

Ernst KÜNZL, Der Traum vom Imperium. Der Ludovisisarkophag – Grabmal eines Feldherrn Roms. Mit Beiträgen von Matilde De Angelis d'Ossat und Friedrich-Wilhelm von Hase. Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum 2010, in Kommission bei Schnell und Steiner, Regensburg, 130 S., 96 Farbabb., 63 s/w-Abb.

Der Große Ludovisische Schlachtsarkophag zählt aufgrund seiner außergewöhnlichen Dimensionen und seines beeindruckenden Reliefschmucks zweifellos zu den Meisterwerken römischer Bildhauerkunst, denen über die Altertumswissenschaften hinaus das Interesse eines breiteren Publikums sicher ist. Dementsprechend richtet sich Ernst Künzl (K.) in seiner Monographie über dieses Monument weniger an die archäologische Fachwelt als vielmehr an die Öffentlichkeit und insbesondere an die Besucher des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz. Hier wird bekanntlich der stark restaurierte bzw. ergänzte Sarkophagdeckel aufbewahrt, den man unlängst mit einer Kopie des im Palazzo Altemps (Rom) befindlichen Kastens verbunden und damit zu einer bemerkenswerten dreidimensionalen Rekonstruktion des gesamten Denkmals erweitert hat. Das Ergebnis wird dem Leser in dem vorliegenden, reich bebilderten Buch vor Augen geführt.

K. hat offenbar eine möglichst umfassende Behandlung seines Gegenstands im Sinn, indem er die Fund- und Aufstellungsgeschichte und den Bildschmuck des Sarkophags ebenso ausführlich behandelt wie seinen historischen Entstehungshorizont, also das mittlere 3. Jh. n. Chr. Auf diese Weise hat er zugleich einen populärwissenschaftlichen Überblick über die Epoche der Soldatenkaiser vorgelegt. Denn die krisenhafte Situation des Römischen Reiches in dieser Zeit versteht K. gewissermaßen als Kontrastfolie zur positiven Darstellung des siegreichen Feldherrn in der Schlachtszene des Sarkophags; das Denkmal präsentiert mithin einen (Wunsch-)„Traum vom Imperium“ bzw. „irreale Visionen und keine Wirklichkeit“ (Vorwort, S. 1).

Im ersten Kapitel wird die Fund- und Aufstellungsgeschichte des Sarkophags nachgezeichnet (S. 5-14). Er wurde im Jahre 1621 in der Vigna Bernusconi vor der Porta Lorenzo (südlich der Castra Praetoria) entdeckt, was darauf schließen lässt, dass er einst außerhalb der Stadtgrenzen in einem Grabbau an der via Tiburtina aufgestellt war. Nach der Auffindung gelangte er als eine Schenkung des Kapitals der Basilika von Santa Maria Maggiore in die gerade entstehende Antikensammlung des Cardinal nepote Ludovico Ludovisi. Da Kasten und Deckel in der Villa Ludovisi an unterschiedlichen Orten aufgestellt waren, ging das Wissen um die Zusammengehörigkeit bald verloren. Während der

Kasten um 1900 schließlich in den Besitz des italienischen Staates übergang, kam der Deckel, nachdem er sich vorübergehend in österreichischem Privatbesitz befunden hatte, als Stiftung ins RGZM. Die Erkenntnis, dass die beiden Stücke zu demselben Denkmal gehören, ist Gerhart Rodenwaldt zu verdanken.

Die Umstände der Auffindung und kirchlichen Schenkung werden anhand zeitgenössischer Dokumente von Matilde De Angelis d'Ossat in einem eigenen Beitrag näher erläutert (S. 117-119). Auch wenn leider keine neuen Informationen bezüglich des genauen Fundkontexts gewonnen werden, geben die diskutierten Quellen doch interessante Einblicke in die Formen des Umgangs mit den im frühen 17. Jh. in Rom und Umgebung zu Tage getretenen Antiken.

Im zweiten Kapitel steckt K. den historischen Rahmen ab, in dem der Ludovisische Sarkophag entstanden ist (S. 15-32). Nach einem kurzen chronologischen Überblick über die Ereignisgeschichte der Zeit von ca. 240 bis 280 n. Chr. werden einzelne Aspekte der ‚Reichskrise‘ (samt historischen Rückblicken, insbesondere auf die Markomannenkriege Marc Aurels) näher erläutert: Dies sind zum einen die äußeren Bedrohungen durch Völkerschaften im Norden sowie die Auseinandersetzungen mit den Sasaniden im Osten. Zum anderen werden als innere Probleme vor allem Epidemien und die desolate Wirtschafts- und Finanzlage (durch den Wertverfall der Münzen) angesprochen. Lediglich gestreift werden die zahlreichen Usurpationen, in denen sich die Krise der überkommenen Ordnung allerdings besonders zeigt, und das Entstehen der ‚Sonderreiche‘.

Da K. in diesem Zusammenhang auf seinen eigentlichen Gegenstand nicht eingeht, ist die Zielrichtung der Argumentation nur implizit zu erschließen. Offenbar geht es darum, ein möglichst dramatisches Bild der Epoche zu entwerfen, um im Folgenden die Reliefs des Schlachtsarkophags als eine unwirkliche Gegenwelt zu präsentieren. Das führt aber zu einer recht einseitigen Sicht der Dinge. Denn wie die jüngere Forschung herausgestellt hat, wurden im 3. Jh. durchaus neue Strategien der Krisenbewältigung entwickelt.¹ Daraus erwuchs nicht zuletzt eine veränderte Rolle der senatorischen Elite, was etwa das Verhältnis zum Kaiser und militärische Funktionen, aber auch das Selbstverständnis und die Formen der Repräsentation betrifft.² Gerade die damit verbundenen Prozesse könnten, wie im Folgenden noch ausgeführt wird, bedeutsam für die Deutung des Schlachtsarkophags sein.

Das dritte Kapitel ist den Kaisergräbern des 3. Jhs. gewidmet (S. 33-37). Dass dieses Thema in einem eigenen Abschnitt behandelt wird, ist verwunderlich,

¹ Vgl. die unterschiedlichen Beiträge in: Johne 2008; ferner Sommer 2010, bes. 93-122.

² Vgl. Borg/Witschel 2001.

und es dürfte den unvoreingenommenen Leser, den K. ja in erster Linie anspricht, zunächst in die Irre führen. Zwar wurde der Sarkophag früher gelegentlich als Grabmal eines Kaisers (bzw. einer kaiserlichen Person) gedeutet, doch hat sich inzwischen die Erkenntnis durchgesetzt, dass eine entsprechende Identifizierung des Feldherrnbildnisses der Schlachtszene unwahrscheinlich ist (vgl. S. 67-69).³ Ein ganz analoger Fall ist der von K. in diesem Rahmen ebenfalls besprochene ‚Balbinus-Sarkophag‘.⁴ Überhaupt ist aus der Zeit der Soldatenkaiser kein einziges Monument erhalten, das mit absoluter Sicherheit einer *kaiserlichen* Bestattung diene!

Gleichwohl sollte man die Bedeutung des Sarkophags als eines Denkmals sepulkraler Selbstdarstellung natürlich berücksichtigen. So ist die Frage nach *senatorischen* Sarkophagen des 2. und 3. Jhs. in den letzten Jahren durchaus diskutiert worden.⁵ Dabei nehmen die *vita-humana*-Darstellungen der Feldherrn-, Schlacht- und so genannten Magistratssarkophagen wegen ihrer standesspezifischen Ikonographie eine besondere Stellung ein. Ihr Bildschmuck vermittelt nicht nur bestimmte Wertvorstellungen (*virtus, pietas, clementia, concordia*), die gleichermaßen die kaiserliche Ideologie kennzeichnen, sondern – damit zusammenhängend – auch zivile und militärische Rollenbilder der Aristokratie.⁶ Dabei greift der Konzipient des Ludovisischen Sarkophags auf Darstellungsformen einer ohnehin sehr kleinen Gruppe von Denkmälern zurück, die rund ein halbes Jahrhundert früher entstanden sind. Da wir es der archäologischen Überlieferung nach zu urteilen also mit einem singulären Nachzügler zu tun haben, stellt sich die spannende Frage nach Form und Bedeutung dieses Rückgriffs (s.u.). Sie ist für K. aber von ebenso geringem Interesse wie die Sonderstellung des Monuments im Spektrum der stadtrömischen Sarkophagproduktion des mittleren 3. Jhs., deren thematische Schwerpunkte auf einer breiteren Basis Auskunft darüber geben könnten, welche Botschaften im Grabkontext allgemein vermittelt wurden.⁷

Um sich der Schlachtdarstellung des Ludovisischen Sarkophags anzunähern, arbeitet K. sodann eine Reihe von ikonographischen, kompositorischen und inhaltlichen Aspekten antiker Kriegsbilder heraus, die von den Perserkriegen bis in die Kaiserzeit entstanden sind (Kapitel 4, S. 38-56). Neben der wegwei-

³ In der Forschung wurde insbesondere die Identifizierung mit Hostilian, dem 251 verstorbenen Sohn des Kaisers Decius, die von Heintze 1957 vorgeschlagen hat, kritisch bewertet, vgl. etwa Fittschen 1979, 581-584.

⁴ Vgl. Reinsberg 1985.

⁵ Vgl. Reinsberg 1995; Wrede 2001; Ewald 2003.

⁶ Vgl. zuletzt Muth 2004.

⁷ Eine Vorstellung hiervon lässt sich leicht anhand der von Ewald 2003, 564 Abb. 1 a-d, erstellten Diagramme gewinnen.

senden Darstellung des Alexanderschlachtgemäldes, das durch das bekannte pompejanische Mosaik überliefert ist, werden die römischen Staatsmonumente in diesem Zusammenhang besonders berücksichtigt. Innerhalb dieser Denkmälergruppe scheint das Interesse an der Darstellung von Schlachten in traianischer Zeit verstärkt aufzukommen, wie der am Konstantinsbogen wiederverwendete Große Fries⁸ und das Reliefband der Traianssäule bezeugen. Wohl überbetont wird die Vorbildfunktion der verlorenen, literarisch bezeugten Gemälde mit Kampfscenen, die seit republikanischer Zeit in Triumphzügen mitgeführt wurden: Die Bilder der Traians- und der Marcussäule sowie des Severerbogens auf dem Forum Romanum bieten entgegen der älteren Forschung, der K. hier folgt, keinen „Landkartenstil“ (S. 42), wie er für jene Bilder charakteristisch gewesen zu sein scheint.⁹

Darüber hinaus geht K. auf die Klasse von stadtrömischen Schlachtsarkophagen aus der antoninischen und frühseverischen Zeit ein (S. 46-52). Exemplarisch für die frühen Kampfgruppensarkophage, die vermutlich (wenn auch nicht sicher) kurz nach dem Aufkeimen der Auseinandersetzungen des Marc Aurel mit nördlichen Völkerschaften um 170 n. Chr. entstanden sind, steht der Sarkophag Ammendola. Interessanterweise zeigt er nicht Kämpfe gegen den aktuellen Feind, sondern gegen Gallier. Deren Ikonographie orientiert sich zwar durchaus am hellenistischen Keltenbild, doch gibt es keinen Beweis für die dem Leser als Tatsache präsentierte Hypothese, die Komposition an der Kastenvorderseite gehe auf ein berühmtes Gemälde des 2. Jhs. v. Chr. zurück (S. 48).¹⁰ Zu Recht hebt K. die prominente Stellung des im Zentrum zu Boden gehenden Barbarenführers hervor, der sich eine Klinge in den Leib stößt (S. 49). In dessen berittenem Gegner erkennt K. entsprechend der *communis opinio* den (als Grabinhaber zu identifizierenden) Feldherrn. Diese Deutung scheidet aber wohl aus, da das Gesicht der betreffenden Figur gänzlich verdeckt ist. Folglich scheint hier weniger die *virtus* des Verstorbenen im Zentrum zu stehen (S. 49) als vielmehr der Entwurf einer barbarischen (im Extremfall selbstzerstörerischen) ‚Gegenwelt‘ zur römischen Zivilisation.¹¹

⁸ Keineswegs gesichert ist allerdings die von K. (S. 43) als Tatsache hingestellte Herkunft des Großen Frieses vom Traiansforum.

⁹ Ebenso wenig fassbar ist der postulierte Einfluss der „Volkskunst“ (S. 43). Speziell die Reliefs des Severerbogens erweisen sich bei einer genaueren Analyse als eine Umsetzung der Erzählweise der älteren Säulenfrieze in ein neues Format, vgl. hierzu demnächst Verf., Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit (Diss. München 2008, im Druck).

¹⁰ Die Rückführung der Komposition auf ein Gemälde des Phyromachos findet sich erstmalig bei Andreae 1956, 74-83.

¹¹ Die Aktion des gallischen Anführers auf dem Sarkophag Ammendola ist motivisch und inhaltlich vergleichbar mit dem Selbstmord des Decebalus an der Traianssäule (Szene 145). Gerade bei diesem Vorgang ist Traian nicht zugegen: Der letzte Akt im Leben seines Kontrahenten steht und wirkt für sich.

Das herausragende Beispiel für die Massenkampfsarkophage, auf die das Ludovisische Denkmal konzeptionell rekurriert, ist zweifellos der Sarkophag Portonaccio (S. 49-52). In diesem Fall wird das Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers durch sein Erscheinen in den einzelnen Szenen des Deckels und des Kastens in der Tat unmissverständlich zum Ausdruck gebracht, auch wenn die Bildnisse des Grabinhabers und seiner Gattin am Ende in Bosse stehen blieben. Der Bezug zu den Markomannenkriegen ist eindeutig. Wie vor ihm bereits L. Musso¹² erwägt K. vorsichtig die Möglichkeit, den Bestatteten anhand der in der Schlachtszene wiedergegebenen Feldzeichen zu benennen (S. 51f.). Vielleicht sollte man sich zunächst allgemeiner dem Status der Inhaber des Sarkophags Portonaccio wie auch des Ludovisischen Schlachtsarkophags anzunähern versuchen. Nach C. Reinsberg kennzeichnet nämlich die *sella castrensis*, auf der die Hauptfiguren in den Unterwerfungsszenen der Deckel der zwei Sarkophage sitzen, den Inhaber ikonographisch als *legatus Augusti pro praetore*, also als kaiserlichen Provinzstatthalter, der als solcher auch die militärische Verantwortung in seinem Bereich trug.¹³ Unter den senatorischen Amtsinhabern war ihm die Verwendung des Sitzmöbels vorbehalten. Da es im 3. Jh. jedoch zu einer zunehmenden Professionalisierung auch der militärischen Führungsfunktionen kam,¹⁴ wäre zu erwägen, ob es sich bei dem Auftraggeber des Ludovisischen Sarkophags nicht ebenso gut um einen *dux* oder gar einen ritterlichen *praefectus legionis* handeln könnte, für den im Relief traditionelle Bildformeln okkupiert werden. Auf diese Weise kann man die von K. bevorzugte Bezeichnung als „Feldherr“ zumindest ein wenig konkretisieren, ohne sich auf das gefährliche Benennungsspiel einzulassen.

Es folgen Ausführungen zur „Bedeutung der Bilder“, die entgegen der Überschrift aber nicht den zuvor besprochenen Denkmälern, sondern der Funktion der Münzpropaganda in der Verbreitung von Siegen gewidmet sind; sie sind mit einem Exkurs zum Ausmaß des Analphabetismus im Römischen Reich verknüpft (S. 52-54). Das vierte Kapitel schließt mit einem Abschnitt zu Darstellungen der personifizierten Germania, zu denen merkwürdigerweise auch das Münzbild einer (durch die Beischrift benannten!) Virtus gerechnet wird (S. 54-56, Abb. 68).

Das fünfte Kapitel hat den Sarkophag als „Kunstwerk“ zum Gegenstand (S. 57-96). Hier wird ein ganzes Spektrum von Gesichtspunkten behandelt; auf zwei besonders diskussionswürdige Felder soll an dieser Stelle näher eingegangen werden:

¹² Musso 1985.

¹³ Reinsberg 1995, 355-357 mit Nachweisen.

¹⁴ Vgl. Sommer 2010, 40. 93f.

1. *Die Komposition der Schlachtszene und ihre Aussage:* Die Anlage des Reliefschmucks an der Vorderseite erklärt K. mithilfe von Diagonalen, die er durch die Ecken von Kasten und Deckel bzw. durch die beiden Szenen zu Seiten der *tabula* zieht (S. 58). Ihr Schnittpunkt auf dem Körper bzw. auf dem Kopf des in die Schlacht reitenden Feldherrn bestätigt dessen augenfällige zentrale Position. Darüber hinaus ergeben sich m. E. wichtige Beobachtungen, wenn man Kompositionslinien allein über das Schlachtreief legt. So ergeben zwei Diagonalen, die die Ecken des Bildes schneiden, vier dreieckige, semantisch bedeutungsvolle Felder. Das obere (‚Feldherrn‘-)Dreieck schließt mittig den Protagonisten ein. Er wird symmetrisch flankiert von zwei Reitern, die in entgegengesetzte Richtungen agieren: einem Barbaren (links) und einem Römer (rechts). Die Gegner dieser beiden Figuren treten – im Getümmel nur wenig überschritten – in den beiden seitlichen (‚Kampf‘-)Dreiecken auf, in denen es zu weiteren Konfrontationen kommt. Das untere (‚Barbaren‘-)Dreieck ist schließlich allein den Unterlegenen vorbehalten und bildet somit nicht nur geometrisch, sondern auch inhaltlich das Gegenstück zum oberen Feld mit dem siegreichen Feldherrn. Zieht man durch den Schnittpunkt der Schrägen des Weiteren eine Horizontale, so ergeben sich eine obere Bildhälfte, die hauptsächlich den überlegenen Römern vorbehalten ist, und eine untere, die die barbarische Niederlage präsentiert. Einen weiteren Aspekt verdeutlicht schließlich eine wiederum mittig angesetzte, vertikale Linie (so auch K., S. 61 mit Abb. 75). Sie trennt Barbaren, die als Orientalen gekennzeichnet sind (links), von ‚Germanen‘ (rechts). Vermutlich wird damit auf zwei geographische Räume angespielt, in denen der Grabinhaber militärisch tätig war.

Die im Bild ausgedrückte Auffassung von Sieg und Krieg erschließt sich weiterhin über einen Vergleich mit dem Schlachtreief des Sarkophags Portonaccio. Anstatt wie hier im Zentrum des Geschehens erscheint der Feldherr nun am oberen Rand. Die veränderte Position ist mit zwei von K. herausgestellten Beobachtungen zu verbinden (S. 63-66): So scheint die Hauptfigur zum einen regelrecht vor seinem Pferd zu schweben; zum anderen greift sie – anders als auf dem älteren Denkmal – nicht persönlich in den Kampf ein, sondern streckt ihre Rechte in einer siegreichen Geste aus. Zwei Germanen in der Mitte der unteren Bildhälfte blicken zwar direkt zu ihr hinauf, doch sind sie nur erschrockene Zeugen des Feldherrnauftritts. Geht es beim Ludovisischen Sarkophag also noch vorrangig um die eindrückliche Demonstration von Tatkraft und militärischen Führungsqualitäten des Auftraggebers, mithin von Eigenschaften, wie sie am Sarkophag Portonaccio durch das persönliche Eingreifen des Protagonisten im Kampf gegen einen bestimmten Feind eindrücklich zum Ausdruck gebracht werden? Ein anderer, auf spätantike Vorstellungen vorausweisender Aspekt scheint nunmehr an Bedeutung gewonnen zu haben, näm-

lich der des absoluten Siegers. Mit anderen Worten: Im Vordergrund steht nicht *virtus*, sondern der Sieg als eine regelrechte Eigenschaft, die im Grunde unabhängig ist von einem konkreten Anlass und der Nationalität des Gegners (vgl. auch S. 82).

2. *Die Bildnisse*: Das nur am Kasten erhaltene bärtige und relativ jugendliche Porträt des Feldherrn dürfte dieselbe Person darstellen wie zwei weitere, rundplastische Köpfe in München und Rom. Ihre Existenz bestätigt die ohnehin naheliegende Vermutung, dass eine hochrangige Persönlichkeit gezeigt wird. Gleichwohl spricht bislang kein plausibler Vergleich dafür, in dem Dargestellten einen Angehörigen des Kaiserhauses zu erkennen, wie auch K. zugeben muss (S. 67-69). Das ungewöhnliche, X-förmige Stirnmal des anonymen Feldherrn, das bei dem Bildnis in Rom ebenso vorkommt, veranlasst den Autor zu einem längeren, recht assoziativ geschriebenen Exkurs über Brandmarken und Tätowierungen, in dem selbst Viehbrandeisen nicht unerwähnt bleiben (S. 69-72). K. kommt zu dem Schluss, dass es sich bei der Markierung um ein astrales Symbol handelt, das den Grabinhaber als Anhänger des Mithras kennzeichne.¹⁵ Diese These lässt sich jedoch kaum mit dem allgemeinen Verweis auf Sterne in der Darstellung des Gottes verifizieren (S. 71f.). Viel wahrscheinlicher erscheint die einfache Erklärung, wonach hier eine Narbe wiedergegeben ist, d.h. ein individuelles Merkmal des Dargestellten. – Gleichermaßen zu hinterfragen ist die Interpretation der weiblichen Büste auf dem Deckel (S. 75-77). Da die Haartracht der ebenfalls jungen Frau auf den ersten Blick eher mit frühseverischen als mit zeitgenössischen Frisuren übereinzustimmen scheint, ist die Person laut K. mit der Mutter oder einer älteren Verwandten des Bestatteten zu identifizieren, die nach stilchronologischen Kriterien schon vor recht langer Zeit verstorben sein müsste. K. folgt hierin K. Fittschen, dem zufolge die gelegentlich zu beobachtenden Stilunterschiede zwischen Porträts, die auf einem Sarkophag nebeneinander vorkommen, darauf zurückzuführen sind, dass die Bildhauer für die Darstellung der früher verstorbenen Angehörigen ältere Bildnisfassungen benutzt hätten.¹⁶ Doch wäre die Annahme einer solchen Verfahrensweise im vorliegenden Fall plausibel? Die generelle Betonung ehelicher Verbundenheit innerhalb der Gruppe der *vita-humana*-Sarkophage lässt eigentlich darauf schließen, dass hier nur die Gattin des Feldherrn gemeint sein kann – wie altmodisch ihre Frisur auch immer auf den modernen Archäologen wirken mag.

¹⁵ K. folgt hier einer älteren These, die auf von Heintze 1957, 81-87, zurückgeht; vgl. hierzu die kritischen Bemerkungen von Fittschen 1979, 583.

¹⁶ Fittschen 1984, bes. 141-151.

Weitere Abschnitte dieses Kapitels behandeln die seit der Auffindung zunehmend verblasste Polychromie des Sarkophags, das Barbarenbild und die bildimmanente Bedeutung der so genannten Realien (S. 77-92). Am Ende steht die geläufige, knapp gehaltene Datierung des Denkmals in die Jahre kurz nach der Mitte des 3. Jhs. n. Chr. (S. 95f.).

Im sechsten Kapitel beschreibt K. die religiösen Verhältnisse des Zeitalters (S. 97-102). Neben den dionysischen Mysterien und östlichen Kulte geht es um die besondere Bedeutung des Sol und des Mithras. In diesem Rahmen wird die vermeintliche Anhängerschaft des Feldherrn auf dem Sarkophag an den zuletzt genannten Gott nochmals betont (S. 101).

Das siebte Kapitel zeichnet die aufwendige Rekonstruktion des Deckels, die nach der weitgehenden Zerstörung während des Zweiten Weltkriegs nötig geworden war, und das Prozedere der Abformung des Kastens im Palazzo Altemps nach (S. 103-112). Daran schließt ein Beitrag von Friedrich-Wilhelm von Hase inhaltlich an, in dem die Vorgeschichte des Projektes, die rechtlichen Voraussetzungen und die beteiligten Fachleute gewürdigt werden (S. 113-115). Auf die abschließenden Ausführungen von Matilde De Angelis d'Ossat, die die Fundgeschichte des Sarkophags betreffen (S. 116-121), ist oben hingewiesen worden. Anstelle eines Anmerkungsapparats wird dem Leser ein Verzeichnis mit ausgewählter Literatur zur Verfügung gestellt (S. 123f.); am Ende steht ein Register (S. 127-129).

Es darf K. als Verdienst angerechnet werden, die Rekonstruktion des Großen Ludovisischen Sarkophags im RGZM eindrücklich einem größeren Publikum vor Augen zu führen. Der Autor macht deutlich, dass solch ein *opus nobile* nicht allein aus sich selbst heraus, sondern vor allem in seinem historischen Umfeld gedeutet werden muss. Was dem vorliegenden Buch im Grunde genommen aber fehlt, ist eine systematische Zusammenführung der Einordnungen und Interpretationen, die K. in den einzelnen Kapiteln zum Großen Ludovisischen Sarkophag vorlegt. Solch eine Synthese wäre auch deshalb wünschenswert, weil die zahlreichen Exkurse und historischen Rückblicke mitunter recht assoziativ in den Text eingestreut zu sein scheinen. Insbesondere das (an sich verständliche) Bemühen, möglichst viele archäologische Denkmäler bzw. deren Nachbildungen aus den Sammlungen des RGZM für die Argumentation heranzuziehen, führt nicht immer zu überzeugenden Ergebnissen.¹⁷

¹⁷ Beispielsweise wählt K. (S. 79) den entlegenen Vergleich mit dem Theodora-Mosaik aus Ravenna, dessen Kopie sich im RGZM befindet, um die einstige Polychromie des Sarkophags zu erläutern.

Am Ende stellt sich die Frage, ob der Buchtitel („Der Traum vom Imperium“), der ja zugleich eine Ausgangsthese darstellt, vom Autor zutreffend gewählt worden ist. Werden im Reliefschmuck, wie der Begriff des „Traums“ suggeriert, äußere Bedrohungen kompensatorisch mithilfe irrealer Siegesbilder verarbeitet? Stand die Sicht des Auftraggebers auf sich und die Welt in Frage? So psychologisch nachvollziehbar solch ein Ansatz mit Blick auf die Epoche zu sein scheint, so wenig stehen dem Altertumswissenschaftler Methoden zur Verfügung, ihn im konkreten Fall zu verifizieren. Was man dem Bildschmuck des Sarkophags zuverlässig entnehmen kann, ist die ganz und gar positive, affirmative Repräsentation der Rolle, die ein Mitglied der senatorischen und/oder militärischen Elite des Römischen Reiches im Leben einnahm. Der zu diesem Zweck erfolgte Rekurs auf Darstellungsformen der spätantoninischen und severischen Zeit mag mit dem Rückbezug auf „alte Tugenden“ (S. 96) zu tun haben; wie oben ausgeführt, legt vor allem die Modifizierung jener Formen ein beredtes Zeugnis über den Wandel der römischen Siegesideologie im 3. Jh. n. Chr. ab.

Literatur

- | | |
|--------------------|--|
| Andreae 1956 | B. Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen (Berlin 1956). |
| Borg/Witschel 2001 | C. Witschel/B. Borg, Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Elite während des 3. Jahrhunderts n. Chr., in: G. Alföldy/S. Panciera (Hrsg.), <i>Inscriptliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt</i> , Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien 36 (Stuttgart 2001) 47-120. |
| Ewald 2003 | B. Ewald, Sarkophagi and senators. The social history of Roman funerary art and its limits, <i>JRA</i> 16, 2003, 561-571. |
| Fittschen 1979 | K. Fittschen, Sarkophage römischer Kaiser oder vom Nutzen der Porträtforschung, <i>JdI</i> 94, 1979, 578-593. |
| Fittschen 1984 | K. Fittschen, Über Sarkophage mit Porträts verschiedener Personen, <i>MarbWPr</i> 1984, 129-161. |
| von Heintze 1957 | H. von Heintze, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. 4. Der Feldherr des großen ludovisischen Schlachtsarkophages, <i>RM</i> 64, 1957, 69-91. |
| Johne 2008 | K.-P. Johné (Hrsg.), <i>Die Zeit der Soldatenkaiser</i> (Berlin 2008). |
| Musso 1985 | L. Musso, Sarcofago di Portonaccio con raffigurazione di scontro tra romani e barbari (inv. n. 112327), in: A. Giuliani (Hrsg.), <i>Museo Nazionale Romano. Le sculture</i> 1, 8 (Rom 1985) 177-185 Kat. Nr. IV, 4. |
| Muth 2004 | S. Muth, Drei statt vier. Zur Deutung der Feldherrnsarkophage, <i>AA</i> 2004, 262-273. |

- Reinsberg 1985 C. Reinsberg, Der Balbinus-Sarkophag – Grablege eines Kaisers?, *MarbWPr* 1985, 3-16.
- Reinsberg 1995 C. Reinsberg, Senatorensarkophage, *RM* 102, 1995, 353-370.
- Sommer 2010 M. Sommer, Die Soldatenkaiser ²(Darmstadt 2010).
- Wrede 2001 H. Wrede, Senatorische Sarkophage Roms. Der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und späten Kaiserzeit, *MAR* 29 (Mainz 2001).

JProf. Stephan Faust
Universität Hamburg
Archäologisches Institut
Abteilung Archäologie und Kulturgeschichte
des antiken Mittelmeerraumes
Edmund-Siemers-Allee 1
D-20146 Hamburg
E-Mail: Stephan.Faust@uni-hamburg.de