursiven Elementen betraut. In seiner Abhandlung über die Germanen fasst Tacitus diese Rollenverteilung knapp und präzise zusammen: Frauen sollten sich um das *lugere*, Männer um das *meminisse* kümmern¹. Diese unterschiedliche Aufgabenverteilung reflektiert das in der römischen Gesellschaft dominierende Männlichkeits- und Weiblichkeitsbild.

Die genauen Regelungen hatten zur Folge, dass das Ausleben der Trauer innerhalb dieses Zeremoniells weder spontan, individuell noch zweckfrei war, sondern einem hochgradig kulturell geformten und kanalisierten Ausdruck von Gefühlen gleichkam. Es diente somit nicht der individuellen Verarbeitung der eigenen Trauer, sondern der Vermittlung von Werten und der Inszenierung von Loyalitäten und Zugehörigkeiten.

Neben dem sozial bindenden Bestattungsritual stellte das Medium der Literatur den Diskurs-Raum zur Verfügung, der geeignet war, sich auf einer theoretischen Ebene mit dem Phänomen der Trauer zu beschäftigen. In so unterschiedlichen literarischen Gattungen wie den philosophischen Konsolationsschriften, der Epistolographie, den poetischen Epikedeia und der Satire äußerten sich Autoren zum richtigen Umgang mit Trauer und

¹ Tac. Germ. 27, 2. Die Relevanz dieser Aussage für die römische Gesellschaft lässt sich damit begründen, dass hinter seiner Darstellung der Germanen auch römische Gebräuche hindurch scheinen, vgl. hierzu Schulz 1995, 25-26.

zum korrekten Verhalten Trauernder. Je nach Zielsetzung des Genres, nach Adressatenkreis und Einstellung der jeweiligen Autoren lassen sich unterschiedliche Vorgaben und Begründungen fassen, die innerhalb der beiden konträren Pole der Unterdrückung oder gar des Verbots von Trauer sowie der Mahnung zur *moderatio* und der durch und durch positiven Beurteilung der *lamentatio* oszillierten. Die theoretischen Reflexionen können allerdings nur eingeschränkt oder auf indirektem Weg als Spiegel realen Verhaltens angesehen werden. Sie präsentieren Trauer vielmehr in einer bestimmten kulturell geformten Codierung, die erst durch die Konfrontation mit Zeugnissen anderer Quellengattungen auf ihre lebensweltliche Relevanz überprüft werden kann.

Eine besondere Bedeutung kam der Trauer um frühzeitig verstorbene Kinder zu. Da Kinder bis zu einem gewissen Alter im römischen Gesellschaftsgefüge nicht den gleichen Stellenwert hatten wie Erwachsenen, waren für diese weniger aufwendige Begräbnispraktiken und restriktivere Trauerrituale vorgesehen. Die hohe Kindersterblichkeit war entscheidend für diese Maßnahmen, da sie dazu beitrugen, das Funktionieren des gesellschaftlichen Lebens zu gewährleisten. Gerade ihr geringer Wert für die Gesellschaft war im philosophischen Diskurs ausschlaggebend dafür, Trauer um Kinder als besonders kritikwürdig, da unangemessen, zu erachten. Die Memorialpraxis für Kinder zeigt jedoch deutlich, dass weder rituelle und gesetzliche Regelungen noch Kritik einer elitären Autorenschaft, die für sich in Anspruch nahm, allgemein gültige Verhaltensnormen aufzustellen, Einfluss auf die Praxis hatten. Die Errichtung eines Grabsteins mit Inschrift oder die aufwendige Form einer Bestattung in einem Sarkophag lassen allein schon die besondere Wertschätzung von Kindern und die Trauer um ihren Verlust deutlich zutage treten. Darüber hinaus akzentuiert sowohl der Inhalt der Inschriften als auch der Bildschmuck der Sarkophage in besonderer Weise die Trauer der Hinterbliebenen, die in den Mittelpunkt der sprachlichen oder bildlichen Botschaft gerückt werden.

Abgesehen von den Ritualen und den Möglichkeiten, die das literarische Schaffen boten, war auch das Grab selbst ein Ort, sich mit seiner Trauer auseinander zu setzen, sie zu erleben und auszuleben. Neben Festen die alljährlich anlässlich bestimmter Gedenk- oder Jahrestage zu Ehren des Toten am Grab abgehalten wurden², waren es die Grabinschriften und in erster Linie die Bilder, die dafür zur Verfügung standen.

² Im Monat Februar wurden alljährlich die *Parentalia* abgehalten, die den *divi parentum* jeder Familie galten. Im Mai fanden die *Lemuria* statt, die die Lebenden durch eine Reihe von Riten vor den unbefriedigten Toten schützen sollten. Zu diesen beiden Festen Rüpke 1995, 298-299.

Eine unmittelbare bildliche Vergegenwärtigung der persönlichen Gefühlslage durch die Darstellung Trauernder entsprach dabei nicht dem, was sich der Großteil der in Sarkophagen Bestatteten und deren Hinterbliebene als adäquaten Bildschmuck für das Grab vorstellten. Überblickt man die Bilderwelt des römischen Grabes in ihrer Gesamtheit, so sind Bilder, die Trauernde zeigen, selten. Die Anzahl der heute bekannten Stücke wird auf 12.000-15.000 geschätzt. Von den mittlerweile etwa 4.500 publizierten Sarkophagen zeigen rund 160 trauernde Personen³ (Grafik 6 und Anhang 1). Bis zum 2. Jh. n. Chr. spielt das Thema der Trauer am Grab nahezu überhaupt keine Rolle. Erst durch das Aufkommen von Sarkophagen mit ihrem neuen Bildrepertoire wurde dieser Themenkomplex für den Sepulkralbereich erschlossen. Ihren Höhepunkt, der im Vergleich zu anderen Themen rein quantitativ immer bescheiden blieb, erreichten die Trauerbilder in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. Mit der Wende zum 3. Jh. n. Chr. verschwanden sie bereits wieder aus dem Grabbereich.

Gerade die geringe Zahl sowie die zeitlich stark eingegrenzte Verwendung der Trauerbilder verleihen dieser Gruppe von Darstellungen und somit auch den Käufern dieser Sarkophage einen exklusiven Charakter. Die Abweichung von der Norm lässt sich bei den Trauerbildern eindeutig als reflektierte Handlung werten. Diejenigen, die sich für einen Bildschmuck mit Trauernden entschieden, ließen sich in ihrer Wahl für die Ausschmückung der Grabstätte gerade nicht vom allgemeinen Trend, vom Geschmack der Massen, beeinflussen⁴. Sie scheinen sich vielmehr bewusst Gedanken gemacht zu haben und zwar sowohl über den geeigneten Kontext als auch über die Konzeption der gesamten Darstellung und damit ihrer spezifischen Botschaft.

Trauerszenen sind zum einen in äußerst spezielle Mythen integriert, die per se wenig nachgefragt wurden. Die Seltenheit dieser Mythen auf Sepulkraldenkmälern legt nahe, dass die wenigen bekannten Stücke auf einen besonderen Wunsch der jeweiligen Auftraggeber entstanden sind, diese sich also aktiv an der Bildfindung beteiligten. Der Aktaion-Mythos ist von vier Sarkophagen bekannt, einer zeigt die Trauer um den durch Artemis getöteten Aktaion. Diese Trauerszene stellt eine gezielte Bereicherung der mythischen Erzählung dar, die eine Brücke zum Betrachter und seiner Situation schlägt und von Auftraggeber und

³ Zur Schätzung der überlieferten Gesamtzahl an Sarkophagen Koch 1993, 206.

⁴ Zanker 2005, 246 spricht in Bezug auf den Konzentrationsprozess zu wenigen Bildthemen von einem „Einheitsgeschmack“.

Bildhauer eigenständig entwickelt wurde⁵. Außerhalb des sepulkralen Kontexts gab es zwar zahlreiche Darstellungen der von Aktaion beobachteten badenden Artemis, häufig auch verbunden mit der Tötung des Aktaion durch die Hunde⁶. Die Trauerszene allerdings hat keine ikonographischen Vorläufer.

Einen ähnlichen Seltenheitswert haben die Protesilaos- und Pelops-Sarkophage. Der Mythos von Protesilaos und Laodameia ist lediglich auf zwei Exemplaren überliefert. Auf einem ist die Abschiedsszene der Gatten in eine Trauerszene umgewandelt. Protesilaos sitzt in Trauerhaltung am Bett Laodameias, das zugleich ihr Sterbebett sein wird: In der verlorenen rechten Hand ist vermutlich ein Messer zu ergänzen, mit dem sie ihrem Leben nach dem neuerlichen Abschied ihres Gatten ein Ende setzen sollte⁷.

Die mythische Geschichte von Pelops und Oinomaos ist das Thema von insgesamt sieben bekannten Sarkophagen. Bei zweien bildet der Tod des Oinomaos den Bezugsrahmen um in Gestalt der trauernden Sterope und weiterer Angehöriger die Hinterbliebenen in ihrer momentanen Situation anzusprechen und ihnen so eine Projektionsfläche für ihre Trauersituation zu bieten⁸.

Zum anderen sind Trauerbilder in Mythen eingegliedert, die sich im Grabkontext zwar allgemein großer Beliebtheit erfreuten. Aus diesen wurden dann aber speziell Episoden mit in die Darstellung aufgenommen, die trauerbezogene, der Verwendung am Grab verpflichtete Aussagen ermöglichten. Sofern diese weder in der literarischen Fassung des Mythos, noch in der bisherigen ikonographischen Überlieferung eine Rolle spielten, wurden sie eigens für den Grabkontext neu geschaffen⁹. Eine solche spezielle Abstimmung auf die Situation der Hinterbliebenen stellte ganz andere, diffizilere Anforderungen an

⁵ Zanker – Ewald 2004, 247 ist daher hier zu widersprechen. Nicht weil der Aktaion-Mythos zu umständlich war fand er keine Nachfrage auf den Sarkophagen, sondern weil der Käufer ein ganz spezielles, einzigartiges Bild schaffen wollte, das in der Folge nicht in das Standardrepertoire der Werkstatt aufgenommen werden sollte. Gegen die Umständlichkeit des Mythos als Argument für seine geringe Verbreitung spricht auch seine große Beliebtheit im Wohnbereich.

⁶ Zu den einzelnen kaiserzeitlichen Darstellungen Willemsen 1956, 43-46.

⁷ Zu diesem Sarkophag Sichtermann – Koch 1975, 64-65 und Zanker – Ewald 2004, 375-377. Zum zweiten bekannten Stück Sichtermann – Koch 1975, 65-66.

⁸ Nur die aus zwei Sarkophagen bestehende Nebengruppe beinhaltet den Tod des Oinomaos und damit verbunden die Trauer der Hinterbliebenen als Hauptthema. Dazu und zur Komposition der Hauptgruppe, die den Sieg des Pelops in den Mittelpunkt rückt, Zanker – Ewald 2004, 364-365.

⁹ Der freie Umgang mit Mythen auf Sarkophagen, der auch Umerzählungen oder Veränderungen wichtiger Details, sowie Neuerfindungen paradigmatischer Situationen einschloss, ist freilich nicht auf die Trauerbilder beschränkt. Allgemein zu dieser Vorgehensweise Giuliani 1989, 25-39, der dies beispielhaft an den Achill-Sarkophagen vorstellt.

Hersteller und Käufer, als dies bei bereits in anderen Bereichen gebräuchlichen Bildern der Fall war, die lediglich in den Grabbereich versetzt werden mussten¹⁰.

Ein Beispiel hierfür ist die Totenklage um Meleager. Sie ist weder aus der literarischen Fassung des Mythos noch von den zahlreichen nicht-sepulkralen Darstellungen des Meleager-Mythos bekannt¹¹. Die Einfügung der *conclamatio*-Szene als Hauptthema der Darstellungen trug dem Wunsch nach Bezug zur eigenen Situation Rechnung und ermöglichte es zugleich, den beliebten Heroen und die mit ihm verbundenen Eigenschaften als Grabschmuck zu verwenden.

Umgekehrt verhält es sich bei den Achill-Sarkophagen. Die Szene der Beweinung des Patroklos war im außerfunerären Kontext vergleichsweise beliebt¹². Für ihre Aufnahme in eine Grabdarstellung interessierte sich aber offenbar nur ein kleiner Käuferkreis. Die Beweinung des Patroklos ist lediglich durch einen stadtrömischen Sarkophag bekannt, während andere Episoden aus dem Leben Achills auf Sarkophagen weit verbreitet waren¹³.

Im Vergleich zu den anderen Grabbildern liegt die Besonderheit der Trauerbilder darin, dass sie Szenen bereitstellen, die mit der Situation der Auftraggeber kommensurabel waren, so dass das jeweilige Thema speziell auf die Situation der trauernden Hinterbliebenen zugeschnitten und abgestimmt erschien.

Besonders deutlich wird dieser spezielle Zuschnitt bei den Trauerbildern auf den *vita humana*-Sarkophagen. Sie kommen ausschließlich auf Grabdenkmälern vor, die für Kinder bestimmt waren, wobei die größte Gruppe auf *curriculum vitae*-Sarkophagen zu finden ist. Mit der Szene der *conclamatio* wurde eine eigene Bildchiffre geschaffen, um die besondere Tragik des Kindstodes einzufangen. Durch die reale Gestaltung der Totenklage war es dabei für den Betrachter besonders einfach, sich in dem Geschehen wiederfinden zu können. Diese direkte Form hat auf Erwachsenensarkophagen keine Parallele, die Bildchiffre begegnet dort nur in mythologischem Kontext.

Nicht nur bei der Bildfindung, sondern auch bei der Bildgestaltung scheint der Einzelne die Möglichkeit gehabt zu haben, seine Vorstellungen in einem gewissen Rahmen mit

¹⁰ Dies gilt insbesondere für die Darstellungen der sogenannten Glücksvisionen, aber auch für die meisten der mythologischen Darstellungen, die in der häuslichen Lebenswelt bereits lange in Verwendung waren. Dazu auch Kap. III.3.I.

¹¹ Z.B. LIMC VI, 424 Nr. 91-94 (Meleager und Atalante), 424-425 (Eberjagd) s.v. Meleagros (Woodford).

¹² Z.B. LIMC I, 118 Nr. 481-484 s.v. Achilleus (Kossatz-Deissmann).

¹³ Auf den Achill-Sarkophagen, von denen etwa 40 Exemplare bekannt sind, begegnen Geschichten aus seiner Kindheit und Jugend, etwa seine sportliche und musische Erziehung durch Chiron oder Darstellungen der Liebe Achills zu der von ihm getöteten Penthesileia. Die größte Gruppe bilden die Darstellungen der Entdeckung Achills auf Skyros; zu den einzelnen dargestellten Episoden siehe ASR XII 1 (1999) 19-69.

einbringen zu können. Denn es standen mit der Bildfassung der *moderatio* und der *lamentatio* zwei unterschiedliche Konzepte der Trauerinszenierung zur Verfügung, aus denen der Käufer, je nach persönlicher Einstellung und eigenen Vorstellungen, die Möglichkeit hatte, zu wählen und somit spezielle Aspekte in der Bildbotschaft zu betonen. Für die Gestaltung von Trauernden stand dabei ein großes Motivspektrum zur Verfügung, für das in dieser Arbeit erstmalig eine Ikonographie der römischen Trauer erarbeitet wurde. Durch die variantenreichen extrovertierten und introvertierten Trauerhandlungen konnte das breite Ausdrucksspektrum von Trauer bildlich dargestellt werden.

Trotz der unterschiedlichen Akzentsetzung ist beiden Darstellungsformen gemeinsam, dass durch die bildliche Fixierung der Trauer die Hinterbliebenen eine besondere Form von Trauerarbeit leisten konnten. Sei es durch die Verbildlichung von Ritualen – die Totenklage oder der Besuch am Grab – sei es durch die Vergegenwärtigung heftigen Schmerzes: diese Bilder fungierten als Hinweis auf die ordnungsgemäße Erfüllung der Pflichten gegenüber dem Toten, die in der Einhaltung bestimmter Toten- und Trauerrituale bestanden. Die Trauerbilder entsprechen dabei der Strategie, die die Trauerdichtung verfolgte. Durch entsprechende Topoi wurde in den Gedichten den Hinterbliebenen die Schmerzlichkeit und das besondere Ausmaß des Verlustes vor Augen geführt, um sie erneut zum Klagen zu bewegen. Für diese neuerliche Affektmobilisierung boten sich Bilder, die trauernde Personen zeigten, in erster Line an. Für einen kleinen Käuferkreis war dies offenbar von zentraler Bedeutung. Nach dem einmaligen Bestattungsritual sollte die Trauer um den Verstorbenen in den Bildern für die Ewigkeit formuliert und festgehalten werden, um sich diese immer wieder direkt vergegenwärtigen zu können.

Die Besonderheit der Trauerbilder im Bildprogramm des Grabes lässt die Frage nach den Käufern dieser Sarkophage aufkommen. Bei den Bildern aus dem Bereich der *vita humana* weist lediglich ein Riefel-Sarkophag mit Darstellung einer *conclamatio* auf der linken Nebenseite auf dem Deckel eine Namensinschrift auf, die den Sarkophag als Grablege der Crepereia Tryphaena ausweist¹⁴. Ihr Sarkophag wurde direkt neben dem ihres Vaters oder Bruders L. Creperius Euhodus gefunden¹⁵. Die *cognomina* verweisen auf ihren Status als Freigelassene. Darüber hinaus sind Inschriften nur noch von zwei Alkestis-Sarkophagen

¹⁴ ASR I 4, Kat. 194.

¹⁵ Zum Fundkontext und zu den Grabbeigaben für das Mädchen, die unter anderem eine Puppe, Miniaturgeräte sowie einen Ring beinhalteten siehe Martin-Kilcher 2000, 69.

bekannt. Auf einem der Sarkophage wird die Mutter einer im Alter von 22 Jahren verstorbenen Ulpia Kyrilla als Stifterin des Sarkophages genannt¹⁶.

Der Alkestis-Sarkophag im Vatikan nennt in der Deckelinschrift einen C. Iunius Euhodus, der den Sarkophag für sich und seine Gattin Metilia Acte stiftete. Euhodus war *magister quinquennalis* des Kollegiums der Zimmerleute von Ostia, seine Frau Priesterin der Magna Mater¹⁷. Gerade dieser Sarkophag zeigt deutlich die individuelle Einflussnahme des Auftraggebers auf die Bildgestaltung, der diesen Sarkophag zu einer originellen Sonderanfertigung werden ließ. Er ist innerhalb der Trauerbilder der einzige, auf dem die Hauptpersonen mit zeitgenössischen Porträts versehen sind. In der Szene der Totenklage sind neben Admet und der auf dem *lectus* liegenden Alkestis auch die zwei hinter dem Totenbett stehenden trauernden Frauenfiguren mit Porträts ausgestattet¹⁸. Darüber hinaus ist er auch der einzige, der von dem üblichen Darstellungsschema abweicht, indem er eine körperliche Nähe zwischen Alkestis und Admet ins Bild setzt. Admet, der von links herbeieilt, berührt mit der ausgestreckten rechten Hand den Arm seiner Gattin und signalisiert somit seine Verbundenheit zu der Sterbenden¹⁹.

Über die allgemeine Feststellung hinaus, dass sich die Auftraggeber von Trauerbildern für besondere Themen interessierten und über die Auswahl sowie die Gestaltung des Bildthemas tiefere Gedanken machten, kann weder aus dem inschriftlichen noch aus dem ikonographischen Befund heraus eine eindeutige Zuweisung an bestimmte soziale Schichten oder – was wegen der komplexen Thematik vermutet werden könnte – ein besonders hohes Bildungsniveau vorgenommen werden²⁰. Es ist jedoch durchaus denkbar, dass entscheidende Impulse für die Visualisierung von Trauer und die Ausgestaltung der beiden Konzepte von Angehörigen der Oberschicht ausgingen, die sich in besonderem Maße durch Bildung auszeichneten und denen die literarischen Diskussionen um die richtige Trauerhaltung vertraut war. Ähnliches lässt sich auch bei anderen Sarkophaggruppen beobachten, beispielsweise den Musen-Philosophen-Sarkophagen. Hier mögen Impulse vom Senatorenstand ausgegangen sein. Wie die erhaltenen Inschriften

¹⁶ Blome 1978, 438.

¹⁷ Zur Inschrift Wood, 1978, 499-500.

¹⁸ Zanker – Ewald 2004, 299-300 verweisen darauf, dass möglicherweise sogar die Kinder mit Porträts versehen waren, dies aber wegen der idealisierenden Tendenzen bei Kinderporträts nicht entschieden werden könne.

¹⁹ Üblicherweise wohnt Admet der Beweinung in abseitiger Position bei, er hält dabei den Kopf gesenkt und legt trauernd die Hand ans Kinn. Auf zwei Sarkophagen fehlt die Darstellung Admets in der *conclamatio* sogar ganz, ASR XII 1, Kat. 77, 82.

²⁰ Zanker 2005, 246 nennt eine „Schicht von Gebildeten“ verantwortlich für die Todes- und Trauerallegorien, was jedoch rein spekulativ bleiben muss.

nahe legen, hatten dann aber breite Bevölkerungsschichten zu dieser Art von Grabschmuck Zugang: die Darstellung im Intellektuellen-Habitus ist für alle soziale Schichten belegt, die sich eine Sarkophagbestattung leisten konnten²¹.

Die zeitliche Begrenzung eines Bildthemas, wie sie auch bei den Trauerbildern zu beobachten ist, ist ein immer wiederkehrendes Phänomen am römischen Grab. Für die Bevorzugung spezieller Themen in bestimmten Zeitabschnitten sind verschiedene Gründe denkbar. Politische oder gesellschaftliche Prozesse können genauso als ursächlich angesehen werden wie religiöse oder kulturelle Aspekte.

In spätseverischer Zeit etwa ist ein plötzlicher Boom der Bildungsthematik am Grab zu beobachten²². Berufsdarstellungen waren im 1. Jh. n. Chr. sehr häufig. Im 2. Jh. n. Chr. verlieren sie kontinuierlich an Bedeutung, um im 3. Jh. n. Chr. nahezu vollständig von den Grabdenkmälern zu verschwinden²³. Die Häufigkeit der Darstellungen in der frühen Kaiserzeit ist unter anderem auf den Aufschwung und die wirtschaftliche Blüte des Handels und des Handwerks unter Augustus als Folge der Stabilisierung der Verhältnisse nach dem Bürgerkrieg und den politischen Machtkämpfen zurückzuführen. Der bereits in der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. einsetzende Niedergang der römischen Wirtschaft führte sodann zu einer stetigen Abnahme der entsprechenden Bilder bis hin zu ihrem vollkommenen Verschwinden²⁴.

Ein weiteres Beispiel bilden die Feldherren-Sarkophage. Nach ihrem Einsetzen in den 60er Jahren des 2. Jhs. n. Chr. erfreuten sie sich großer Beliebtheit, in der Mitte des 3. Jhs. n. Chr. jedoch brach ihre Produktion ab²⁵. Die Abkehr von diesen Bildern reflektiert das nachlassende Interesse des Senatorenstandes an militärischen Karrieren und die Hinwendung zu zivilen Tätigkeiten²⁶.

War also eine verhältnismäßig stabile innen- sowie außenpolitische Lage, wie sie in der Zeit vorherrschte, in der die Trauerbilder verwendet wurden, notwendig, um am Grab über

²¹ Dazu Ewald 1999, 118.

²² Die tieferen Ursachen hierfür sind noch nicht im Einzelnen geklärt, dazu Ewald 1999, 120, mit einer Diskussion einiger Erklärungsansätze. Wrede 2001, 101 sieht den sprunghaftigen Anstieg der Musen- und Philosophensarkophage im Verhalten der Senatoren begründet, nachdem sich diese von den militärischen Idealen des antoninischen Amtsadels abgewendet hatten.

²³ Zur Chronologie der römischen Denkmäler mit Berufsdarstellungen Zimmer 1982, 7-8.

²⁴ Dazu Zimmer 1982, 10-11.

²⁵ Reinsberg 1995, 359; zu den Feldherren-Sarkophagen auch Wrede 2001, 21-43 und Muth 2004 passim mit einem neuen interpretatorischen Ansatz.

²⁶ Wrede 2001, 60.

dieses Thema zu reflektieren²⁷? Welche tieferen geistesgeschichtlichen Ursachen für die Konzentration der Trauerbilder auf genau diesen Zeitabschnitt verantwortlich sind und wie diese Ursachen motiviert sind, etwa durch politische oder gesellschaftliche Veränderungen, muss im Einzelnen noch geklärt werden.

Trauer hatte in der römischen Gesellschaft große Relevanz wie Zeugnisse aus verschiedenen Bereichen eindeutig darlegen. Im Bild aber erhielt die Thematisierung von Trauer einen extravaganten, exklusiven Charakter. Offenbar waren es die vielfältigen Möglichkeiten und Gelegenheiten, die das römische Gesellschaftssystem für das Erleben und Ausleben von Trauer bot – der literarische Diskurs, die Rituale und Inschriften – und die spezifischen Vorstellungen, die mit dem Tod verbunden waren, die die breite Masse Bildthemen bevorzugen ließ, die gerade nicht an Tod und Trauer erinnerten. Lediglich von einem kleinen Käuferkreis wurde diese bildliche Form der Trauerarbeit angestrebt, die gewährleistete, dass die Trauer um den Verstorbenen sowie der Hinweis auf die ordentliche Erfüllung der Verpflichtungen dem Toten gegenüber für die Ewigkeit sichtbar bleiben sollten.

²⁷ Diese Vermutung findet sich bei Zanker – Ewald 2004, 115.

Übersichtliste

Mythologische Sarkophage

Thema	Gesamtzahl*	Darstellungen mit Trauernden**	Angabe
Achill (Lösung Hektors)	8	3	ASR XII 1, Kat. 34, 36, 40
Achill (Klage um Patroklos)	1	1	ASR XII 1, Kat. 27
Adonis	25	8	ASR XII 1, Kat. 43, 45-48, 53, 55, 61
Aktaion	4	1	ASR XII 1, Kat. 71
Alkestis	13	8	ASR XII 1, Kat. 75-77, 82-86
Amazonen (Klage um Hektor)	7	3	ASR XII 1, Kat. 88, 89, 92
Iliupersis	4	1	Sichtermann – Koch 1975, Kat. 32
Medea (Verbrennung der Kreusa)	14	10	Gaggadis- Robin 1994, Kat. 2, 3, 4, 8, 9, 15, 20, 21, 22, 24
Meleager (<i>conclamatio</i>)	19	10	ASR XII 6, Kat. 112-114, 116-122
Meleager (Heimtragung)	46	28	ASR XII 6, Kat. 8, 73-84, 88, 89, 91-93, 95, 96, 98, 99, 101-103, 109, 110, 201
Orest (Taurischer Zyklus)	17	4	Bielfeldt 2005, Kat. II 13, 14, 16, 17
Pelops	7	2	Huskinson 1996, 28 Nr. 2.19 und 29 Nr. 2.23
Phaeton	16	8	ASR III, 3 Nr. 336, 337, 338, 340, 342, 343, 344, 345
Protesilaos	2	1	Sichtermann – Koch 1975, Kat. 69

Gesamtzahl der Darstellung von Trauernden auf mythologischen Sarkophagen:

***Vita privata*-Sarkophage**

Thema	Gesamtzahl*	Darstellungen mit Trauernden**	Angabe
<i>Curriculum vitae</i>	51	18	ASR I 4, Kat. 2, 4, 25, 47, 48, 55, 56, 60, 115, 121, 155, 177, 194, 198, 225, 248, 303, 304
Palästra	33	5	ASR I 4, Kat. 32, 50, 67, 200; Huskinson 49, Nr. 6.30
Kinderspiele	31	2	ASR I 4, Kat. 55, 63

Gesamtzahl der Darstellung von Trauernden auf *vita privata*-Sarkophagen:
25

Eroten-Sarkophage

Thema	Gesamtzahl*	Darstellungen mit Trauernden**	Angabe
<i>Zirkusrennen</i>	112	46	ASR Kat. 1, 9, 17-19, 22, 23, 25, 26, 29, 32-35, 37, 38, 41-43, 46, 47, 52, 56, 65, 73, 76, 78, 80, 84, 85, 88, 93, 97, 99, 101-103, 105-111, 119

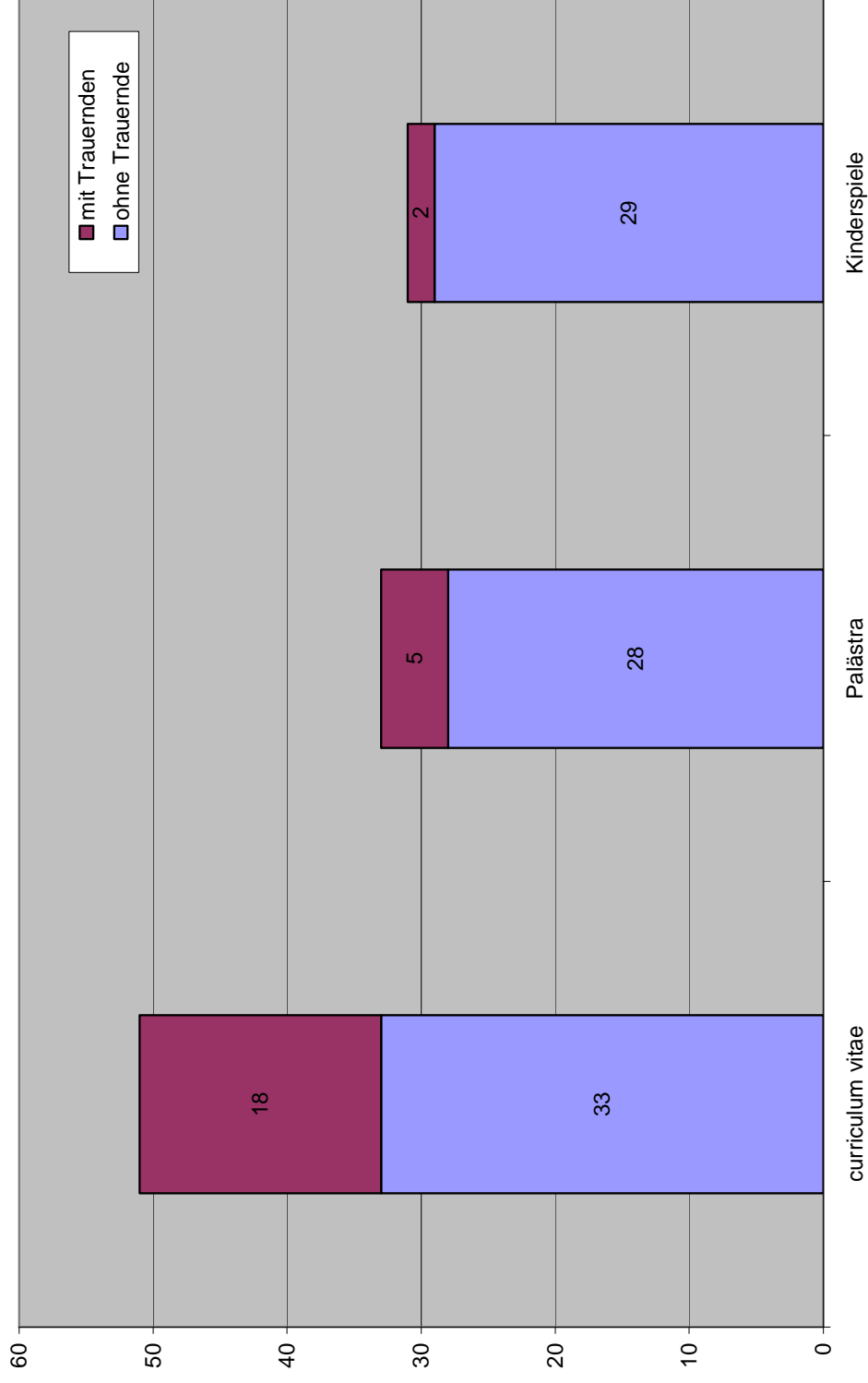
Gesamtzahl der Darstellung von Trauernden auf Eroten-Sarkophagen:
46

Gesamt = 159

* Die Gesamtzahl bezieht sich im Wesentlichen auf die im Corpus der antiken Sarkophagreliefs veröffentlichten Stücke

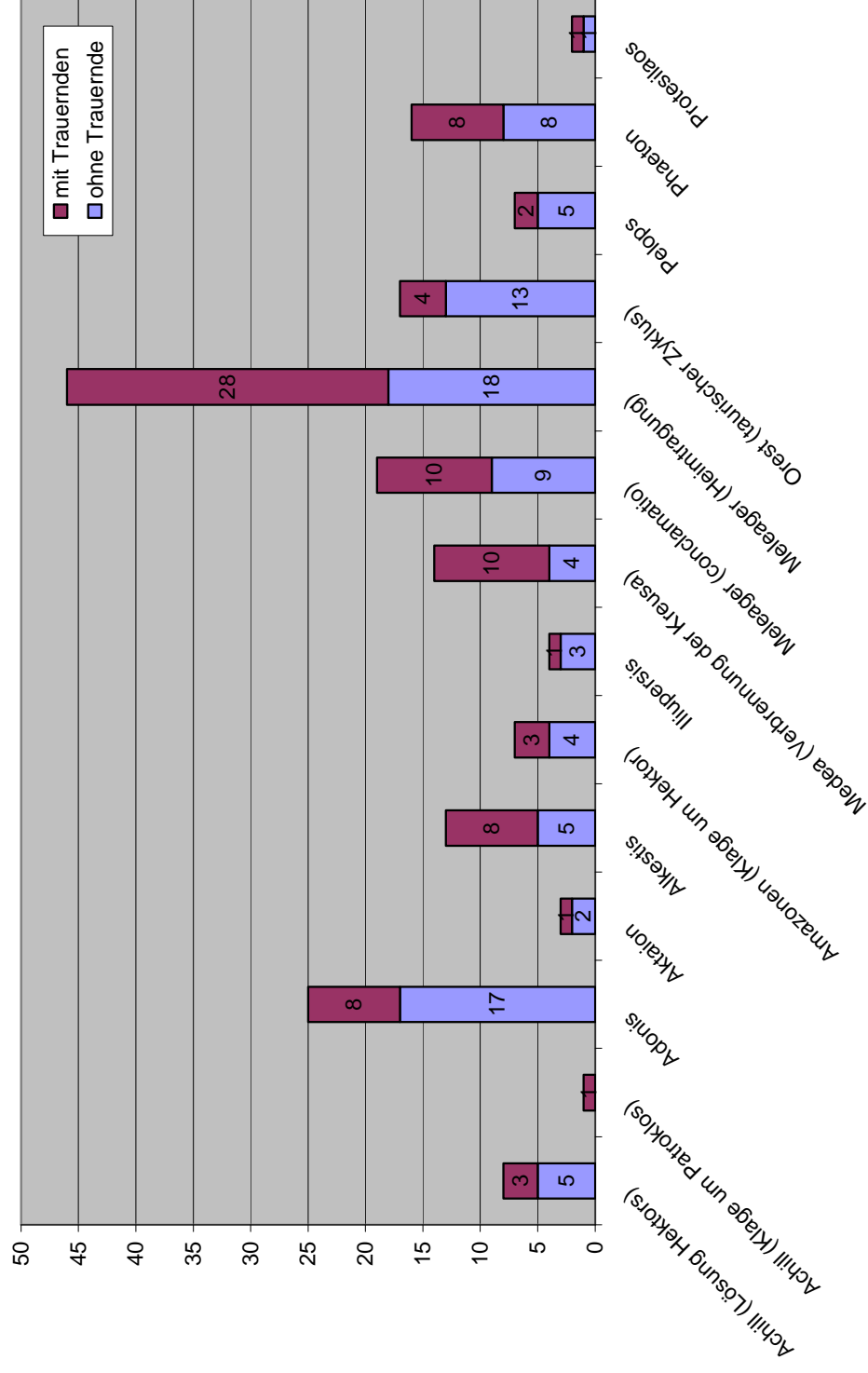
** Es sind nur diejenigen Stücke unter die Trauerdarstellungen aufgenommen worden, auf denen sich tatsächlich trauernde Personen ausmachen lassen. Stücke, bei denen der Erhaltungszustand keine gesicherte Aussage zulässt, sind nicht hinzugenommen worden, auch wenn auf Grund typologischer Überlegungen auch hier Trauernde dargestellt sein könnten.

1. Themenverteilung der Trauerbilder auf römischen vita privata-Sarkophagen*



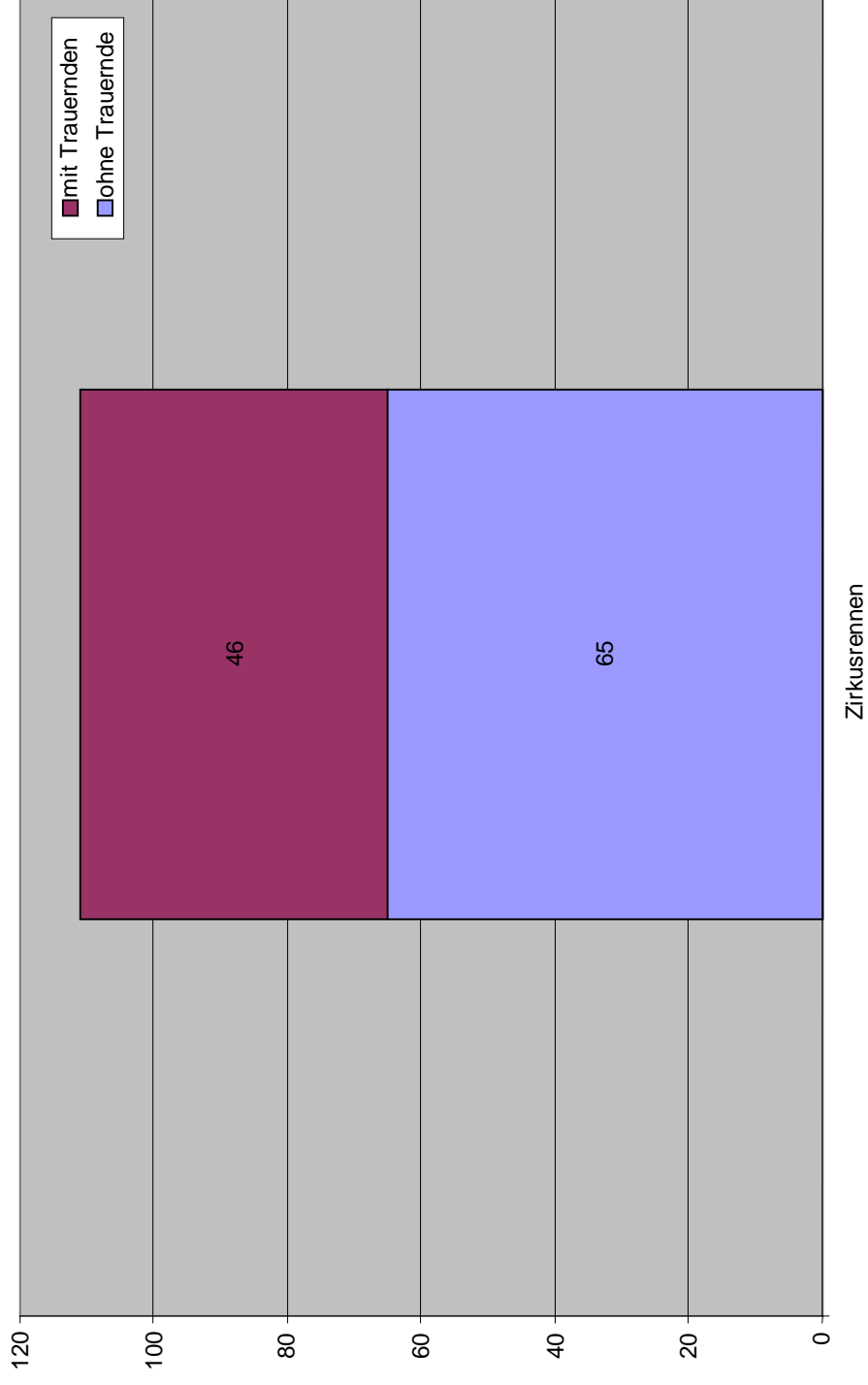
* In der Statistik werden nur diejenigen Stücke aufgeführt, die in photographischer Dokumentation vorliegen oder mir durch eigene Anschauung bekannt sind.

2. Themenverteilung der Trauerbilder auf römisch mythologischen Sarkophagen*



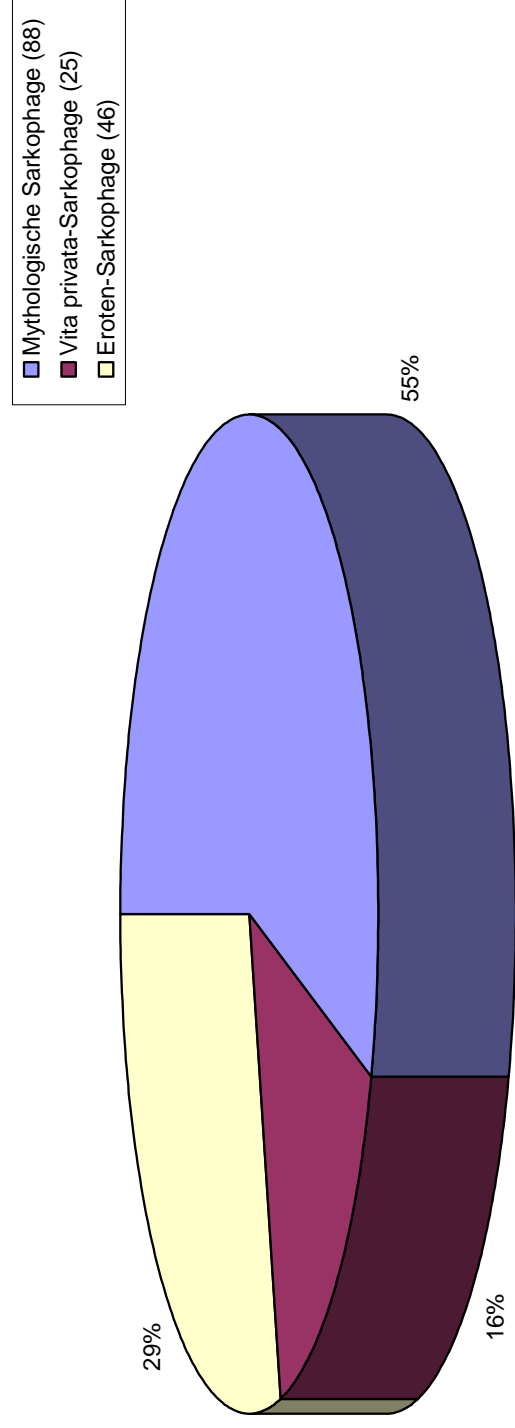
* In der Statistik werden nur diejenigen Stücke aufgeführt, die in photographischer Dokumentation vorliegen oder mir durch eigene Anschauung bekannt sind

3. Themenverteilung der Trauerbilder auf römischen Erotensarkophagen*



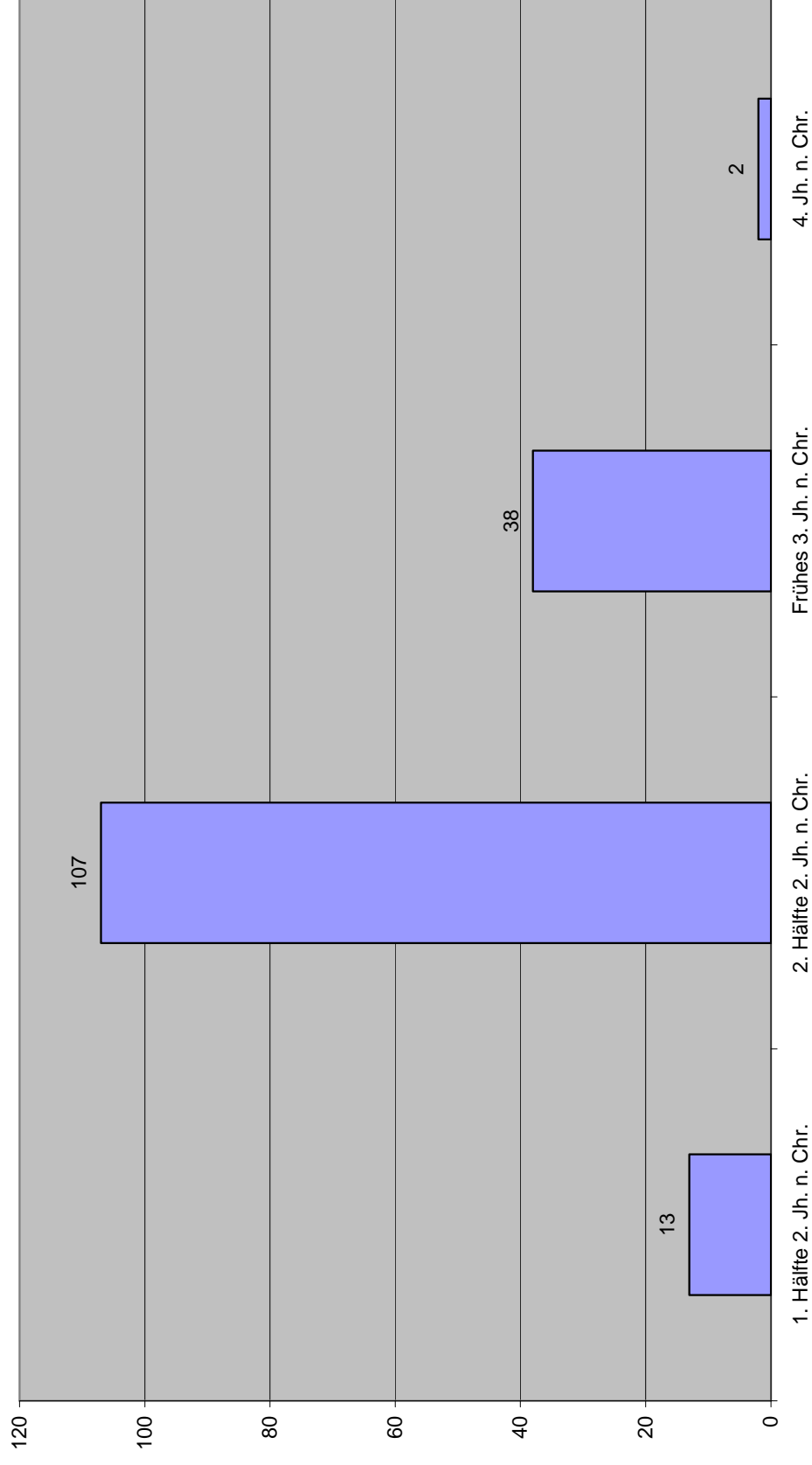
* In der Statistik werden nur diejenigen Stücke aufgeführt, die in photographischer Dokumentation vorliegen oder mir durch eigene Anschauung bekannt sind.

4. Verteilung der Trauerbilder auf die römischen Sarkophaggruppen*



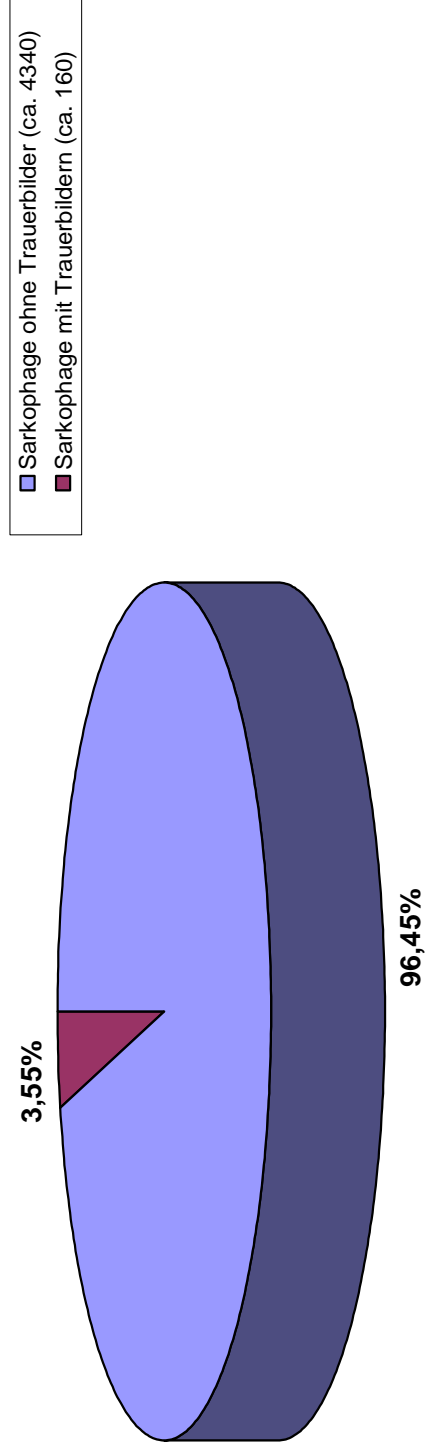
* In der Statistik werden nur diejenigen Stücke aufgeführt, die in photographischer Dokumentation vorliegen oder mir durch eigene Anschauung bekannt sind.

5. Chronologische Verteilung der römischen Sarkophage mit Trauerdarstellungen*



* Die Datierungen sind als Richtwerte zu verstehen und orientieren sich an den von der bisherigen Forschung erzielten Ergebnissen, die bei Koch – Sichter mann 1982, 260-265 in einer Tabelle zusammengefasst sind und durch die einzelnen Bände des Sarkophagcorpus ergänzt werden.

6. Anteil der Sarkophage mit Trauerbildern an der Gesamtzahl der römischen Sarkophage*



* Bei der angegebenen Gesamtzahl handelt es sich um eine Schätzung der bislang publizierten römischen Sarkophage, die im Wesentlichen auf den in den Sarkophagcorpora aufgeführten Stücken beruht.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Zanker – Ewald 2004, Abb. 45
Abb. 2	Detail aus Abb. 1
Abb. 3	Zanker – Ewald 2004, Abb. 46
Abb. 4	Detail aus Abb. 3
Abb. 5	Rawson 2003a, Abb. 5,1
Abb. 6	ASR I 4, Taf. 69, 6
Abb. 7	ASR XII 1, Taf. 75
Abb. 8	Giuliano 1985, 245 V,12
Abb. 9	ASR I 4, Taf. 66, 3
Abb. 10	Zanker – Ewald 2004, 44
Abb. 11	Zanker – Ewald 2004, Abb. 64
Abb. 12	ASR I 4, Taf. 68,6
Abb. 13	ASR I 4, Taf. 70, 2
Abb. 14	Zanker – Ewald 2004, 224
Abb. 15	ASR I 4, Taf. 70, 2
Abb. 16	ASR I 4, Taf. 69, 2
Abb. 17	ASR I 4, Taf. 70, 2
Abb. 18	Maiuri 1933 Taf. 38, 2; 337 Abb. 130
Abb. 19	ASR XII 1, Taf. 37, 1
Abb. 20	ASR I 4, Taf. 57, 1
Abb. 21	ASR XII 1, Taf. 7, 1
Abb. 22	Zanker – Ewald 2004, Abb. 51
Abb. 23	Zanker – Ewald 2004, 334
Abb. 24	ASR XII 1, Taf. 34, 1
Abb. 25	ASR XII 6, Taf. 68, 1
Abb. 26	ASR XII 1, Taf. 47, 1
Abb. 27	Lehmann-Hartleben 1938, Abb. 4
Abb. 28	Baldassare 2002, 161
Abb. 29	Zanker – Ewald 2004, Abb. 47
Abb. 30	ASR XII 1, Taf. 75, 2
Abb. 31	ASR XII 6, Taf. 84, 2
Abb. 32	Gaggadis-Robin 1994, Fig. 23
Abb. 33	ASR XII 6, Taf. 83, 2
Abb. 34	ASR XII 6, Taf. 81, 4
Abb. 35	Valenzuela-Montenegro 2004, Taf. 2
Abb. 36	Sinn 1991, 152 Abb. 29
Abb. 37	ASR I 4, Taf. 69, 2
Abb. 38	ASR XII 6, Taf. 96, 1
Abb. 39	ASR XII 1, Taf. 29, 1
Abb. 40	ASR XII 1, Taf. 87, 1
Abb. 41	ASR XII 6, Taf. 79, 2
Abb. 42	Bielfeldt 2005, Taf. 31
Abb. 43	Lehmann-Hartleben 1938, Abb. 3
Abb. 44	Valenzuela-Montenegro 2004, Taf. 1
Abb. 45	Dräger 1994, Taf. 46 1-3
Abb. 46	ASR I 4, Taf. 71, 2
Abb. 47	ASR XII 6, Taf. 103, 1
Abb. 48	ASR XII 1, Taf. 86, 1
Abb. 49	Zanker – Ewald 2004, 354

Abb. 50	Bielfeldt 2005, Taf. 29
Abb. 51	ASR XII 6, Taf. 82, 1
Abb. 52	ASR XII 6, Taf. 81, 2
Abb. 53	ASR I 4, Taf. 71, 2
Abb. 54	ASR XII 1, Taf. 29, 1
Abb. 55	ASR XII 1, Taf. 39, 1
Abb. 56	ASR I 4, Taf. 69,5
Abb. 57	Zanker – Ewald 2004, 224
Abb. 58	Zanker – Ewald 2004, Abb. 51
Abb. 59	ASR XII 1, Taf. 75, 2
Abb. 60	ASR XII 6, Taf. 85, 1
Abb. 61	ASR XII 6, Taf. 82, 1
Abb. 62	ASR XII 6, Taf. 52, 1
Abb. 63	Zanker – Ewald 2004, 331
Abb. 64	ASR XII 1, Taf. 38, 3
Abb. 65	ASR XII 1, Taf. 75
Abb. 66	Zanker – Ewald 2004, Abb. 47
Abb. 67	ASR XII 6, Taf. 95, 1
Abb. 68	ASR I 4, Taf. 55, 3
Abb. 69	ASR XII 6, Taf. 94, 2
Abb. 70	Zanker – Ewald 2004, Abb. 188
Abb. 71	ASR XII 1 Taf. 72, 2
Abb. 72	ASR XII 1, Taf. 75, 1
Abb. 73	Zanker – Ewald 2004, Abb. 83
Abb. 74	Zanker – Ewald 2004, Abb. 44
Abb. 75	ASR XII 1, Taf. 75, 1
Abb. 76	ASR I 4, Taf. 69,5
Abb. 77	ASR I 4, Taf. 57, 1
Abb. 78	ASR I 4, Taf. 70, 2
Abb. 79	ASR I 4, Taf. 70, 2
Abb. 80	ASR V 2, 3 Taf. 42, 1
Abb. 81	Zanker – Ewald 2004, Abb. 217
Abb. 82	ASR I 4, Kat. 67 Taf. 83, 1
Abb. 83	Giuliano 1988, 115
Abb. 84	Dimas 1998, Taf. 8, 1
Abb. 85	Zanker – Ewald 2004, 366
Abb. 86	ASR XII 6, Taf. 73
Abb. 87	ASR XII 6, Taf. 74d
Abb. 88	ASR XII 6, Taf. 78c
Abb. 89	ASR I 4, Taf. 70, 3
Abb. 90	ASR I 4, Taf. 70, 2
Abb. 91	Zanker – Ewald 2004, 53
Abb. 92	Luca 1976, Taf. 108
Abb. 93	Maiuri 1933, Taf. 40
Abb. 94	Sinn 1987, Taf. 18c
Abb. 95	Dunbabin 2003, 104 Abb. 54
Abb. 96	Zimmer 1982, 125 Nr. 38
Abb. 97	Bielfeldt 2005 Taf. 18
Abb. 98	Bielfeldt 2005, Taf. 28
Abb. 99	Zanker – Ewald 2004, 318
Abb. 100	Zanker – Ewald 2004, 368

Abb. 101 Zanker – Ewald 2004, 366
Abb. 102 Zanker – Ewald 2004, 195 Abb. 176
Abb. 103 Zanker – Ewald 2004, 137 Abb. 119

Literaturverzeichnis

Die Zitierweise folgt den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (http://www.dainst.org/medien/de/richtlinien_schlagwortliste.html).

Antike Autoren und ihre Werke werden nach H. Cancik – H. Schneider (Hrsg.), Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike 1 (1996) XXXIX-XLVII zitiert. Folgende Siglen werden verwendet:

- | | |
|-------------------|--|
| Abel 1967 | K. Abel, Bauformen in Senecas Dialogen (Heidelberg 1967) |
| Abel 1981 | K. Abel, Das Problem der Faktizität der senecanischen Korrespondenz, <i>Hermes</i> 190 (1981) 472-490 |
| Ahlberg 1971 | G. Ahlberg, Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art (Göteborg 1971) |
| Alberti 1877 | L. B. Alberti, Drei Bücher über die Malerei, in: H. Janitschek (Hrsg.), Leon Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften (Wien 1877) 45-163 |
| Aldrete 1999 | G. S. Aldrete, Gestures and Acclamation in Ancient Rome (Baltimore 1999) |
| Alewell 1913 | K. Alewell, Über das rhetorische Paradeigma. Theorie, Beispielsammlungen, Verwendung in der römischen Literatur der Kaiserzeit (Leipzig 1913) |
| Alexandridis 2004 | A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004) |
| Alexiou 1974 | M. Alexiou, The Ritual Lament in Greek Tradition (London 1974) |
| Alföldy 1984 | G. Alföldy, Römische Sozialgeschichte (Wiesbaden 1984) |
| Alföldy 1986 | G. Alföldy, Die römische Gesellschaft (Wiesbaden 1986) |
| D'Ambra 1995 | E. d'Ambra, Mourning and the Making of Ancestors in the Testamentum Relief, <i>AJA</i> 99 (1995) 667-681 |
| Amedick 1991 | R. Amedick, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, <i>ASR</i> I 4 (Berlin 1991) |
| Amedick 1993 | R. Amedick, Zur Ikonographie der Sarkophage mit Darstellungen aus der <i>Vita Privata</i> und dem <i>Curriculum Vitae</i> eines Kindes, in: G. Koch (Hrsg.), Grabeskunst der römischen Kaiserzeit (Mainz 1993) 143-153 |

- Amedick 1999 R. Amedick, Antike Bilder alter Frauen, in: Frauenbilder – Frauenrollen. Frauenforschung in den Altertums- und Kulturwissenschaften. Symposium des Vorgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, 30. – 31. Oktober 1998 (Marburg 1999) 33-40
- Ampolo 1984 C. Ampolo, Il lusso funerario e la città archaica, AION 8 (Neapel 1984) 71-102
- Andreae 1956 B. Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchung zu den römischen Schlachtsarkophagen (Berlin 1956)
- Andreae 1980 B. Andreae, Die römischen Jagdsarkophage, ASR 1 2 (Berlin 1980)
- Andreau 1991 J. Andreau, Der Freigelassene, in: A. Giardina (Hrsg.), Der Mensch der römischen Antike (Frankfurt am Main 1991) 200-225
- Arce 2000 J. Arce, Memoria de los Antepasados. Puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano (Madrid 2000)
- Ariès 1985 P. Ariès, Geschichte des Todes (München 1985)
- Atkinson 1985 J. E. Atkinson, Seneca's Consolatio ad Polybium, ANRW II 32, 2 (1985) 860-884
- Backe-Dahmen 2006 A. Backe-Dahmen, Innocentissima Aetas. Römische Kindheit im Spiegel literarischer, rechtlicher und archäologischer Quellen des 1. bis 4. Jahrhunderts n. Chr. (Mainz am Rhein 2006)
- Baggio 2004 M. Baggio, I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec.a.C. (Rom 2004)
- Baldassarre u.a. 2002 I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – Agnes Rouveret – Monica Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike (Köln 2002)
- Baldassarre – Bragantini 1996 I. Baldassarre – I. Bragantini, Necropoli di Porto, Isola Sacra (Rom 1996)
- Belayche 1995 N. Belayche, La neuvain funéraire ou la mort impossible à Rome, in: F. Hinard (Hrsg.), La Mort au quotidien dans le monde romain. Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV (Paris – Sorbonne 7–9 octobre 1993) (Paris 1995) 155-169
- Bellemore 1992 J. Bellemore, The Dating of Seneca's ad Marciam de consolatione, CQ 42 (1992) 219-234
- Bernstein 1998 F. Bernstein, Ludi publici. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom (Stuttgart 1998)
- Bernstein 2005 N. W. Bernstein, Mourning the *puer delicatus*. Status Inconsistency and the Ethical Value of Fostering in Statius, *Silvae* 2.1., AJPh 126 (2005) 257-280

- Bianchi Bandinelli 1966 R. Bianchi Bandinelli, *Sculture municipali dell'area sabellica fra l'età di Cesare e quella di Nerone*, Studi miscellanei 10 (Rom 1966) 23-29
- Bielefeld 1959 E. Bielefeld, *CVA Altenburg I* (Berlin 1959)
- Bielfeldt 2003 R. Bielfeldt, *Orest im Medusengrab. Ein Versuch zum Betrachter*, RM 110 (2003) 118-150
- Bielfeldt 2005 R. Bielfeldt, *Orestes auf römischen Sarkophagen* (Berlin 2005)
- Binder 1991 G. Binder, *Pallida Mors. Leben und Tod, Seele und Jenseits in römischen und verwandten Texten*, in: G. Binder – B. Effe (Hrsg.), *Tod und Jenseits im Altertum* (Trier 1991) 203-247
- Blanckenhagen 1968 P. H. von Blanckenhagen, *Daedalus and Icarus on Pompeian Walls*, RM 75 (1968) 106-143
- Bloch 1950 M. Bloch, *Critique historique et critique du témoignage*, Annales 5 (1950) 1-8
- Blome 1978 P. Blome, *Zur Umgestaltung griechischer Mythen auf römischen Sarkophagen. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpinasarkophage*, RM 85 (1978) 435-457
- Blome 1983 P. Blome, *Der Tod des Apsyrtos auf einem römischen Sarkophagdeckel*, RM 90 (1983) 200-209
- Blümner 1911 H. Blümner, *Die römischen Privataltertümer* (München 1911)
- Bodel 1999 J. Bodel, *Death on Display: Looking at Roman Funerals*, in: B. Bergmann – C. Kondoleon (Hrsg.), *The Art of Ancient Spectacle* (Washington 1999) 259-281
- Bodel 2000 J. Bodel, *Dealing with the Dead: Undertakers, Executioners and Potter's Fields in Ancient Rome*, in: V. M. Hope – E. Marshall, *Death and Disease in the Ancient City* (London 2000) 128-151
- Bodel 2004 J. Bodel, *The Organisation of the Funerary Trade at Puteoli and Cumae*, in: S. Panciera – G. Camodeca (Hrsg.), *Libitina e dintorni. Atti dell'XI rencontre franco-italienne sur l'épigraphie*, Libitina 3 (Rom 2004) 147-168
- Böth 1995 G. Böth, *Kleidungsforschung*, in: R. W. Brednich (Hrsg.), *Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie* (Berlin 1995) 211-288
- Borca 2000 F. Borca, *Towns and Marshes in the Ancient World*, in: V. M. Hope – E. Marshall, *Death and Disease in the Ancient City* (London 2000) 74-84

- Borg 2000 B. Borg, Das Gesicht der Aufsteiger: Römische Freigelassene und die Ideologie der Elite, in: M. Braun – A. Haltenhoff – F.-H. Mutschler (Hrsg.), *Moribus antiquis res stat Romana. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr.* (München 2000) 285-299
- Boschung 1987 D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms* (Bern 1987)
- Boschung 1993 D. Boschung, Grabaltäre mit Girlanden und frühe Girlandensarkophag. Zur Genese der kaiserzeitlichen Sepulkralkunst, in: G. Koch (Hrsg.), *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1993)
- Boschung 1993a D. Boschung, *Bildnisse des Augustus* (Berlin 1993)
- Bote 1989 A. Bote, Untersuchungen zur Aufstellung römischer Sarkophag (unpubl. MA München 1989)
- Boyancé 1972 P. Boyancé, *Funus acerbum. Études sur la religion romaine* (Rom 1972)
- Bradley 1991 K. R. Bradley, *Discovering the Roman Family. Studies in Social History* (Oxford 1991)
- Bradley 1992 K. R. Bradley, Wetnursing at Rome: A Study in Social Relations, in: B. Rawson (Hrsg.), *The Family in Ancient Rome* (Ithaca 1992) 201-230
- Brandenburg 1978 H. Brandenburg, Der Beginn der stadtrömischen Sarkophagproduktion der Kaiserzeit, *JdI* 93 (1978) 277-327
- Brandenburg 2002 H. Brandenburg, Das Ende der antiken Sarkophagkunst in Rom. Pagane und christliche Sarkophag in Rom, in: G. Koch (Hrsg.), *Sarkophagstudien 2, Akten des Symposiums „Frühchristliche Sarkophag“ Marburg 1999* (Mainz 2002) 19-39
- Brather 2004 S. Brather, *Ethnische Interpretationen in der frühgeschichtlichen Archäologie. Geschichte, Grundlagen und Alternativen* (Berlin 2004)
- Brathuhn 2006 S. Brathuhn, *Trauer und Selbstwerdung. Eine philosophisch-pädagogische Grundlegung des Phänomens Trauer* (Würzburg 2006)
- Brilliant 1963 R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art* (New Haven 1963)
- Burgheim 2006 W. Burgheim (Hrsg.), *Sterben und Trauer im Wandel: einem Tabu begegnen, von Religionen und Kulturen lernen* (Merching 2006)
- Burns 1994 J. Burns, A Remarkable Prothesis Scene on a Withe Lekythos in Stockholm, *MedelhausMusB* 24 (1994) 33-46
- Camporeale 1959 G. Camporeale, Le scene etrusche di „protesi“, *RM* 66 (1959) 31-44

- Cancik – Lindemaier 1988 H. Cancik – Lindemaier, Ehe und Liebe. Entwürfe griechischer Philosophen und römischer Dichter, in: A. K. Siems (Hrsg.), Sexualität und Erotik in der Antike (Darmstadt 1988) 232-263
- Cancik – Lindemaier 1998 H. Cancik – Lindemaier, Some Philological and Anthropological Remarks Upon Roman Funerary Customs, in: A. I. Baumgarten – J. Assmann – G. Stroumsa (Hrsg.), Self, Soul and Body in Religious Experience (Leiden 1998) 417-429
- Cancik-Lindemaier – Cancik 1982 H. Cancik – Lindemaier, H.-H. Cancik, Gesellschaftliche Bedingungen der römischen Erotik, in: L. Hieber – R. W. Müller (Hrsg.), Gegenwart der Antike. Zur Kritik bürgerlicher Auffassung von Natur und Gesellschaft (1982) 29-55
- Carroll 2006 M. Carroll, Spirits of the Dead. Roman Funerary Commemoration in Western Europe (Norfolk 2006)
- Cavanagh – Mee 1995 W. Cavanagh – C. Mee, Mourning before and after the Dark Ages, in: “Klados”, Essays in Honour of J. M. Coldstream (1995) 45-61
- Clairmont 1993 C. W. Clairmont, Classical Attic Tombstones (Kilchberg 1993)
- Coldstream 1968 J. N. Coldstream, Greek Geometric Pottery (London 1968)
- Corbeill 2004 A. Corbeill, Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome (Princeton 2004)
- Cugusi 1989 P. Cugusi, L’epistolografia. Modelli e tipologie di comunicazione, in: G. Cavallo – P. Fedeli – Andrea Giardina (Hrsg.), Lo spazio letterario di Roma antica 2 (Rom 1989) 379-419
- Cumont 1922 F. Cumont, Afterlife in Roman Paganism (London 1922)
- Cumont 1942 F. Cumont, Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains (Paris 1942)
- Cumont 1949 F. Cumont, Lux perpetua (Paris 1949)
- Cuq 1896 E. Cuq, Funus. Rome, in: C. Daremberg – E. Saglio (Hrsg.), Dictionnaires des Antiquités grecques et romains, Band 4 (1896), Sp. 1386-1409
- D’Agostino 1989 B. D’Agostino, Image and Society in Archaic Etruria, JRS 79 (1989) 1-10
- D’Ambra 1995 E. d’Ambra, Mourning and the Making of Ancestors in the Testamentum Relief, AJA 99 (1995) 667-681
- Daker 1980 Die Daker. Archäologie in Rumänien, Ausstellungskatalog Römisch-Germanisches Museum Köln (Mainz 1980)
- Daremberg – Saglio 1896 C. Daremberg – E. Saglio (Hrsg.), Dictionnaires des Antiquités grecques et romains, Band 4 (1896)

- De Caro 1984 S. de Caro, *Ifigenia in Aulide* su una brocca fittile a Pompei, *BollArt* 69, 1 (1984) 39-50
- De Filippis Cappai 1997 C. de Filippis Cappai, *Cereis facibusque praelucentibus*. Osservazioni sul rituale funebre romano nelle morti premature. Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Tradizione Classica (Bologna 1997)
- Derendinger 2007 A. Derendinger, *Tod und Ritual. Formen und Funktionen von Toten- und Trauerritualen in der modernen Gesellschaft* (Bern 2007)
- Deschamps 1995 L. Deschamps, *Rites funéraires de la Rome républicaine*, in: F. Hinard (Hrsg.), *La mort au quotidien dans le monde romain. Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV (Paris – Sorbonne 7–9 octobre 1993)* (Paris 1995) 172-180
- Dickmann 2005 J.-A. Dickmann, *Admet und Deidameia. Begehrliche Blicke durch die mythische Brille*, in: R. Neudecker – P. Zanker (Hrsg.), *Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit*, *Palilia* 16 (Wiesbaden 2005) 187-204
- Dimas 1998 S. Dimas, *Untersuchungen zur Themenwahl und Bildgestaltung auf römischen Kindersarkophagen* (Paderborn 1998)
- Dixon 1992 S. Dixon, *The Roman Family* (Baltimore 1992)
- Döpp 1989 S. Döpp, *Nec omnia apud priores meliora. Autoren des frühen Prinzipats über die eigene Zeit*, *Rheinisches Museum* 132 (1989) 73-101
- Döpp 1991 S. Döpp, *Leben und Tod in Petrons Satyrica*, in: G. Binder – B. Effe (Hrsg.), *Tod und Jenseits im Altertum* (Trier 1991) 144-166
- Dohrn 1955 T. Dohrn, *Gefaltete und verschränkte Hände. Eine Studie über die Gebärde in der griechischen Kunst*, *JdI* 70 (1955) 50-80
- Dohrn 1976 T. Dohrn, *Totenklage im frühen Etrurien*, *RM* 83 (1976) 195-105
- Dräger 1994 O. Dräger, *Religionem significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor*, 33. *Ergh. RM* (1994)
- Dresken-Weiland 2003 J. Dresken-Weiland, *Sarkophagbestattungen des 4.-6. Jhs. n. Chr. im Westen des römischen Reiches* (Freiburg 2003)
- Dunbabin 2003 K. M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality* (Cambridge 2003)
- Duncan-Jones 1982 R. P. Duncan-Jones, *The Economy of the Roman Empire: Quantitative Studies* (Cambridge 1982)

- Dupont 1987 F. Dupont, Les morts et la mémoire: le masque funèbre, in: F. Hinard (Hrsg.), La mort, les morts et l'au-delà. Actes du colloque de Caen, 20-22 Novembre 1985 (Caen 1987) 167-172
- Durkheim 1912 E. Durkheim, Les formes élémentaires de la vie religieuse (1912)
- Eck 1987 W. Eck, Römische Grabinschriften. Aussageabsicht und Aussagefähigkeit im funerären Kontext, in: H. von Hesberg – P. Zanker (Hrsg.), Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung, Status, Standard. Kolloquium München Oktober 1985 (München 1987) 61-83
- Eck 1995 W. Eck, Die Umgestaltung der politischen Führungsschicht – Senatorenstand und Ritterstand, in: W. Eck, Die Verwaltung des römischen Reiches in der hohen Kaiserzeit. Ausgewählte und erweiterte Beiträge, 1 (Basel 1995) 103-158
- Eck 1997 W. Eck, Lateinische Epigraphik, in: F. Graf (Hrsg.), Einleitung in die lateinische Philologie (Stuttgart 1997) 92-111
- Eck 1998 W. Eck, Grabmonumente und sozialer Status in Rom und Umgebung, in: P. Fasold, T. Fischer, H. von Hesberg, M. Witteyer (Hrsg.), Bestattungssitte und kulturelle Identität. Grabanlagen und Grabbeigaben der frühen römischen Kaiserzeit in Italien und den Nordwest-Provinzen (Köln 1998) 29-40
- Eck – Caballos – Fernández 1996 W. Eck – A. Caballos – F. Fernández, Das senatus consultum de Cn. Pisone patre (München 1996)
- Eisner 1986 M. Eisner, Zur Typologie der Grabbauten im Suburbium Roms, 26. Ergh. RM (Mainz 1986)
- Elsner 1991 J. Elsner, Cult and Sculpture: Sacrifice in the Ara Pacis Augustae, JRS 81 (1991) 50-61
- Elsner 1995 J. Elsner, Art and The Roman Viewer (Cambridge 1995)
- Engels 1998 J. Engels, Funerum sepulcrorumque magnificentia. Begräbnis- und Grabluxusgesetze in der griechisch-römischen Welt mit einigen Ausblicken auf Einschränkungen des funeralen und sepulkralen Luxus im Mittelalter und in der Neuzeit (Stuttgart 1998)
- Estève-Foriol 1962 J. Estève-Foriol, Die Trauer- und Trostgedichte untersucht nach ihrer Topik und ihrem Motivschatz (München 1962)
- Ewald 1999 B. C. Ewald, Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs (Mainz 1999)
- Ewald 2003 B. C. Ewald, Sarcophagi and Senators: The Social History of Roman Funerary Arts and its Limits, JRA 16 (2003) 561-571

- Ewald 2005 B. C. Ewald, Rollenbilder und Geschlechtsverhältnis in der römischen Grabkunst. Archäologische Anmerkungen zur Geschichte der Sexualität, in: N. Sojc (Hrsg.), *Neue Fragen, neue Antworten. Antike Kunst als Thema der Gender Studies* (Berlin 2005) 55-73
- Fabircius 1999 J. Fabircius, Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten (München 1999)
- Facenna 1956-58 D. Facenna, Rilievi Gladiatori, *Bulletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 76 (1956-58) 37-75
- Fantham 2007 E. Fantham, Dialogues of Displacement: Seneca's Consolations to Helvia and Polybius, in: J. F. Gaertner (Hrsg.), *Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco Roman Antiquity and Beyond* (Leiden 2007) 173-192
- Feldmann – Fuchs-Heinritz 1995 K. Feldmann – W. Fuchs-Heinritz, Der Tod ist ein Problem der Lebenden (Frankfurt 1995)
- Feldmann 1997 K. Feldmann, Sterben und Tod. Sozialwissenschaftliche Theorien und Forschungsergebnisse (Opladen 1997)
- Felletti Maj 1953 B. M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana* (Rom 1977)
- Feraudi-Gruénais 2001 F. Feraudi-Gruénais, Grabinschriften im archäologischen Kontext. Komplementarität von Schrift und Bild ?, in: M. Heinzelmann (Hrsg.), *Römischer Bestattungsbrauch und Beigabensitten in Rom, Norditalien und den Nordwestprovinzen von der späten Republik bis in die Kaiserzeit*, Internationales Kolloquium, Rom 1.-3. April 1998 (Wiesbaden 2001) 203-213
- Feraudi-Gruénais 2001a F. Feraudi-Gruénais, *Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms* (Wiesbaden 2001)
- Feraudi-Gruénais 2001b F. Feraudi-Gruénais, Sepulkrale Selbstdarstellung von Unterschichten: Beobachtungen zu Inschriften in stadtrömischen Grabmonumenten der Kaiserzeit, in: G. Alföldy – S. Panciera (Hrsg.), *Inschriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt* (Stuttgart 2001) 121-124
- Feraudi-Gruénais 2003 F. Feraudi-Gruénais, *Inschriften und Selbstdarstellung in stadtrömischen Grabbauten* (Rom 2003)
- Février 1990 P. A. Février, Kult und Geselligkeit. Überlegungen zum Totenmahl, in: J. Martin – B. Quint (Hrsg.), *Christentum und antike Gesellschaft* (Darmstadt 1990) 358-390
- Fischer 2001 N. Fischer, *Geschichte des Todes in der Neuzeit* (Erfurt 2001)

- Fischer 2001a N. Fischer, Zur Geschichte der Trauerkultur in der Neuzeit. Kulturhistorische Skizzen zur Individualisierung, Säkularisierung und Technisierung des Totengedenkens, in: M. Herzog (Hrsg.), Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Verstorbenen (Stuttgart 2001) 41-57
- Fischler 1994 S. Fischler, Social Stereotypes and Historical Analysis: The Case of the Imperial Women at Rome, in: L. Archer – S. Fischler (Hrsg.), Women in Ancient Societies – An Illusion of the Night (London 1994) 117-121
- Fittschen 1975 K. Fittschen, Der Meleagersarkophag (Frankfurt 1975)
- Fittschen 1984 K. Fittschen, Über Sarkophage mit Porträts verschiedener Personen, MarbWPr (1984) 129-161
- Fittschen 1992 K. Fittschen, Der Tod der Kreusa und der Niobiden. Überlegungen zur Deutung griechischer Mythen auf römischen Sarkophagen, StItFilCl 10 (1992) 1046-1073
- Flach 1991 D. Flach, Die sogenannte Laudatio Turiae (Darmstadt 1991)
- Flaig 1995 E. Flaig, Die *Pompa Funebris*. Adlige Konkurrenz und annalistische Erinnerung in der Römischen Republik, in: O. G. Oexle (Hrsg.), Memoria als Kultur (Göttingen 1995) 115-148
- Flaig 2003 E. Flaig, Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom (Göttingen 2003)
- Flory 1984 M. B. Flory, Where Women Precede Men: Factors Influencing the Order of Names in Roman Epitaphs, CJ 79 (1984) 216-224
- Flower 1996 H. I. Flower, Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture (Oxford 1996)
- Flower 2006 H. I. Flower, Der Leichenzug – die Ahnen kommen wieder, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp (Hrsg.), Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt (München 2006) 321-339
- Flusser 1991 V. Flusser, Gesten. Versuch einer Phänomenologie (Düsseldorf 1991)
- Fögen 2002 M. T. Fögen, Römische Rechtsgeschichte. Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems (Göttingen 2002)
- Fraschetti 1994 A. Fraschetti, Rome et le prince (Paris 1994)
- Freier 1963 H. Freier, Caput velare (Tübingen 1963)
- Freud 1978 S. Freud, Trauer und Melancholie (1917), in: GW Bd. IX (Frankfurt a. M. 1978)
- Freudenburg 2001 K. Freudenburg, Satires of Rome. Threatening Poses from Lucilius to Juvenal (Cambridge 2001)

- Friedländer 1922 L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antoninen II (1922)
- Frier 2000 B. W. Frier, Mortality, CAH 11 (2000) 788-797
- Froning 1980 H. Froning, Die ikonographische Tradition der kaiserzeitlichen mythologischen Sarkophagreliefs, JdI 95 (1980) 322-341
- Froning 1981 H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. (Mainz 1981)
- Froning 1982 H. Froning, Katalog der griechischen und italischen Vasen, Museum Folkwang Essen (Essen 1982)
- Führer 2002 A. Führer, Tod, Trauer und Trost. In Ciceros Tusculanischen Schriften und Malebranches Schrift *Entretiens sur la Mort*. Eine phänomenologische Untersuchung (Frankfurt am Main 2002)
- Fuhrmann 1997 M. Fuhrmann, Seneca und Kaiser Nero (Berlin 1997)
- Futrell 2006 A. Futrell, The Roman Games (Oxford 2006)
- Gaertner 2007 J. F. Gaertner (Hrsg.), Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco Roman Antiquity and Beyond (Leiden 2007)
- Gaggadis-Robin 1994 V. Gaggadis-Robin, Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale (Rom 1994)
- Garnier 1982 F. Garnier, Le langage de l'image en Moyen Age. Signification et symbolisme (Paris 1982)
- Garnsey 1991 P. D. A. Garnsey, Child-rearing in Ancient Italy, in: D. I. Kertzer – R. P. Saller (Hrsg.), The Family in Italy from the Antiquity to the Present (London 1991) 48-65
- Geist – Pfohl 1976 H. Geist – G. Pfohl, Römische Grabinschriften (München 1976)
- George 2000 M. George, Family and Familia on Roman Biographical Sarcophagi, RM 107 (2000) 191-208
- Germini – Kader 2006 B. Germini – I. Kader, Penelope, Die Kluge. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur, in: I. Kader (Hrsg.), Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur. Sonderausstellung des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, 9. Oktober bis 15. Januar 2007 (München 2006)
- Gessert 2004 G. Gessert, Myth as *consolatio*: Medea on Roman Sarcophagi, Greece & Rome 51, 2 (2004) 217-251
- Giuliani 1989 L. Giuliani, Achill-Sarkophage in Ost und West. Genese einer Ikonographie, JbBerlMus 31 (1989) 25-39
- Giuliani 1995 L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier (Hannover 1995)

- Giuliani 2003 L. Giuliani, Kleines Plädoyer für eine archäologische Hermeneutik, die nicht mehr verstehen will, als sie auch erklären kann, und die nur soviel erklärt, wie sie verstanden hat, in: M. Heinz – M. K. H. Eggert – U. Veit (Hrsg.), Zwischen Erklären und Verstehen? Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation (Münster 2003), 9-24
- Giuliano 1983 A. Giuliano, *Germania capta*, *Xenia* 16 (1983) 101-114
- Giuliano 1985 A. Giuliano, Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 8 (Rom 1985)
- Giuliano 1988 A. Giuliano, Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 10 (Rom 1988)
- Gnilka 1973 C. Gnilka, Trauer und Trost in Plinius Briefen, *Symbolae Osloensis* 49 (1973) 105-125
- Golden 1988 M. Golden, Did the Ancients Care when Their Children Died?, *Greece & Rome* 35, 3 (1988) 152-163
- Golden 1990 M. Golden, Children and Childhood in Classical Athens (Baltimore 1990)
- Gorer 1965 G. Gorer, Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain (London 1965)
- Graf 1991 F. Graf, Gestures and Conventions: the Gestures of Roman Actors and Orators, in: I. Bremmer (Hrsg.), *A Cultural History of Gesture* (Ithaca 1991) 36-58
- Grassinger 1994 D. Grassinger, The Meaning of Myth on Roman Sarcophagi (Boston 1994) 91-107
- Grassinger 1999 D. Grassinger, Die mythologischen Sarkophage. Achill – Amazonen, *ASR* XII 1 (Berlin 1999)
- Graus 1987 F. Graus, Mentalität. Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung, in: Ders. (Hrsg.), *Mentalitäten im Mittelalter. Methodische und inhaltliche Probleme* (Sigmaringen 1987) 9-48
- Griesbach 2001 J. Griesbach, Grabbeigaben aus Gold im Suburbium Roms, in: M. Heinzelmann (Hrsg.), *Römischer Bestattungsbrauch und Beigabensitten in Rom, Norditalien und den Nordwestprovinzen von der späten Republik bis in die Kaiserzeit*, Internationales Kolloquium, Rom 1.-3. April 1998 (Wiesbaden 2001) 99-115
- Griesbach 2007 J. Griesbach, Villen und Gräber. Siedlungs- und Bestattungsplätze der römischen Kaiserzeit im Suburbium von Rom (Rahden 2007)
- Gunella 1995 A. Gunella, Morte improvise e violente nelle iscrizioni latine, in: F. Hinard (Hrsg.), *La mort au quotidien dans le monde romain. Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV* (Paris 1995) 9-22

- Häusle 1980 H. Häusle, Das Denkmal als Garant des Nachruhms. Beiträge zu Geschichte und Thematik eines Motivs in lateinischen Inschriften (München 1980)
- Hafner 1958 G. Hafner, Iudicium Orestis. Klassisches und Klassizistisches, 113. BWPr (1958)
- Hanson 2002 A. E. Hanson, The Roman Family, in: D. S. Potter – D. J. Mattingly (Hrsg.), Life, Death and Entertainment in the Roman Empire (Ann Arbor 2002)
- Happe 2000 B. Happe, Veränderungen in der sepulkralen Kultur am Ende des 20. Jahrhunderts, Friedhof und Denkmal 45, 1 (2000) 9-20
- Harlow – Laurence 2002 M. Harlow – R. Laurence, Growing Up and Growing Old in Ancient Rome (London 2002)
- Havelock 1981 C. M. Havelock, Mourners on Greek Vases: Remarks on the Social History of Women, in: S. L. Hyatt (Hrsg.), The Greek Vase (New York 1981)
- Hawley 1999 R. Hawley, Practicing What You Preach. Plutarch's Sources and Treatment, in: S. B. Pomeroy (Hrsg.), Plutarch's *Advice to the Bride and Groom* and *A Consolation to His Wife* (New York 1999) 116-127
- Haynes 1961 S. Haynes, Drei neue Silberbecher im British Museum, AntK 4 (1961) 30-36
- Heinzelmann 2000 M. Heinzelmann, Die Nekropolen von Ostia. Untersuchungen zu den Gräberstraßen vor der Porta Romana und an der Via Laurentina (München 2000)
- Heinzelmann 2001 M. Heinzelmann, Grabarchitektur, Bestattungsbrauch und Sozialstruktur – Zur Rolle der *familia*, in: M. Heinzelmann (Hrsg.), Römischer Bestattungsbrauch und Beigabensitten in Rom, Norditalien und den Nordwestprovinzen von der späten Republik bis in die Kaiserzeit, Internationales Kolloquium, Rom 1.-3. April 1998 (Wiesbaden 2001) 179-192
- Henriksén 2006 C. Henriksén, Martial's Modes of Mourning. Sepulcral Epitaphs in the *Epigrams*, in: R. R. Nauta (Hrsg.), Flavian Poetry (Leiden 2006) 349-367
- Herdejürgen 1996 H. Herdejürgen, Stadtrömische und italische Girlandensarkophage. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, ASR VI 2,1 (Berlin 1996)
- Herdejürgen 2000 H. Herdejürgen, Sarkophage von der Via Latina. Folgerungen aus dem Fundkontext, RM 107 (2000) 209-234
- Hesberg 1980 H. von Hesberg, Eine Marmorbasis mit dionysischen und bukolischen Szenen, RM (1980) 255-282
- Hesberg 1992 H. von Hesberg, Römische Grabbauten (Darmstadt 1992)

- Hesberg 2001 H. von Hesberg, Tod im antiken Rom, in: D. Dracklè (Hrsg.), Bilder vom Tod. Kulturwissenschaftliche Perspektiven (Hamburg 2001) 139-150
- Hesberg-Tonn 1983 B. v. Hesberg-Tonn, *Coniux carissima*. Untersuchungen zum Normcharakter im Erscheinungsbild der römischen Frau (Stuttgart 1983)
- Himmelmann 1980 N. Himmelmann, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst (Opladen 1980)
- Himmelmann 1990 N. Himmelmann, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst, JdI 27. Erg. (1990)
- Hinard 2003 F. Hinard, *Libitina: Pompes Funèbres et Supplices en Campanie à l'Époque d'Auguste* (Paris 2003)
- Hölscher 1984 T. Hölscher, Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom, Xenia 9 (Konstanz 1984)
- Hölscher 1987 T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System (Heidelberg 1987)
- Hölscher 1993 T. Hölscher, Mythen als Exempel der Geschichte, in: F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms* (Stuttgart 1993) 67-87
- Hopkins 1983 K. Hopkins, *Death and Renewal. Sociological Studies in Roman History* (Cambridge 1983)
- Huber 2001 I. Huber, Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst (Möhnesee 2001)
- Hübner 1990 B. Hübner, Ikonographische Untersuchung zum Motivschatz der stadtrömischen mythologischen Sarkophage des 2. Jhs. n. Chr., *Boreas Beih.* 5 (1990)
- Humphrey 1986 J. Humphrey, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing* (Berkeley 1986)
- Hurschmann 2002 R. Hurschmann, Trauer, in: *Der Neue Pauly* 12, 1 (2002) 765-767
- Huskinson 1996 J. Huskinson, *Roman Children's Sarcophagi. Their Decoration and Social Significance* (Oxford 1996)
- Hutchinson 1998 G. O. Hutchinson, *Cicero's Correspondence. A Literary Study* (Oxford 1998)
- Huttunen 1974 P. Huttunen, *The Social Structure in the Imperial City of Rome. A Quantitative Study of the Social Relations in the Epitaphs Published in the Corpus Inscriptionum Latinarum Volumen VI* (Oulu 1974)
- Jannot 1984 J.-R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi* (Rom 1984)
- Johann 1968 H.-Th. Johann, Trauer und Trost. Eine quellen- und strukturanalytische Untersuchung der philosophischen Trostschriften über den Tod (München 1968)

- Jongkees 1948 H. J. Jongkees, New Statues by Bryaxis, JHS 68 (1948) 29-39
- Jussen 1995 B. Jussen, *Dolor und Memoria*. Trauerriten, gemalte Trauer und soziale Ordnung im späten Mittelalter, in: O. G. Oexle (Hrsg.), *Memoria als Kultur* (Göttingen 1995) 207-252
- Kaeser 1998 B. Kaeser, Traurige Helden, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Der Torso. Ruhm und Rätsel*. Ausstellungskatalog München (München 1998) 100-126
- Kajawa 1993 M. Kajawa, Roman Upper-class Children and Prosopography, in: W. Eck (Hrsg.), *Prosopographie und Sozialgeschichte. Studien zur Methodik und Erkenntnismöglichkeit der kaiserzeitlichen Prosopographie*, Kolloquium Köln 24.-26. November 1991 (Köln 1993) 165-190
- Karydi 1963 E. Karydi, Schwarzfigurige Louthrophoren im Kerameikos, AM 78 (1963) 90-102
- Kassel 1958 R. Kassel, Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur (München 1958)
- Kast 2002 V. Kast, Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses (Stuttgart 2002)
- Kenner 1960 H. Kenner, Weinen und Lachen in der griechischen Kunst, Österr. Akad. der Wiss. 234, 2 (1960)
- Kent u.a. 1973 J. P. C. Kent – B. Overbeck – A.V. Stylow, *Die römische Münze* (München 1973)
- Kierdorf 1980 W. Kierdorf, *Laudatio funebris*. Interpretation und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede (Meisenheim 1980)
- Kierdorf 1991 W. Kierdorf, Totenehrung im republikanischen Rom, in: G. Binder – B. Effe (Hrsg.), *Tod und Jenseits im Altertum* (Trier 1991) 71-87
- Killet 1994 H. Killet, *Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit* (Berlin 1994)
- King 2000 M. King, Commemoration of Infants on Roman Funerary Inscriptions, in: G. J. Oliver (Hrsg.), *The Epigraphy of Death. Studies in the History and Society of Greece and Rome* (Liverpool 2000) 117-154
- Klauser 1959 T. Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst II, JbAChr 2 (1959) 115-145
- Kleiner 1987 D. Kleiner, *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits* (Rom 1987)
- Kleiner 1988 D. Kleiner, Roman Funerary Art and Architecture. Observations on the Significance of Recent Studies, JRA 1 (1988) 115-119

- Kneiβl 1980 P. Kneiβl, Entstehung und Bedeutung der Augustalitt. Zur Inschrift der Ara Narbonensis, Chiron 19 (1980) 291-326
- Kneppe – Metzler 2003 A. Kneppe – D. Metzler (Hrsg.), Die emotionale Dimension antiker Religiosität (Münster 2003)
- Koch 1975 G. Koch, Die mythologischen Sarkophage. Meleager, ASR XII 6 (Berlin 1975)
- Koch 1975a G. Koch, Ein Sarkophag mit der Heimtragung Meleagers in Basel, AntK 18 (1975) 36-42
- Koch 1993 G. Koch, Sarkophage der römischen Kaiserzeit (Darmstadt 1993)
- Koch 2000 N. J. Koch, Techne und Erfindung in der klassischen Malerei (München 2000)
- Koch 2000a G. Koch, Frühchristliche Sarkophage (München 2000)
- Koch – Sichtermann 1982 G. Koch – H. Sichtermann, Römische Sarkophage (München 1982)
- Kockel 1993 V. Kockel, Portrtreiefs stadtrmischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des sptrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatportrts (Mainz 1993)
- Kolb – Fugmann 2008 A. Kolb – J. Fugmann, Tod in Rom. Grabinschriften als Spiegel römischen Lebens (Mainz 2008)
- Koortbojian 1995 M. Koortbojian, Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi (Berkley 1995)
- Kranz 1984 P. Kranz, Jahreszeitensarkophage, ASR V 4 (Berlin 1984)
- Kudlien 1995 F. Kudlien, Berufsmäßige Klageweiber in der Kaiserzeit, RhM 138 (1995) 177-187
- Kbler 1970 K. Kbler, Kerameikos VI.2 (Berlin 1970)
- Kurth 1994 T. Kurth, Senecas Trostschrift an Polybios. Ein Kommentar (Stuttgart 1994)
- Kurzt 1975 D. C. Kurzt, Athenian White Lekythoi (Oxford 1975)
- Kurzt 1985 D. C. Kurzt, Vases for the Dead, An Attic Selection, 750-400 B. C., in: H. A. G. Brijder (Hrsg.), Ancient Greek and Related Pottery (Amsterdam 1985) 314-328
- Kurtz – Boardman 1985 D. C. Kurtz – J. Boardman, Thanatos. Tod und Jenseits bei den Griechen (1985)
- Latte 1960 K. Latte, Römische Religionsgeschichte (München 1960)
- Lattimore 1962 R. Lattimore, Themes in Greek and Latin Epitaphs (Urbana 1962)
- Lausberg 1991 M. Lausberg, Cicero – Seneca – Plinius. Zur Geschichte des römischen Prosabriefes, Anregung 37, 2 (1991) 82-100
- Leach 1981 E. W. Leach, Metamorphoses of the Acteon Myth, RM 88 (1981) 307-327

- Leemann A. D. Leeman, Das Todeserlebnis im Denken Senecas, *Gymnasium* 78 (1971) 322-333
- Lehmann 1953 P. W. Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art (Cambridge 1953)
- Lehmann-Hartleben 1938 K. Lehmann-Hartleben, Two Roman Silver Jugs, *AJA* 42 (1938) 82-105
- Leppin 1992 H. Leppin, Die Laus Pisonis als Zeugnis der senatorischen Mentalität in der Kaiserzeit, *Klio* 74 (1992) 221-236
- Leppin 1996 H. Leppin, Totum te Caesari debes: Selbstdarstellung und Mentalität einflussreicher kaiserlicher Freigelassener im frühen Prinzipat, *Laverna* VII (1996) 67-91
- Lewerentz 1995 A. Lewerentz, Die Sepulkralsymbolik des Hippolytosmythos auf stadtrömischen Sarkophagen, *Boreas* 18 (1995) 111-130
- Lillo Redonet 2001 F. Lillo Redonet, Palabras contra el dolor. La consolación filosófica latina de Cicerón a Frontón (Madrid 2001)
- Lindsay 1998 H. Lindsay, Eating with the Dead: the Roman Funerary Banquet, in: I. Nielsen – H. S. Nielsen (Hrsg.), Meals in Social Context. Aspects of the Communal Meal in the Hellenistic and Roman World (Aarhus 1998) 67-80
- Lindsay 2000 H. Lindsay, Death-pollution and Funerals in the City of Rome, in: V. M. Hope – E. Marshall, Death and Disease in the Ancient City (London 2000) 152-173
- Lizzi 1995 R. Lizzi, Il sesso e i morti, in: F. Hinard (Hrsg.), La mort au quotidien dans le monde romain. Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV (Paris – Sorbonne 7-9 octobre 1993) (Paris 1995) 49-68
- Lo Cascio 1994 E. Lo Cascio, The Size of the Roman Population. Beloch and the Meaning of the Augustan Census Figures, *JRS* 84 (1994) 23-40
- Loroux 1992 N. Loroux, Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik (Frankfurt am Main 1992)
- Luca 1976 G. de Luca, I monumenti antichi di Palazzo Corsini di Roma (Rom 1976)
- Lucas 1967 J. Lucas, Un empereur psychopathe. Contribution à la psychologie du Caligula de Suétone, *AC* 36 (1967) 159-189
- Luchsinger 2007 T. Luchsinger, Die militärische Krise – Die Führungsschicht und die Heeresreform des Gallienus (2007)
- Ludolph 1997 M. Ludolph, Epistolographie und Selbstdarstellung. Untersuchungen zu den „Paradebriefen“ Plinius des Jüngeren (Tübingen 1997)
- Macho 1997 T. Macho, Tod, in: C. Wulf (Hrsg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie (Basel 1997) 939-954

- Maier-Eichhorn 1989 U. Maier-Eichhorn, Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik (Frankfurt 1989)
- Maiuri 1933 A. Maiuri, La Casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria (Rom 1933)
- Malten 1923-1924 L. Malten, Leichenspiele und Totenkult, MDAIR 38-39 (1923-1924) 300-340
- Manning 1981 C. E. Manning, On Seneca's Ad Marciam, Mnemosyne-Suppl. 69 (1981)
- Manson 1983 M. Manson, The Emergence of the Small Child at Rome, History of Education 12 (1983) 149-159
- Marquardt 1886 J. Marquardt, Das Privatleben der Römer (Leipzig 1886)
- Martin-Kilcher 2000 S. Martin-Kilcher, *Mors immatura* in the Roman World – a Mirror of Society and Tradition, in: J. Pearce (Hrsg.), Burial, Society and Context in the Roman World (Oxford 2000) 63-77
- Marwitz 1968 H. Marwitz, Das Bahrtuch. Homerischer Totenbrauch auf geometrischen Vasen, AuA 10 (1961) 7-18
- Mau 1897 A. Mau, Bestattung, in: RE 3, 1 (1897) Sp. 331-359
- Maurach 2000 G. Maurach, Seneca. Leben und Werk (Darmstadt 2000)
- Maurin 1984 J. Maurin, Funus et rites de séparation, AION 6 (Neapel 1984) 191-208
- McGoldrick u.a. 1991 M. McGoldrick u.a., Mourning in Different Cultures, in: F-Walsh – M. McGoldrick (Hrsg.), Living Beyond Loss: Death in the Family (New York 1991) 176-206
- McWilliam 2001 J. McWilliam, Children among the Dead: the Influence of Urban Life on the Commemoration of Children on Tombstone Inscriptions, in: S. Dixon (Hrsg.), Childhood, Class and Kin in the Roman World (London 2001) 74-98
- Mee 1982 C. Mee, Rhodes in the Bronze Age (Warminster 1982)
- Meinel 1972 P. Meinel, Seneca über seine Verbannung. Trostschrift an die Mutter Helvia (Bonn 1972)
- Méthy 2007 N. Méthy, Les lettres de Pline le Jeune. Une représentation de l'homme (Paris 2007)
- Mielsch 1997 H. Mielsch, Römisches Tafelsilber aus Ägypten, in: H.-H. von Prittwitz und Gaffron – H. Mielsch (Hrsg.), Das Haus lacht vor Silber. Die Prunkplatte von Bizerta und das römische Tafelgeschirr, Ausstellung Bonn (Köln 1997) 41-57
- Minten 2002 E. Minten, Roman Attitudes towards Children and Childhood. Privat Funerary Evidence c. 50 BC-c. AD 300 (Stockholm 2002)
- Mitscherlich 1967 A. Mitscherlich, Die Unfähigkeit zu trauern (München 1967)

- Mommsen 1984 H. Mommsen, Der Grabpinax des Exekias mit den trauernden Frauen, in: H. A. G. Brijder (Hrsg.) *Ancient Greek and Related Pottery* (Amsterdam 1984) 329-333
- Mommsen 1991 H. Mommsen, CVA Berlin 7 (1991)
- Morgan 2003 J. D. Morgan, Der historische und gesellschaftliche Kontext von Sterben, Tod und Trauer, in: J. Wittkowski (Hrsg.), *Sterben, Tod und Trauer. Grundlagen, Methoden, Anwendungsfelder* (Stuttgart 2003) 14-51
- Moret 1997 J.-M. Moret, Les pierres gravées antiques représentant le rapt du Palladion (Mainz 1997)
- Mratschek-Halfmann 1993 S. Mratschek-Halfmann, *Divites et praepotentes. Reichtum und soziale Stellung in der Literatur der Prinzipatszeit* (Stuttgart 1993)
- Mucznik 1999 S. Mucznik, Roman Priestesses: The Case of Metilia Acte, *Assaph. Studies in Art History* 4 (1999) 61-78
- Müller 1994 F. G. J. M. Müller, The So-called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani (Amsterdam 1994)
- Musso 1985 L. Musso, Coperchio di sarcofago con raffigurazione della gara sui carri tra Pelope e Enomao, in: A. Giuliano, (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I*, 8 (1985) 245-247
- Mustakallio 2003 K. Mustakallio, Women and Mourning in Ancient Rome, in: L. Larsson Lovén – A. Strömberg (Hrsg.), *Gender, Cult and Culture in the Ancient World from Mycenae to Byzantium. Proceedings of the Second Nordic Symposium on Gender and Women's History in Antiquity. Helsinki 20-22 October 2000* (Sävedalen 2003) 86-98
- Muth 1999 S. Muth, Hylas oder der „ergriffene Mann“. Zur Eigenständigkeit der Mythenrezeption in der Bildkunst, in: F. de Angelis – S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt* (Wiesbaden 1999) 109-129
- Muth 2000 S. Muth, Gegenwelt als Glückswelt – Glückswelt als Gegenwelt? Die Welt der Nereiden, Tritonen und Seemonster in der römischen Kunst, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (München 2000) 467-498
- Muth 2001 S. Muth, Eine Kultur zwischen Veränderung und Stagnation. Zum Umgang mit den Mythenbildern im spätantiken Haus, in: F. A. Bauer (Hrsg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter* (Mainz 2001) 95-116
- Muth 2004 S. Muth, Drei statt vier. Zur Deutung der Feldherrn-Sarkophage, *AA* (2004) 263-274

- Muth 2005 S. Muth, Im Angesicht des Todes. Zum Wertediskurs in der römischen Grabkultur, in: M. Braun – A. Haltenhoff – F.-H. Mutschler (Hrsg.), Römische Werte als Gegenstand der Altertumswissenschaften (Leipzig 2005) 259-286
- Nagel 2000 R. Nagel, Literary and Filial Modesty in *Silvae* 5.3, *Ramus* 29, 1 (2000) 47-59
- Neraudau 1987 J. P. Neraudau, La loi, la coutume et le chagrin – réflexions sur la mort des enfants, in: F. Hinard (Hrsg.), La mort, les morts et l'au-delà. Actes du colloque de Caen, 20-22 novembre 1985 (Caen 1987) 195-208
- Neumann 1965 G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (Berlin 1965)
- Newmyer 1979 S. Newmyer, The *Silvae* of Statius. Structure and Theme, *Mnem. Suppl.* 53 (1979)
- Nielsen 1997 H. S. Nielsen, Interpreting Epithets in Roman Epitaphs, in: B. Rawson – P. Weaver (Hrsg.), The Roman Family in Italy (Oxford 1997) 169-204
- Nipperdey 1977 T. Nipperdey, Kulturgeschichte, Sozialgeschichte und historische Anthropologie, in: T. Schieder – K. Gräubig (Hrsg.), Theorieprobleme der Geschichtswissenschaft (Darmstadt 1977) 286-310
- Niquet 2000 H. Niquet, Monumentum virtutum titulique. Senatorische Selbstdarstellung im spätantiken Rom im Spiegel der epigraphischen Denkmäler (Stuttgart 2000)
- Ochs 1993 D. J. Ochs, Consolatory Rhetoric, Grief, Symbol and Ritual in the Greco-Roman Era (Columbia 1993)
- Oliver 2000a G. J. Oliver, An Introduction to the Epigraphy of Death: Funerary Inscriptions as Evidence, in: G. J. Oliver (Hrsg.), The Epigraphy of Death. Studies in the History and Society of Greece and Rome (Liverpool 2000) 1-24
- Oppermann 1974 H. Oppermann (Hrsg.), Römische Wertbegriffe (Darmstadt 1974)
- Parkin 1992 T. G. Parkin, Demography and Roman Society (Baltimore 1992)
- Patzek 2000 B. Patzek, Quellen zur Geschichte der Frauen, Bd. 1 (Stuttgart 2000)
- Pedrina 2001 M. Pedrina, I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco (Venedig 2001)
- Pekáry 1994 T. Pekáry, Mors perpetua est. Zum Jenseitsglauben in Rom, *Laverna* V (1994) 87-103
- Pfuhl – Möbius 1977-1979 E. Pfuhl – H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs 1, 2 (Mainz 1977-1979)

- Pontrandolfo – Rouveret 1992 A. Pontrandolfo – A. Rouveret, Le tombe dipinte di Paestum (Modena 1992)
- Prescendi 1995 F. Prescendi, Il lutto dei padri nella cultura romana, in: F. Hinard (Hrsg.), La mort au quotidien dans le monde romain. Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV (Paris – Sorbonne 7-9 octobre 1993) (Paris 1995) 147-154
- Prescendi 2000 F. Prescendi, Zur weiblichen Trauerhaltung in Rom, in: T. Späth – B. Wagner-Hasel (Hrsg.), Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis (Stuttgart 2000) 102-110
- Preston 2001 R. Preston, Roman Questions, Greek Answers: Plutarch and the Construction of Identity, in: S. Goldhill (Hrsg.), Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire (Cambridge 2001) 86-122
- Prieur 1986 J. Prieur, La mort dans l'antiquité romaine (Paris 1986)
- Radbruch 1954 G. Radbruch, Cicero: Trauer und Trost um Tullia, in: G. Radbruch (Hrsg.), Gestalten und Gedanken (Stuttgart 1954) 14-30
- Radicke 1997 J. Radicke, Die Selbstdarstellung des Plinius in seinen Briefen, Hermes 125 (1997) 447-469
- Radicke 2003 J. Radicke, Der öffentliche Privatbrief als „kommunizierte Kommunikation“ (Plin. Epist. 4, 28), in: L. Castagna, E. Lefèvre (Hrsg.), Plinius der Jüngere und seine Zeit (München 2003) 23-34
- Rawson 1986 B. Rawson, Children in the Roman *Familia*, in: B. Rawson, The Family in Ancient Rome (London 1986) 170-200
- Rawson 1991 B. Rawson, Adult – Child Relationships in Roman Society, in: B. Rawson (Hrsg.), Marriage, Divorce, and Children in Ancient Rome (Oxford 1991) 7-30
- Rawson 1992 B. Rawson, The Roman Family, in: B. Rawson (Hrsg.), The Family in Ancient Rome (Ithaca 1992) 1-57
- Rawson 1997 B. Rawson, Representations of Roman Children, Antichthon 31(1997) 74-95
- Rawson 1999 B. Rawson, Education, the Romans and Us, Antichthon 33 (1999) 81-98
- Rawson 2002 B. Rawson, The Express Route to Hades, in: P. McKechnie (Hrsg.), Thinking like a Lawyer. Essays on Legal History and General History (2002) 271-288
- Rawson 2003 B. Rawson, Death, Burial, Commemoration of Children in Roman Italy, in: D. L. Balch – C. Osiek (Hrsg.), Early Christian Families in Context (Cambridge 2003) 336-363
- Rawson 2003a B. Rawson, Children and Childhood in Roman Family (Oxford 2003)
- Reinsberg 1995 C. Reinsberg, Senatorensarkophage, RM 102 (1995) 353-370

- Reinsberg 2006 C. Reinsberg, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita romana, ASR I 3 (Berlin 2006)
- Richter 2003 T. Richter, Der Zweifingergestus in der römischen Kunst (Möhnesee 2003)
- Riezler 1914 W. Riezler, Weißgrundige attische Lekythen (München 1914)
- Robert 1881 C. Robert, Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der Heldensage (Berlin 1881)
- Robert 1919 C. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs III.3: Einzelmythen: Niobiden – Triptolemos, ungedeutet (Berlin 1919)
- Robert 1919a C. Robert, Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke (Berlin 1919)
- Rodenwaldt 1935 G. Rodenwaldt, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst (Berlin 1935)
- Roller 2006 M. B. Roller, Dining Posture in Ancient Rome. Bodies, Values and Status (Princeton 2006)
- Rose 1923 H. J. Rose, Nocturnal Funerals in Rome, CQ 17 (1923) 191-194
- Rübke 1995 J. Rübke, Kalender und Öffentlichkeit. Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom (Berlin 1995)
- Rühl 2003 M. Rühl, „Confer gemitus pariterque fleamus!“ Die Epikeden in den *Silven* des Statius, Hyperboreus 9, 1 (2003) 114-126
- Rühl 2006 M. Rühl, Literatur gewordener Augenblick. Die *Silven* des Statius im Kontext literarischer und sozialer Bedingungen von Dichtung (Berlin 2006)
- von Rummel 2007 P. von Rummel, Habitus Barbarus. Kleidung und Repräsentation spätantiker Eliten im 4. und 5. Jahrhundert (Berlin 2007)
- Rupprecht 1982 H. Rupprecht, Consolatio ad Liviam. Trostgedicht für Livia (Mitterfels 1982)
- Schade 2001 K. Schade, *anus ebria*, *avia educans* und *pulcherrima domina*. Altersdiskurse im römischen Frauenporträt, JdI 116 (2001) 259-276
- Schäfer 1989 T. Schäfer, Imperii Insignia. Sella curulis und fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate 19. Ergh. RM (1989)
- Schefold 1952 K. Schefold, Pompejanische Malerei (Basel 1952)
- Schefold 1957 K. Schefold, Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive (Berlin 1957)
- Schefold 1976 K. Schefold, Bilderbücher als Vorlagen römischer Sarkophage, MEFRA 88, 2 (1976) 759-814

- Schefold – Jung 1989 K. Schefold – F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1989)
- Scheibler 1994 I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike (München 1994)
- Scheid 1984 J. Scheid, *Contraria facere*: renversements et déplacements dans les rites funéraires, AION 6 (Neapel 1984) 117-139
- Scheidel 1994 W. Scheidel, Libitina's Bitter Gains. Seasonal Mortality and Endemic Disease in the Ancient City of Rome, in: Ancient Society 25 (1994) 151-175
- Schiefer 2007 F. Schiefer, Die vielen Tode: Individualisierung und Privatisierung im Kontext von Sterben, Tod und Trauer in der Moderne. Wissenssoziologische Perspektiven (Berlin 2007)
- Schlüter u.a. 1975 M. Schlüter – G. Platz-Horster – P. Zazoff, Antike Gemmen in deutschen Sammlungen IV (Wiesbaden 1975)
- Schmied 1985 G. Schmied, Sterben und Trauern in der modernen Gesellschaft (Opladen 1985)
- Schmidt 1968 M. Schmidt, Der Basler Medeasarkophag (Tübingen 1968)
- Scholz 1992 B. J. Scholz, Untersuchungen zur Tracht der römischen Matrona (Köln 1992)
- Schrumpf 2006 S. Schrumpf, Bestattung und Bestattungswesen im römischen Reich. Ablauf, soziale Dimension und ökonomische Bedeutung der Totenfürsorge im lateinischen Westen (Göttingen 2006)
- Schulz 1995 W. Schulz, Tacitus: *Germania*. Versuch einer kurzgefassten Gesamtinterpretation, AU 38, 2 (1995) 21-39
- Schulze 1998 H. Schulze, Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft (Mainz 1998)
- Scobie 1986 A. Scobie, Slums, Sanitation and Mortality in the Roman World, Klio (1986) 399-433
- Scullard 1970 H. H. Scullard, Scipio Africanus. Soldier and Politician (London 1970)
- Sellin 1985 V. Sellin, Mentalität und Menatlitätsgeschichte, HZ 241 (1985) 555-598
- Settis 1975 S. Settis, Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica, Prospettiva 2 (1975) 4-18
- Settis 1992 S. Settis, Die Trajanssäule: Der Kaiser und sein Publikum, in: A. Beyer (Hrsg.), Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie (Berlin 1992) 40-52
- Shapiro 1991 H. A. Shapiro, The Iconography of Mourning in Athenian Art, AJA 95 (1991) 629-656

- Shaw 1984 D. B. Shaw, Latin Funerary Epigraphy and Family Life in the Later Roman Empire, *Historia* 33 (1984) 457-497
- Shaw 1987 D. B. Shaw, The Age of Roman Girls at Marriage: Some Reconsiderations, *JRS* 77 (1987) 30-46
- Shaw 1991 D. B. Shaw, The Cultural Meaning of Death. Age and Gender in the Roman Family, in: D. I. Kertzer – R. P. Saller (Hrsg.), *The Family in Italy from Antiquity to the Present* (New Haven 1991) 66-90
- Shaw 1996 D. B. Shaw, Season of Death. Aspects of Mortality in Imperial Rome, *JRS* 86 (1996) 100-138
- Sichtermann 1968 H. Sichtermann, Der Niobiden-Sarkophag in Providence, *JdI* 83 (1968) 180-220
- Sichtermann 1970 H. Sichtermann, Deutung und Interpretation der Meerwesensarkophage, *JdI* 85 (1970) 224-238
- Sichtermann 1992 H. Sichtermann, Die mythologischen Sarkophage. Apollon – Grazien, *ASR* XII 2 (Berlin 1992)
- Sichtermann – Koch 1975 H. Sichtermann – G. Koch, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen (Tübingen 1975)
- Simon 1991 E. Simon, Altes und Neues zur Statue des Augustus von Prima Porta, in: G. Binder (Hrsg.), *Saeculum Augustum* 3. Kunst und Bildersprache (Darmstadt 1991) 204-233
- Simelon 2003 P. Simelon, Tot acerba funera, *Latomus* 62 (2003) 598-605
- Simmel 1921 G. Simmel, Fragmente über die Liebe, *Logios* 10,1 (1921) 1-52
- Sinn 1987 F. Sinn, Stadtrömische Marmorurnen (Mainz 1987)
- Sinn 1991 F. Sinn, Vatikanische Museen, Katalog der Skulpturen. Die Grabdenkmäler 1. Reliefs, Altäre, Urnen (Mainz 1991)
- Sinn – Freyberger 1996 F. Sinn – K. S. Freyberger, Vatikanische Museen, Katalog der Skulpturen. Die Grabdenkmäler 2. Die Ausstattung des Hateriergrabes (Mainz 1996)
- Sittl 1890 C. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (Leipzig 1890)
- Sojc 2003 N. Sojc, Die (un)sichtbaren Frauen auf attischen Grabreliefs klassischer Zeit (München 2003)
- Sojc N. Sojc, Trauer auf attischen Grabreliefs. Frauendarstellungen zwischen Ideal und Wirklichkeit (Berlin 2005)
- Späth 1994 T. Späth, Männlichkeit und Weiblichkeit bei Tacitus: Zur Konstruktion der Geschlechter in der römischen Kaiserzeit (Frankfurt am Main 1994)

- Spannagel 2000 M. Spannagel, Zur Vergegenwärtigung abstrakter Wertvorstellungen in Kult und Kunst der römischen Republik, in: M. Braun – A. Haltenhoff – F.-H. Mutschler (Hrsg.), *Moribus antiquis res stat Romana. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr.* (München 2000) 237-270
- Speidel 1994 M. Speidel, Die Denkmäler der Kaiserreiter. *Equites singulares Augusti*, BJB Beiheft 50 (1994)
- Spinazzola – Aurigemma 1953 V. Spinazzola – S. Aurigemma, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza. Anni 1910-1930* (Rom 1953)
- Stadter 1999 P. A. Stadter, *Philosophos kai Philandros. Plutarch's View of Woman in the Moralia and the Lives*, in: S. B. Pomeroy (Hrsg.), *Plutarch's Advice to the Bride and Groom and A Consolation to His Wife* (New York 1999) 173-182
- Steingräber 1983 S. Steingräber, *Etruskische Wandmalerei* (Stuttgart 1983)
- Stein-Hölkeskamp 2002 E. Stein-Hölkeskamp, Culinarische Codes: Das ideale Bankett bei Plinius d. Jüngeren und seinen Zeitgenossen, *Klio* 84 (2002) 465-490
- Stein-Hölkeskamp 2003 E. Stein-Hölkeskamp, Lebensziele und Lebensideale der römischen Eliten von Cicero bis zum jüngeren Plinius, in: K.-J. Hölkeskamp – J. Rüsen – E. Stein-Hölkeskamp – H. T. Grütter (Hrsg.), *Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum* (Mainz 2003) 315-334
- Stein-Hölkeskamp 2005 E. Stein-Hölkeskamp, *Das römische Gastmahl* (München 2005)
- Sterbenc Erker 2004 D. Sterbenc Erker, *Voix dangereuses et force des larmes: le deuil féminin dans la Rome antique*, *Revue de l'histoire des religions* 221 (2004) 259-291
- Sterbenc Erker 2006 D. Sterbenc Erker, Die Bedeutung weiblicher Tränen in antiken römischen Ritualen, *Zeitschrift für Semiotik* 28, Heft 2-4 (2006) 215-238
- Strobel 1993 K. Strobel, *Das Imperium Romanum im 3. Jahrhundert. Modell einer historischen Krise? Zur Frage mentaler Strukturen breiter Bevölkerungsschichten in der Zeit von Marc Aurel bis zum Ausgang des 3. Jhs. n. Chr.* (Stuttgart 1993)
- Stubbe 1985 H. Stubbe, *Formen der Trauer* (Berlin 1985)
- Stubbe-Oestergaard 1996 J. Stubbe-Oestergaard, *Imperial Rome. Catalogue Ny Carlsberg Glyptothek* (Kopenhagen 1996)
- Studnik 1958 H.-H. Studnik, *Die Consolatio mortis in Senecas Briefen* (Köln 1958)

- Teichert 1990 D. Teichert, Der Philosoph als Briefeschreiber. Zur Bedeutung der literarischen Form von Senecas Briefen an Lucilius, in: G. Gabriel – C. Schildknecht (Hrsg.), Literarische Formen der Philosophie (Stuttgart 1990) 62-72
- Thome 2000 G. Thome, Zentrale Wertvorstellungen der Römer, Bd. I, II (Bamberg 2000)
- Thraede 1970 K. Thraede, Grundzüge griechisch-römischer Briefftopik (München 1970)
- Toynbee 1934 J. M. C. Toynbee, The Hadrianic School: A Chapter in the History of Greek Art (Cambridge 1934)
- Toynbee 1971 J. M. C. Toynbee, Death and Burial in the Roman World (London 1971)
- Treggiari 1991 S. Treggiari, Roman Marriage. *Iusti coniuges* from the Time of Cicero to the Time of Ulpian (Oxford 1991)
- Trendall 1972 A. D. Trendall, The Mourning Niobe, RA (1972) 309-316
- Trendall – Webster A. D. Trendall – T. B. L. Webster, Illustrations of Greek Drama (London 1971)
- Turcan 1999 R. Turcan, Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains (Paris 1999)
- Ulf – Schnegg 2006 C. Ulf – K. Schnegg, Geschlechterrollen – Frauenbilder. Diskurs – Realität(en). Einige Gedanken zur Unvermeidbarkeit grundsätzlich-methodologischer Reflexion am Beispiel terminologischer Fragen, in: R. Rollinger – C. Ulf, Frauen und Geschlechter. Bilder – Rollen – Realitäten in den Texten antiker Autoren der römischen Kaiserzeit (Wien 2006) 13-37
- Valbruzzi 1991 F. Valbruzzi, Un sarcofago di bambino rinvenuto ad Agrigento, RM 98 (1991) 299-313
- Valenzuela Montenegro 2004 N. Valenzuela Montenegro, Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs (Berlin 2004)
- Van den Hout 1999 M. P. J. van den Hout, A Commentary in the Letters of M. Cornelius Fronto (Leiden 1999)
- Vermeule 1965 E. T. Vermeule, Painted Mycenaean Larnakes, JHS 85 (1965) 123-148
- Vogt 1965 J. Vogt, Sklaverei und Humanität (Wiesbaden 1965)
- Von Albrecht 1994 M. von Albrecht, Geschichte der römischen Literatur II (Darmstadt 1994)
- Von Moos 1972 P. von Moos, Consolatio. Studien zur mittelalterlichen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer, Münstersche Mittelalterschriften 3,1-3,4 (1971-1972)

- Wagner-Hasel 2000 B. Wagner-Hasel, Die Reglementierung von Traueraufwand und die Tradierung des Nachruhms der Toten in Griechenland, in: T. Späth – B. Wagner-Hasel (Hrsg.), Frauenwelten in der Antike: Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis (Darmstadt 2000) 81-102
- Whaley 1981 J. Whaley, Introduction, in: Ders. (Hrsg.), Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death (London 1981) 1-14
- Walker 1990 S. Walker, Catalogue of Roman Sarcophagi in the British Museum (London 1990)
- Walter 1998 U. Walter, Soziale Normen in den Epigrammen Martials, in: F. Grewing (Hrsg.), *Toto notus in orbe*. Perspektiven der Martial-Interpretation (Stuttgart 1998) 220-242
- Walter 2004 U. Walter, *Memoria und res publica*. Zur Geschichtskultur im republikanischen Rom (Frankfurt am Main 2004)
- Watson 1992 P. Watson, *Eroticon – puella delicata?*, CQ 42, 1 (1992) 253-268
- Weaver 1972 P. R. C. Weaver, *Familia Caesaris*. A Social Study of the Emperor's Freedmen and Slaves (Cambridge 1972)
- Weber-Lehmann 1985 C. Weber-Lehmann, Stil, Chronologie und Ikonographie der etruskischen Grabmalerei. Die archaische Periode, in: S. Steingräber (Hrsg.), Etruskische Wandmalerei (Stuttgart 1985) 46-56
- Weege 1921 F. Weege, Etruskische Malerei (Halle 1921)
- Weische 1989 A. Weische, Plinius d. J. und Cicero. Untersuchungen zur Epistolographie in Republik und Kaiserzeit, ANRW II, 33, 1 (1989) 375-386
- Wesch-Klein 1993 G. Wesch-Klein, *Funus Publicum*. Eine Studie zur öffentlichen Beisetzung und Gewährung von Ehrengräbern in Rom und den Westprovinzen (Stuttgart 1993)
- Wickhoff 1912 F. Wickhoff, Römische Kunst. Die Wiener Genesis (1912)
- Wiedemann 1995 T. Wiedemann, *Emperors and Gladiators* (London 1995)
- Wiemann 1986 E. Wiemann, Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption (Darmstadt 1986)
- Willemsen 1956 F. Willemsen, Aktaionbilder, JdI 71 (1956) 29-58
- Winterling 2003 A. Winterling, *Caligula*. Eine Biographie (Ulm 2003)
- Witschel 1999 C. Witschel, Krise, Rezession, Stagnation? Der Westen des römischen Reiches im 3. Jh. n. Chr. (Frankfurt 1999)
- Wölfl 1997 C. Wölfl, Die Lanx von Stráze, in: H.-H. von Prittwitz und Gaffron – H. Mielsch (Hrsg.), *Das Haus lacht vor Silber*. Die Prunkplatte von Bizerta und das römische Tafelgeschirr, Ausstellung Bonn (Köln 1997) 153-168

- Wood 1978 S. Wood, Alcestis on Roman Sarcophagi, AJA 82 (1978) 499-510
- Wos 1995 K. Wos, Die Funktion der römischen literarischen Kommunikation, in: G. Binder – K. Ehlich (Hrsg.), Kommunikation durch Zeichen und Wort (Trier 1995) 247-264
- Wrede 1977 H. Wrede, Stadtrömische Monumente, Urnen und Sarkophage des Klinentyps in den beiden ersten Jahrhunderten n. Chr., AA (1977) 395-431
- Wrede 1978 H. Wrede, Die Ausstattung stadtrömischer Grabtempel und der Übergang zur Körperbestattung, RM 85 (1978) 411-433
- Wrede 1981 H. Wrede, Consecration in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1981)
- Wrede 2001 H. Wrede, Senatorische Sarkophage Roms. Der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und späten Kaiserzeit (Mainz 2001)
- Wülfing 1995 P. Wülfing, Antike und moderne Redegestik. Eine frühe Theorie der Körpersprache bei Quintilian, in: G. Binder – K. Ehlich (Hrsg.), Kommunikation durch Zeichen und Wort. Stätten und Formen der Kommunikation im Altertum IV (Trier 1995) 71-90
- Zanker 1975 P. Zanker, Grabreliefs römischer Freigelassener, JdI 90 (1975) 267-315
- Zanker 1979 P. Zanker, Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks, JdI 94 (1979) 460-523
- Zanker 1987 P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987)
- Zanker 1992 P. Zanker, Bürgerliche Selbstdarstellung am Grab im römischen Kaiserreich, in: H.-J. Schalles – H. v. Hesberg – P. Zanker (Hrsg.), Die römische Stadt im 2. Jh. n. Chr. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes, Kolloquium Xanten 2. – 4. Mai 1990 (Köln 1992) 339-358
- Zanker 1998 P. Zanker, Mythenbilder im Haus, in: R. F. Docter – M. Moorman (Hrsg.), Classical archaeology towards the third millenium. Reflections and perspectives. Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12-17 1998 (Amsterdam 1999) 40-48
- Zanker 1999 P. Zanker, Phädras Trauer und Hippolytos' Bildung: Zu einem Sarkophag im Thermenmuseum, in: F. de Angelis – S. Muth (Hrsg.), Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt (Wiesbaden 1999) 131-142
- Zanker 2000 P. Zanker, Die mythologischen Sarkophagreliefs und ihre Betrachter, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse. Sitzungsberichte 2000, Heft 2 (München 2000) 3-47

- Zanker 2000a P. Zanker, Die Gegenwelt der Barbaren und die Überhöhung der häuslichen Lebenswelt. Überlegungen zum System kaiserzeitlicher Bilderwelten, in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (München 2000) 409-434
- Zanker 2000b P. Zanker, Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom, in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung (Berlin 2000) 205-226
- Zanker 2002 P. Zanker, Discorsi presso la tomba. Le immagini dei sarcofagi mitologici: un linguaggio al superlativo, in: Espacios y usos funerarios en el occidente romano, Seminario de Arqueología, Universidad de Córdoba (Cordoba 2002) 51-65
- Zanker 2003 P. Zanker, Die mythologischen Sarkophagreliefs als Ausdruck eines neuen Gefühlskultes. Reden im Superlativ, in: K.-J. Hölkesskamp – J. Rüsen – E. Stein-Hölkesskamp – H. T. Grütter (Hrsg.), Sinn (in) der Antike (Mainz 2003) 335-355
- Zanker 2005 P. Zanker, Ikonographie und Mentalität. Zur Veränderung mythologischer Bildthemen auf den kaiserzeitlichen Sarkophagen aus der Stadt Rom, in: R. Neudecker – P. Zanker (Hrsg.), Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit, Palilia 16 (Wiesbaden 2005) 243-251
- Zanker - Ewald 2004 P. Zanker – B. C. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage (München 2004)
- Zelzer 1964 K. Zelzer, Zur Frage des Charakters der Briefsammlung des jüngeren Plinius, Wiener Studien 77 (1964) 144-161
- Zimmer 1982 G. Zimmer, Römische Berufsdarstellungen (Berlin 1982)
- Zinn 1992 F. Zinn, Überlegungen zum Sarkophag von Simpelveld, OudhMeded 77 (1992) 135-158
- Zinsmaier 2003 T. Zinsmaier, Die Topik des *parens superstes* im Proömium zu Buch VI der *Institutio oratoria*, in: B.-J. Schröder und J.-P. Schröder (Hrsg.), Studium Declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit (München 2003) 153-167
- Zschietzschmann 1928 W. Zschietzschmann, Die Darstellungen der Prothesis in der griechischen Kunst AM 53 (1928) 17-47