

Pelikán, Oldřich

## Der grosse ludovisische Schlachtsarkophag

In: *Mnema Vladimír Groh*. Češka, Josef (editor); Hejzlar, Gabriel (editor).  
Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964, pp. [117]-135

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119557>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OLDŘICH PELIKÁN

Brno

DER GROSSE LUDOVISISCHES SCHLACHTSARKOPHAG

Im Entwicklungswege der römischen Plastik zur Spätantike, deren Beginn gewöhnlich in die Tetrarchenzeit an der Grenze des dritten und vierten Jahrhunderts u. Z. gelegt wird, nehmen zwei Jahrzehnte des dritten Jahrhunderts eine besondere Bedeutung ein, die konventionell als Gallienuszeit bezeichnet werden. In bezug auf die stürmische Zeit der sog. Soldatenanarchie, wo sich die Herrscher sogar im Laufe von einigen Monaten wechselten, regierte Gallienus ungewöhnlich lange, vom J. 253 bis zum J. 268, zuerst allerdings als Mitherrscher neben seinem Vater Valerianus (253—260), und durch seinen Filhellenismus prägte er dem Klassizismus seines Zeitalters, der ebenso wie der hadrianische oder der des Caracalla (ein breiterer Strom mit dem Kern im zweiten Jahrzehnt des dritten Jahrhunderts) ein Bestandteil der Entwicklung war, das Siegel einer bewussten Reaktion ein. Seine Beziehung sowie die seiner Gattin Salonina zum Neuplatonismus und besonders zu seinem Hauptvertreter Plotinus, der von den vierziger Jahren an in Rom lebte, ist allgemein bekannt. Die damalige Zeit hat jedoch bereits den Sinn für die feine Harmonie der griechisch-römischen plastischen Form eingeübt, die eine Mittelstellung zwischen der extremen Konkretheit und der extremen Abstraktion bewahrte. Auf diese Weise festigten und bekräftigten die klassizistische Formgeschlossenheit, das Dämpfen im Ausdruck und der Sinn für die Ordnung die aufkommenden spätantiken Tendenzen. Die Bedeutung der fünfziger und sechziger Jahre des dritten Jahrhunderts u. Z. beruht nicht in ihrem Klassizismus, der keine Störung der Entwicklung herbeiführte, sondern in der Endgestaltung des spätantiken Stiles, der in den vierziger bis siebziger Jahren seine definitive Form angenommen hat.<sup>1</sup>

Als Eingangstor zur gallienischen Zeit — im breiteren Sinne des Wortes — gelten die Jahre um das J. 250, wo der bereits mit den nicht realistischen ex-

pressiven Elementen gemischte sog. barocke Illusionismus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts gipfelte, wie dies die dramatisch dynamischen Sarkophagreliefs bezeugen, und gleichzeitig kam eine Stereometrisierung der zerlegten Form zum Vorschein, vgl. die Porträte, z. B. die kapitolinische Deciusbuste mit dem Ausdruck einer schmerzlichen Melancholie des „fin du siècle“ und einer Los-trennung von der hiesigen Welt. Es ist kein Wunder, dass diese Zeit der sich auflösenden alten wirtschaftlichen Ordnung, grösstenteils durch neue Menschen getragen, durch neue militarisierte, provinzialisierte und in der Mehrheit den wichtigen Sinn für die Einheit des römischen Reiches entbehrende gesellschaftliche Oberschicht, in politischen Verwirrungen schwankend und an allen Seiten mit den feindlichen Barbaren kämpfend, gänzlich schon dem Irrationalismus erlegen ist. Mit ihm siegt in der Kunst formale Abstraktion und das Inhaltssymbol, vgl. schon früher die Sarkophagreliefs mit der heroisierten Löwenjagd, mit den vier Jahreszeiten oder die erst beginnenden mit den rahmenden Löwen, die ihre Beute erwürgen, die mit den Philosophen und den Musen u. ä.

Symbolische Auffassung drang auch in das alte Thema der Schlachtsarkophagreliefs ein, die die gleichzeitigen Kämpfe der Römer mit den Barbaren im Westen wie im Osten darstellend unter Septimius Severus in den Jahrzehnten um das J. 200 u. Z. ihren Gipfelpunkt erreichten. Nach dem J. 250 dürfte vielleicht der monumentale Schlachtsarkophag entstanden sein,<sup>2</sup> der in das römische Nationalmuseum durch den Ankauf der ehemaligen Sammlung Ludovisi gelangte. Diesem schon seinen Dimensionen nach ungewöhnlichen Sarkophag, er ist nämlich 2,74 m lang, 1,54 m hoch und 1,42 m tief, kommt in der Entwicklung der Kunst des dritten Jahrhunderts eine ganz ausserordentliche Stellung zu und er wird geläufig als Hauptbeleg der Kulmination des römischen Barocks in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts<sup>3</sup> angeführt. Trotzdem steht seine Datierung noch nicht fest und schwankt zwischen der ersten und zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Mit Rücksicht auf seine aussergewöhnliche Bedeutung widmen wir dieser Grundfrage grössere Aufmerksamkeit. Vorherrschend ist die Datierung zwischen J. 230 bis 235, hauptsächlich durch den Einfluss G. Rodenwaldts, und zwar vor allem seiner bedeutenden Abhandlung vom J. 1936 Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270.<sup>4</sup> Ihm schliessen sich an, um wenigstens einige neuere grundlegende Werke zu nennen, W. Zschietzschmann in seinem Werk Die hellenistische und römische Kunst, P. Ducati in L'arte in Roma, F. Gerke Die christlichen Sarkophagreliefs der vorkonstantinischen Zeit, P. E. Arias La scultura romana, M. Pallottino Arte figurativa e ornamentale, W. Technau Die Kunst der Römer usw.<sup>5</sup> Eine andere Meinung, wonach der Sarkophag erst in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts in die gallienische Zeit anzusetzen ist, vertritt besonders A. Alföldi,<sup>6</sup> gleichfalls H. von Schoenebeck,<sup>7</sup> der auch die übereinstimmende Meinung von R. Delbrück anführt, und neuerdings B. Andreae<sup>8</sup> wie auch P. E. Arias,<sup>9</sup> beide unter dem Einfluss der Meinungs-

änderung bei Rodenwaldt in seiner letzten Lebenszeit;<sup>10</sup> neuestens datieren ihn H. von Heintze<sup>11</sup> und G. Gullini<sup>12</sup> gleich nach dem J. 250. Von Schoenebeck richtig betont die Singularität dieses Denkmals und die sich daraus ergebenden Schwierigkeiten hinsichtlich der relativen Chronologie, doch selbst führt er neben der Zitierung Alföldis (die Offiziere-protectores um den Feldherrn treten erst in der gallienischen Zeit auf) und der Meinung Delbrücks (Datierung um das J. 270 auf Grund von Porträt) nur eine neue Auffassung des Triumphes an, d. h. die Geste des Feldherrn und seine Beziehung zur Schlacht, dann die griechisch-römische Synthese verschiedener Elemente und negativ, dass der Zusammenhang mit den grossen Sarkophagen der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts mit Sicherheit nicht nachgewiesen ist, also nur allgemeine und für die Chronologie nicht ausreichende Beweise. Rodenwaldt, der sich vor allem an das Porträt des gestorbenen Feldherrn stützt, war vor vierzig Jahren ebenfalls der Meinung, dass das Porträt seine nächsten Parallelen in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts<sup>13</sup> hat, doch schon im J. 1928 nach dem Zeugnis Dölgers<sup>14</sup> und nach den Forschungen und Fortschritten von demselben Jahre<sup>15</sup> meinte er, dass das Porträt aus dem zweiten Jahrzehnt des dritten Jahrhunderts stammt. Nach acht Jahren im J. 1936 schob er in der oben angeführten Abhandlung, die einen grossen Widerhall hatte und hat, das Datum des Porträts und damit auch des Sarkophages etwas vor das J. 235, vielleicht auch durch den mächtigen barocken Charakter der Sarkophagreliefs beeindruckt, der zwischen den J. 230 bis 250 gipfelt. Im J. 1939 datierte er den Sarkophag nach den Porträten, wie es ausdrücklich angeführt wird, ohne eine nähere Begründung zwischen J. 225 bis 230<sup>16</sup> und endlich nicht lange vor seinem Tode kehrte er zur Datierung in die gallienische Zeit, kurz nach dem J. 260, zurück, indem er sich hauptsächlich auf die der Spätantike nahe Komposition des Reliefs berief. Einen wesentlichen Beitrag zur Datierung des Porträts und damit auch des Sarkophages bedeutet die angeführte Studie der H. von Heintze und das Buch Gullinis, das an sie anknüpft. Von Heintze zog Folgerungen aus der Unmöglichkeit das Bildnis dem Stil nach verlässlich zu datieren und konzentrierte sich auf das äussere Hilfsmittel, das auch früher, jedoch erfolglos in Betracht gezogen wurde, nämlich auf die auffallende Narbe an der Stirn des Feldherrn. Die Ursache des Meinungsstreites der Forscher ist eben der Fehlschlag des sonst verlässlichsten Kriteriums, nämlich der Datierung entsprechend der Entwicklung des Porträts, die sich an eine zusammenhängende und genau datierte chronologische Reihe der Münzen und der ihnen nach datierten plastischen Bildnisse der Herrscher und der Mitglieder ihrer Familie stützt. Die Schwierigkeit ist in unserem Falle darauf zurückzuführen, dass viele Porträte der zwanziger bis dreissiger und der fünfziger bis sechziger Jahre, d. h. von Elagabal bis zu Alexander Severus und in der gallienischen Zeit, bzw. dicht vor oder nach ihr, sich untereinander sehr nähern. In beiden Zeitabschnitten wird zur Grundlage der

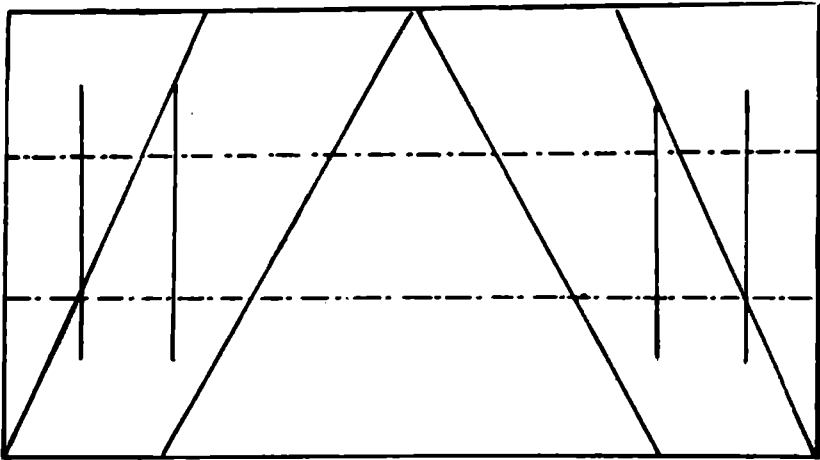
Form die Reaktion des griechischen oder besser gräzisierungstendenzen plastischen Stils, die aber nur zeitweilig ist, und bald tritt die zeichnerisch-malerische Tendenz zutage, besonders auffallend in den Haaren und im Bart, die Tendenz zu einer niedrigen, unplastischen schraffierten Schicht. Bei der Datierung des Feldherrnbildnisses auf dem ludovisischen Schlachtsarkophag darf man nicht die *Porträtköpfe im Kapitolinischen Museum und in Aschaffenburg*<sup>17</sup> ausser Acht lassen, die mit grösster Wahrscheinlichkeit den im Sarkophag bestatteten Mann darstellen, wie es nicht nur die identische Physiognomie, sondern auch das Detail bezeugt, das auf den Porträten nur selten vorkommt, nämlich ein Zeichen an der Stirn in der Form eines liegenden Kreuzes.<sup>18</sup> Diese regelmässige Narbe gehörte also untrennbar zum Aussehen eines hervorragenden Einzelnen, der im repräsentativ-prunkvollen Sarkophag bestattet wurde und dessen Alter auf etwa 20 Jahre geschätzt werden kann. Die Bedeutung des Zeichens hat ganz überzeugend erst H. von Heintze erklärt, vgl. angeführte Röm. Mitteil. 64, 1957 S. 83 ff., und was noch wichtiger ist, sie hat an Porträten festgestellt, vor allem auf Münzen, bei mehreren römischen Kaisern, bei Commodus, Hostilianus, Herennius Etruscus, Gallienus, Claudius Gothicus, Aurelianus, Diocletianus. Das liegende Kreuz, d. i. Stern, das Lichtsymbol,<sup>19</sup> bezeichnet einen Anhänger des Mithraskultes, dessen Bedeutung vom Ende des zweiten Jahrhunderts u. Z. ungewöhnlich angewachsen ist. Die Übereinstimmung mit dem Aussehen des Feldherrn, das uns vom ludovisischen Sarkophag und von den frei plastischen Porträten im Kapitolinischen Museum und in Aschaffenburg bekannt ist, deutet auf die Söhne des Decius hin, den jüngeren Hostilianus und den älteren Herennius Etruscus. Von Heintze meint, dass im Sarkophag Hostilianus bestattet wurde, der im J. 251 in Rom an einer Seuche gestorben ist und feierlich beigesetzt wurde, wie es den Interessen seines weit älteren Mitherrschers Trebonianus Gallus entsprach. Das Alter dieses jüngeren Sohnes des Decius, der an den Münzen bartlos dargestellt ist und sehr jung ausschaut, gibt sie mit etwa 20 bis 25 Jahren an, d. i. nur um nicht viel weniger als das Alter seines älteren Bruders, mit Berufung auf Wittig, Pauly-Wissowa Realencyklopädie sub voce Messius 9. Gullini<sup>20</sup> wendet ein, dass Hostilianus zu jung war, 15 bis 17 Jahre, und an keinem Kampfe teilnahm, an einer Seuche starb. Wie alt Hostilianus war, kann man überhaupt nicht verlässlich abschätzen, weil wir in Ungewissheit bleiben, um wieviel Jahre er jünger war als der ältere Bruder, dessen Alter ebenfalls nur hypothetisch auf etwa 20 Jahre, bzw. etwas mehr,<sup>21</sup> festgesetzt wird, da er schon im J. 249 Imperium besass und später am Krieg gegen die Goten an der unteren Donau Anteil hatte, wo er auch in der Schlacht bei Abrittus im J. 251, kurz vor dem Tode seines Vaters Decius gefallen ist. Die Tatsache, dass Hostilianus an den Kämpfen nicht teilnahm, wäre nicht so anstössig, weil mit Rücksicht auf die symbolische Geste des Feldherrn die Handlung des ludovisischen Sarkophages als Allegorie des Sieges des Guten über das Böse in Übereinstimmung mit dem Mithraismus aufgefasst

werden kann und endlich weil der Sarkophag auch an den gefallenen Vater und Bruder erinnern konnte. Für Herennius Etruscus, wie Gullini vorschlägt, spräche das Alter und der Anteil an den Kämpfen mit den Goten, doch wissen wir nicht, was mit seinem Leichnam geschehen ist, ob er wie der des Decius nicht in den Sümpfen verschollen ist. Die antiken Nachrichten sind unklar, doch nirgends wird dies behauptet — im Unterschied vom Tode des Vaters. So Epitome de Caes. 29,3 führt wörtlich an, dass Decius im Sumpfe ums Leben gekommen ist, so dass der Leichnam nicht zu finden war, während gleich im nächsten Satz von Herennius Etruscus nur gesagt wird, dass er in dem Krieg gestorben ist. Die Nachricht des S. Aurelius Victor Caes. 29,5 ist zweideutig; Zuerst sagt man, dass der Sohn von Decius im tapfer geführten Kampfe gefallen, wenig weiter wiederum, dass Decius in gleicher Weise gestorben ist — und von ihm wissen wir sicher, dass er im Sumpfe ertrunken ist. Eine sichere Entscheidung zwischen Hostilianus und Herennius Etruscus, wer von ihnen mit dem Feldherrn am Sarkophag mit grösster Wahrscheinlichkeit identisch ist, ist unmöglich. Verschiedene Beweise sprechen sowohl für wie auch wider, vielleicht eher für den älteren Bruder. Vom Standpunkt der Kunstgeschichte aus ist es aber belanglos, denn entscheidend ist die Zeit der Entstehung des Porträts, d. i. das Jahr 251, mit welchem der ludovisische Sarkophag datiert ist. Was die beiden frei plastischen Köpfe anbelangt, unterscheiden sich diese einigermaßen stilistisch. Der Kapitolinische steht dem Sarkophagporträt nahe, während der von Aschaffenburg plastischer, klassizistisch, typisch gallienisch erscheint. Für die relative Chronologie könnte es also bedeuten, dass das Aschaffener Porträt jünger ist,<sup>22</sup> posthum, aus einer Zeit, wo die Anlehnung an die griechische Tradition in einer ausgeprägteren Weise zutage tritt. Es ist möglich, da der Ruhm des Decius und seiner Söhne auch nach ihrem Tode stets festlich und lebendig war. Ich halte es für wahrscheinlicher als die zweite Möglichkeit, nämlich dass beide Köpfe gleichzeitig sind und dass der Klassizismus gleich nach der Mitte des dritten Jahrhunderts soviel an Boden gewonnen hat. Der neue Zeitansatz des Porträts des ludovisischen Sarkophages in das J. 251 entspricht sehr gut der Entwicklung der Skulptur an der Grenze des Illusionismus der vierziger Jahre und der plastischeren Form der fünfziger Jahre, wie es z. B. auch die Volusianusmünzen<sup>23</sup> dokumentieren.

Die Datierung des Porträts kurz nach dem J. 250 ist auch bei dem Begreifen des Sarkophagsreliefs vorteilhaft, ist aber durch die Singularität, ja Ausnahmestellung des Sarkophages sehr erschwert. Am bedeutendsten ist *das Relief an der vorderen Wand*, das einen siegreichen Ausgang des Kampfes der Römer mit den Barbaren des westlichen wie östlichen Typus darstellt (zwei von ihnen haben die sog. phrygischen Mützen, vielleicht eine Anspielung an die ostgermanischen Goten).<sup>24</sup> Kompositionsmässig zerfällt die Kampfszene, deren psychischer Mittelpunkt der Feldherr in der Mitte der oberen Hälfte des Sarkophages ist, deutlich in drei Zonen, die obere der Sieger, für die der Kampf mehr oder weniger bereits

zu Ende ist, die untere der Besiegten, von denen keiner mehr auf den Füßen steht, sie sind zum Boden geworfen, totgeschlagen oder tot; die mittlere Zone hat die obere und die untere zu verbinden und schliesst die Lücke zwischen ihnen durch senkrechte Flanken. Die Mitte ist ziemlich leer, die Figuren vom oberen wie unteren Drittel greifen in sie hinein. Der Schwerpunkt der mittleren Zone liegt an ihrer Flanke, wo immer zwei und zwei grosse Figuren paarweise angebracht sind, die in beide andere Zonen hinübergreifen und sie so zu einer Kompositionseinheit verbinden.<sup>25</sup> Links ist es die hohe Figur eines Römers, der mit seinem erhobenen Schilde sich deckend den feindlichen Führer, den einzigen Barbaren im oberen Teile des Sarkophages angreift. Neben dem Römer befindet sich ein anderer Soldat mit einem Gefangenen, dessen Hände gefesselt sind. Rechts steht ein Soldat im Metallringpanzer, eine ausdrucksvolle rahmende Figur, durch den unteren Teil des Tropaions, das her von oben übergreift, noch hervorgehoben. Nebenan ist ein halbentblösster Barbar, dem Beschauer mit Rücken zugekehrt, der mit einem römischen Reiter im oberen Streifen kämpft. Die Vertikale des Schildes des Barbaren, parallel dem Ansatz des Tropaions entsprechend, unterstreicht die Funktion eines abschliessenden Rahmens der beiden flankierenden Figuren. Diese paarweise angebrachten grosse Seitenfiguren sind eine Vervollkommung der rahmenden statischen, gewöhnlich in Paaren vorkommenden Barbaren an den Schlachtsarkophagen vom Ende des zweiten und vom Anfang des dritten Jahrhunderts. Sie fungieren nicht mehr ausserhalb der Handlung, sondern sind in sie funktionell eingefügt. Mit ihnen hängen die Randfiguren in der oberen Zone zusammen, Soldaten, die kleine übertragbare Siegeszeichen halten und die eben Randkante des Sarkophages bilden. Als eigentliche Einrahmung und Einschliessung der Handlung innerhalb der Fläche der vorderen Wand werden die zum Kampf nicht gehörigen rechtwinkligen Dreiecke angewendet, deren Hypotenusen durch symmetrische Zweikampfpaaire an den Seiten des Feldherrn gebildet werden. Die Diagonale links geführte geht vom Kopfe und von der gehobenen Rechten des Barbarenreiters mit dem Schwert aus, geht herunter über das Schild seines römischen Gegners, gleichfalls auch über den Kopf und den Oberarm des zweiten Römers, der nebenan steht, setzt an der Scheide des ersteren und an seinem rechten Fuss fort und endet bei dem samt Pferde zum Boden gefallenen Barbaren, die Grenze zwischen ihm und einem anderen benachbarten Kämpfer folgend. Die Diagonale rechts geführte geht vom Kopfe und von der Lanze des römischen Reiters aus, geht auf den dem Beschauer mit dem Rücken zugekehrten Barbaren, wandernd vor allem über die Scheide seines Schwertes und über den rechten zurückgeschobenen Fuss und endet bei einem Barbaren, den ein über ihm stehender römischer Soldat zu erschlagen sich rüstet. Hier rechts noch mehr als links erscheint der Endverlauf der Diagonale im unteren Sarkophagsstreifen nicht mehr so klar wie oben und in der Mitte. Ausser den Ecksoldaten mit den Trophäen werden die Rahmendreiecke oben durch die

Trompeter ausgefüllt, von denen der rechte eine ungemein ausdrucksvolle Figur ist. Während der linke wie gewöhnlich im Profil wiedergegeben ist, steht der rechte frontal, vielleicht auch unter dem Einfluss des Hornes, das er bläst, weil seine Form sich im Profil nicht voll geltend machen kann. Diagonalen, die von den unteren Ecken des Sarkophagreliefs nach oben steigen und mittels der parallelen Wiederholung selbst innerhalb der Handlung hervorgehoben sind, führen das Auge des Beschauers auf die Hauptfigur des Sarkophages, dem porträtierten Feldherrn zu. Dieser bildet den Gipfel einer Pyramide mit den Körpern der gefallenen und zum Boden gesunkenen Barbaren, die echte Kulmination und den Mittelpunkt der ganzen Szene, s. das abgebild. Kompositionsschema. Der auf dem Pferde sitzende Feldherr ist mit dem oberen Körperteil dem Beschauer zu-



gewendet. Er kämpft nicht mehr — die Schlacht ist schon gewonnen und seine Soldaten nehmen nur die Feinde gefangen und schlagen sie tot —, sondern er verkündet mit der Geste der rechten Hand, die mit den Gebärden der hortatores im Zirkus<sup>26</sup> oder der bei der Hetzjagd die Hunde antreibenden Jäger,<sup>27</sup> aber auch eines siegreichen Triumphators bei dem Triumphzug<sup>28</sup> verglichen werden kann, dem Heer wie auch den Beschauern die freudige Siegesnachricht, seine treuen Kämpfer gleichzeitig zur Vollendung der Niederlage des Feindes aufmunternd.<sup>29</sup> In dem gleichen Zeitraum findet man diese Gebärde an den Löwenjagdsarkophagen, vgl. z. B. den Jäger hinter dem Löwen an den Mattei I und II.<sup>30</sup> Dominierende Stellung des Feldherrn, der sich trotzdem von den umgebenden Figuren grössenmässig nicht unterscheidet, ist weit hinaus über die Grenzen der nicht zudringlichen Hervorhebung des Führers an den Vorgängern des ludovisischen Sarkophages gegen Ende des zweiten Jahrhunderts fortgeschritten. Sie



erinnert teilweise an die Amazonomachien mit der Zentralgruppe des Achilleus und der Penthesileia, die etwas älter sind.

Im Grunde dauert die alte Tradition der realistischen Schlachtsarkophage fort, die Komposition passt sich jedoch dem neuen der Spätantike nahestehenden Ideal an. Mit dem Sarkophag mit dem Kampfe der Griechen und der Amazonen im vatikanischen Belvedere Nr. 49, der aus dem dritten Jahrzehnt des dritten Jahrhunderts stammt, hat der ludovisische Sarkophag einige Züge gemeinsam oder verwandt. In erster Reihe ist es klare Komposition an einige grosse Figuren sich stützend, die den unteren Teil des Reliefs mit dem oberen verbinden. Wenn wir die Komposition des ludovisischen Sarkophages mit dem Schlachtsarkophag von der Via Appia im römischen Nationalmuseum<sup>31</sup> vergleichen, merken wir auf diesem eine ungeordnete Verwirrung der Kämpfer an allen Seiten um den Feldherrn herum, während an jenem gleich der Unterschied des oberen Drittels mit drei symmetrisch links und rechts von dem Feldherrn lokalisierten Figuren und des unteren mit einer dichten Anhaufung der geschlagenen Barbaren die Augen des Beschauers fesselt, wie auch zwei Paare in der mittleren Zone, die den unterschiedlichen oberen und unteren Teil verbinden. Ähnliche Paare, die durch die Grösse alle übrige Figuren mit Ausnahme der mittleren Gruppe überhöhen und wie ein Stützgerüst die bewegte Schlachtszene vereinigen, die auf diese Weise klar übersichtlich wird, sind gerade an der angeführten vatikanischen Amazonomachie zu finden. Der von hinten auf dem ludovisischen Sarkophag abgebildete Barbar, wie er einen Reiter, der über ihm steht, bekämpft, ist offenbar Widerhall eines analogen schon an den Amazonensarkophagen traditionellen Paares. Ähnliche Komposition mit drei Schichten übereinander und mit grossen verbindenden Paaren weist auch der nur wenig ältere Sarkophag mit dem Kampfe der Griechen und der Amazonen im römischen Palazzo Borghese<sup>32</sup> auf. Mit den älteren Schlachtsarkophagen vom Ende des zweiten und vom Anfang des dritten Jahrhunderts hat der ludovisische den *horror vacui* trotz der Aufklärung der ganzen Komposition gemeinsam. Nirgends ist auf ihm der Hintergrund zu sehen. Zwischen den Figuren sind in den Zwischenräumen Erfüllungsköpfe, der Rest des Körpers ist in der Raumtiefe zu ergänzen oder es erscheint von ihm in einem anderen Zwischenraum eine Hand u. ä.<sup>33</sup> Was es die Raumdarstellung anbelangt, hängt freilich der ludovisische Sarkophag immer noch einigermaßen mit den Sarkophagen desselben Themas aus dem Septimius Severuszeitalter zusammen und trotz der unbestrittenen Tendenz zur Raumschicht, die wir schon damals ebenfalls feststellen konnten, unterscheidet er sich von den nicht räumlichen, in der Fläche ausgeglichenen Reliefs der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Die Raumdarstellung auf dem ludovisischen Sarkophag kombiniert — ähnlich wie die Schlachtsarkophage vom Ende des zweiten Jahrhunderts — die normale Perspektive, die Figuren verkürzt und sie hintereinanderreicht, mit ihrer expressionistischen Übereinanderstaffelung.

Diese Auffassung, die schon gegen das J. 250 verschwindet, wie es z. B. an der Entwicklung der Amazonensarkophage zu sehen ist (man kann z. B. den Sarkophag in Bone vergleichen, Robert II 97), ist fremd der gallienischen Zeit, die mit Vorliebe Figuren ruhig zueinander reiht, im Geiste der griechischen Tradition für das Relief einen freien Raum nicht voraussetzend, sondern der Grundwand ihre begrenzende Funktion belassend, wie die für diese Zeit typischen Sarkophage mit Philosophen und Musen<sup>34</sup> bezeugen. Von den mythologischen Sarkophagen der fünfziger bis sechziger Jahre, die sehr selten sind,<sup>35</sup> kann man am besten den Theseussarkophag in Cliveden<sup>36</sup> vergleichen, da die Komposition des Endymionsarkophages in Richmond<sup>37</sup> und des der Ariadne von Auletta<sup>38</sup> ganz vereinzelt ist, aber auch in der Fläche sich abspielt. Die Figuren des Clivedener Sarkophages setzen einen freien Raum nicht voraus. Die Köpfe der Personen des zweiten Planes werden in seichte Schicht der vorderen Figuren eingeschoben. Mehrere Belege zur Vergleichung fänden wir erst in den letzten zwei Jahrzehnten des dritten Jahrhunderts, als nicht nur die mythologischen Sarkophage von neuem in Beliebtheit kommen, sondern die Prometheus- und Faethonsarkophage knüpfen an die Komposition der Sarkophage des hohen Formates von der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts an, die Figuren wieder übereinanderstapelnd. Vergleichen wir z. B. den Prometheussarkophag aus Pozzuoli in Neapel<sup>39</sup> und für die Tradition der Amazonensarkophage den in Richmond<sup>40</sup> aus der Cooksammlung. Der ludovische Sarkophag hat teilweise hintereinander, vorwiegend aber übereinander drei bis fünf, ja sogar sechs Pläne, wobei der letzte, von dem wenig zu sehen ist, ganz flach ist in niedrigem Relief auf den Hintergrund, der nirgends durchleuchtet, aufgetragen. Auf dem Prometheussarkophag ist trotz der grossen Zahl der bis in vier Tiefenpläne verteilten Figuren überall zwischen den Figuren die Grundwand zu sehen, soweit sie nicht durch tiefe Schatten verhüllt ist, da das Relief grösstenteils aus voll plastischen Figuren besteht, die vor dem Hintergrund stehen. Dieser ist nirgends durchbrochen und seine Stofflichkeit bleibt erhalten. Das Relief macht den Eindruck einer nicht tiefen Bühne, auf der sich die Schauspieler vor einer Hintergrundszenerie bewegen, entweder frontal oder parallel zu ihr. Im Gegenteil ist bei dem ludovischen Sarkophag die Beziehung zum Hintergrund weit mannigfaltiger und eine solche, dass die Augen des Beobachters wenigstens teilweise in die Raumentiefe herangezogen werden, die wie unbegrenzt wäre. Mehrere Personen nehmen zum Hintergrund einen spitzen Winkel ein. Am meisten fällt auf ein zum Beobachter mit Rücken zugekehrter und im mächtigen Ausfall sich befindender Barbar. Während der hintere Fuss mit der Spitze in den ersten Plan hinübergreift, verbleibt der Körper im dritten und der vordere vorgesprenzte Fuss verliert sich unterhalb des Knies in einem vorausgesetzten freien Raume. Unten unter dem Feldherrn kniet ein Barbar in frontaler Stellung auf dem linken Knie, der linke Fuss ist also nach rückwärts gespreizt, wogegen ist der rechte nach vorwärts zum Beobachter gebeugt. Der

Barbar selbst schaut sich nach rückwärts um. Links unten liegt ein anderer Barbar tot, und zwar mit dem Scheitel hinaus vom Sarkophag, wobei der Körper unterhalb der Brust nicht mehr zu sehen ist und man muss sich ihn vorstellen, wie er in den Raum hinausläuft. Ähnlich liegen auch manche Pferde. Zu einem stark raumschaffenden Faktor werden auch die Schilde sowohl der römischen wie auch der feindlichen Soldaten, die sich zur Reliefsfläche einmal senkrecht, ein andermal parallel, dann wieder schräg zu ihr verhalten. Wenn wir den Amazonensarkophag in Richmond vergleichen, bemerken wir, wie auf ihm alle Personen wie auch Pferde ausgeglichen und in die mit der Unterlage parallele Fläche entfaltet sind, als ob es zum Mikroskopieren zwischen zwei Gläser zusammengepresste Präparate wären. Zwar nicht in dem Masse, dass gar keine Hintereinanderstaffelung existierte, obwohl das Streben sie zu vermeiden festzustellen ist, aber die Raumschichtung wird auf die möglichst kleinste Stufe reduziert. Auch alle Gefallenen sind parallel zum Untergrund gestellt, wenn auch einigermaßen gewaltsam. Wie unterscheidet sich der Richmonder Amazonensarkophag von dem Pariser im Louvre,<sup>41</sup> der am Anfang des dritten Jahrhunderts entstanden ist! Dieser ist in drei Zonen übereinander dicht mit Figuren ausgefüllt, auch an die freien Plätze zwischen ihnen sind als Ausfüllung Köpfe eingepresst; der Raum dann, den die zum Hintergrund verschiedene Winkel einnehmenden Figuren voraussetzen, ist bedeutend. Auf dem Pariser Sarkophag finden wir rechts unten einen Gefallenen, dessen Körper sich rückwärts in den Raum erstreckt, ebenso wie auf dem ludovisischen Sarkophag.

Man kann also merken, dass der ludovisische Sarkophag mit seiner Raumauffassung teilweise wenigstens noch in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts verhältnismässig nahe der grossen Amazonensarkophage hingehört und dass er bis an die realistischen Schlachtsarkophage vom Ende des zweiten und vom Anfang des dritten Jahrhunderts anknüpft. Auf der anderen Seite jedoch darf man keineswegs übersehen, dass diese seine realistische Räumlichkeit irgendwie erstarrt und durch eine ganz entgegengesetzte Tendenz gebunden ist, nämlich zur abstrakten Schichtung. Einige Gestalten machen wirklich den Eindruck, als ob sie aus der Rauntiefe herauswüchsen, und zwar nicht nur auf Grund der traditionellen, schon hellenistischen Perspektivverkürzungen der Körper, sondern auch durch ihre Beziehung zur Umgebung. Zum Unterschied aber vom Sarkophag von Via Appia, wo die Übereinanderstaffelung der Figuren nur ihr wechselseitiges Grundverhältnis — die Hintereinanderstaffelung ergänzt, werden einzelne Volumina auf dem ludovisischen Sarkophag grösstenteils nebeneinander gelegt, vgl. hauptsächlich die linke Reliefshälfte gegenüber der räumlicheren rechten. Die Raumauffassung ist also widerspruchsvoll und verbindet die realistische Konkrettheit mit der abstrakten Reduktion, mit anderen Worten — in die Entwicklungskonstanten umgeformt und umgewandelt — knüpft sie an die Kulmination des Realismus vom Ende des zweiten Jahrhunderts und in der ersten

Hälfte des dritten Jahrhunderts an, und gleichfalls bildet sie eine Brücke zur Abstraktion der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts, in der die klassizisierende Typisierung der Wirklichkeit in den spätantiken Antirealismus übergeht. Mit der Gegensätzlichkeit der Raumauffassung werden entgegengesetzte Werturteile des Raumes auf dem grossen ludovisischen Schlachtsarkophag erläutert, Wenn Hamberg in den Gestalten die vordere Front einer unendlichen Menschenmenge erblickt,<sup>42</sup> spricht Arias von einem flächenhaften Teppich<sup>43</sup> und ebenfalls Gullini verneint ganz eine Rauntiefe.<sup>44</sup> Ältere Forscher, die den Sarkophag in die dreissiger Jahre datieren, unterscheiden sich auch in dieser Hinsicht von den neueren Anschauungen, als die Entstehungszeit eines so derartig ausnahmsweisen Sarkophages zwischen den J. 250 bis 270 gesucht wird. Die ersten heben die vergangene Tradition hervor, die anderen wieder kommende Zukunft.

Wenn wir die Darstellung der Körper und der Draperie von einzelnen Personen erörtern, konstatieren wir auf den ersten Blick vor allem die starke Benützung des laufenden Bohrers, besonders in den Mähnen der Pferde, in der Haar- und Barttracht der Barbaren. Die römischen Soldaten sind im Gegensatz zur Wirklichkeit bartlos, im Unterschied z. B. von der Marc Aurelsäule oder vom Schlachtsarkophag von Via Appia. Vielleicht ist es eine Anpassung an die mythologischen Sarkophage mit dem Kampf zwischen Amazonen und Griechen, die gewöhnlich bartlos dargestellt werden. Auch eine Tatsache, ebenso wie das Porträt des Feldherrn, weisen an das Zeitalter eines verstärkten Gräzismus und an die Wege, mittels deren die realistischen Schlachtsarkophage modifiziert wurden. Der Bohrer wird zur dynamischen plastischen Modellierung benützt. Ebenso wie die Gesichter der Römer und besonders die der Barbaren im Geiste des hellenistischen pathetischen Realismus barock modelliert werden, gerade so werden auch die Haare und der Bart plastisch individuell mit starken Lichtkontrasten ausgearbeitet. Oft geben die tiefen Einschnitte des Bohrers, die natürlichen Haar- und Bartströmen folgen, nur eine Illusion der voll plastischen Durchführung, aber so realistisch, dass wir es nicht einmal zur Kenntnis nehmen. Der Schlusseindruck ist ungefähr ähnlich wie bei den spätantoinischen, teilweise auch severischen Porträten, aber mit dem Unterschied, das das Gesicht nicht klassizistisch glatt, sondern ebenfalls dynamisch realistisch ist. Nichtsdestoweniger besteht bei der Auspolierung des Marmors zum Glasglanz und bei den tiefen Einschnitten unter den Gesichtern und unter der Haar- oder Bartdarstellung ein ziemlich grosser Gegensatz, der aber ursprünglich ein wenig anders zustande kam, da Haare und Bart vergoldet wurden, wie es einer violetten Färbung mit Sicherheit zu entnehmen ist, deren klare Überreste als Zeugnis einer gewesenen chemischen Einwirkung des Goldes auf den Marmoruntergrund erhalten blieben.<sup>45</sup> Die Haarvergoldung am ludovisischen Sarkophag ist eine im dritten Jahrhundert keineswegs vereinzelte Erscheinung. Andere Belege sind an den Sarkophagen von der Prätexitatkatakombe zu haben, besonders an dem monumentalen Sarkophag des Kaisers Balbinus vom

J. 238.<sup>46</sup> Diese neue Weise der Färbung, die sich grundsätzlich von der buntfarbigen realistischen Polychromie noch des zweiten Jahrhunderts u. Z. unterscheidet, bezeugt eine Entwicklung, die sich vom antiken Realismus abwendet und nach starkem durch subjektive Mittel hervorgebrachten Ausdruck strebt. Allerdings mässigte und dämpfte die Haar- und Bartvergoldung einigermaßen die schwarzweissen Kontraste der erhöhten und vertieften Stellen, aber auf der anderen Seite steigerte sie noch den Gegensatz der weissen Gesichter und deren Einrahmung. Die Draperie ist ebenso barock dynamisch wie die Haar- und Bartdarstellung. Die Gewänder, ob in Ruhe, oder in Bewegung, werden recht gegensätzlich modelliert mit tiefen Falten, deren Schatten manchmal durch scharfes Einschneiden so stark hervorgehoben werden, dass die Plastizität fest aufgehoben wird und die Draperie eher den Eindruck eines negativen Schnitzwerkes in der Fläche als den einer plastisch positiven Auftragung an den Blockkern erweckt. So ist es vor allem an dem feindlichen Heerführer in der oberen Zone ersichtlich, weniger ausdrucksvoll am Mantel des römischen Feldherrn und eines Römern mit dem Gefangenen in der mittleren Zone, wie auch anderswo. Ähnliche Anläufe zur sog. negativen Draperie haben wir schon früher kennengelernt, z. B. an dem historischen Relief von Palazzo Sacchetti<sup>47</sup> oder an dem Hippolyt-sarkophage vom pisanischen Campo santo,<sup>48</sup> und es liegt also keinesfalls ein neues Stilprinzip vor. Diese dynamische barocke Plastizität, die in der Haar-, Bart- und Draperiedarstellung sich zeigt und die hellenistische Auffassung durch einen neuen Sinn für das Hervorrufen der Wirklichkeitsillusion vertieft, ist eine Fortsetzung der antoninischen Entwicklung. Im vorigen Zeitalter hat sie eine Teilparallele z. B. im lateranischen Adonissarkophag,<sup>49</sup> der in der Zeit bald nach dem J. 220 entstand, eine nähere in ihrer unmittelbaren Umgebung in den sog. barocken Sarkophagen der vierziger Jahre und im sog. Jagdsarkophag des Jovinus in Reims,<sup>50</sup> den Rodenwaldt zum J. 260 datiert hat, aber in solcher Intensität hat sie keine Analogie weder in der ersten, noch in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts.

Es ist interessant, dass dieser „dramatischen“ Modellierung, die ein starkes barockes Empfinden beweist, eine gleiche Steigerung der Figurenbewegung nicht entspricht. Die mit Rücksicht auf die Handlung grösstenteils ziemlich ruhige Gesten und Stellungen sind natürlich, nur selten kann man, wie wir schon am Löwenjagdsarkophag Mattei I gesehen haben, die Abnahme des Sinnes für das Organische (die Art des Sitzens des Feldherrn auf dem Pferde, die Hand des Barbaren links unten und die mit dem Schilde) feststellen. Bei der Vergleichung des ludovisischen Sarkophages mit seinen Vorgängern vom Ende des zweiten Jahrhunderts beobachtet man, dass die Schnelligkeit der Bewegung an ihm gedämpft ist. Es herrscht hier die selbe Ordnung, die auch die Komposition des Ganzen aufgeklärt hat. Die traditionellen Schemata der vom Pferde fallenden Krieger, in den Galato- und Amazonomachien gepflegt, die auf dem Schlacht-

sarkophag von der Via Appia in echter Akrobatie kulminierte, sind verschwunden. Dort erregte Handlung, das Drama der Schlacht wickelt sich vor allem in komplizierten Bewegungen der Figuren mannigfaltig sich kreuzenden ab, um einige Jahrzehnte später übersiedelte das Pathos ins Innere. Es spricht aus der strukturellen Ordnung des Ganzen und besonders aus den beredten Gesichtern der besiegten Barbaren. An den älteren Sarkophagen wird wirklich gekämpft, wenn auch das Übergewicht der Römer klar ersichtlich ist, auf dem ludovisischen es ist eigentlich schon ausgekämpft und der Triumph der Römer über den Feinden entläßt sich nicht mehr mit der äusseren Antithese des Schlachtgewimmels und des tragischen Rahmens der ruhig unter den Trophäen stehenden Barbarenpaare, sondern dieser Gegensatz bildet schon den Grund der Handlungskomposition, die Zone der Sieger und Zone der Geschlagenen gegenüber stellt und die Handlung andeutungsweise in die symbolischen Hauptfiguren im oberen Teil des Reliefs konzentriert, deren Achse der triumphierende Feldherr ist. Die rahmenden Paare der Gefangenen sind verschwunden und wurden teilweise durch die römischen Soldaten mit den Trophäen, teilweise durch den organischen Zusammenschluss des Ganzen ersetzt. Alle Gefühle der Besiegten sind in den Gesichtern der „Erniedrigten“ in der unteren Zone zu finden. Der gesteigerte Ausdruck der totesgeschlagenen, toten oder der sich nur der vollen Niederlage bewussten gehört zu den am meisten pathetischen und barocken Äusserungen der Antike.<sup>54</sup> Das erregte Gefühl, die mächtig wogende und zerfurchte Materie bilden einen effektvollen Ausdruck für die Tragik der Katastrophe der Barbaren, einen Ausdruck, der gestützt auf die klaren Diagonalen der Kompositions konstruktion, expressiv in der kontrastierten Verbindung der Sieger und der geschlagenen Feinde, erreicht eine monumentale Wirkung. Den Grund der zentralen dreieckigen Gruppe, der man eine pyramidenförmige Räumlichkeit nicht absprechen kann, bildet der Todes schrecken, die Lebensniederlage, symbolisiert in den Antlitzen der Barbaren, den Gipfel dann der triumphierende Feldherr. Meiner Meinung nach wäre es nicht richtig in der Erläuterung des symbolischen Inhaltes dieser Gruppe zu weit zu gehen. Fest steht es nur, dass die Schlacht, die Todesernte ist, ebenso die Allegorie vom Ende des Lebens darstellt wie die tragische Gestalt des tödlich verwundeten Adonis in der Mitte des lateranischen Sarkophages, oder anderswo wieder der schlafende Endymion oder die von Pluto entführte Proserpina.

Es bleibt noch übrig, das so erworbene Bild vom Stil des ludovisischen Sarkophages mit den *Seitenreliefs*<sup>52</sup> zu ergänzen. Thematisch hängen sie mit der vorderen Seite zusammen. An der linken Seite kämpft ein Römer, der die ganze Höhe des Sarkophages einnimmt, mit einem auf dem Pferde sitzenden Barbaren, vor ihm und bei seinen Füßen zwei samt den Pferden zum Boden gefallene Feinde. An der rechten Seite sind zwei kämpfende Paare und ein römischer Soldat mit einer Trophäe. Trotz der an den Sarkophagsseitenwänden, die gegenüber der Frontwand vernachlässigt werden, üblichen Flächigkeit erwecken die

Reliefs die teilweise Illusion der Raumdiefe, aber eine erstarrte, also ähnlich wie an dem Hauptrelief. Ebenfalls haben sie mit ihm eine Disproportionalität gemeinsam, wenn gleich in weit höherem Masse. In den Proportionen der Gestalten gibt es erhebliche Unterschiede. Auf der rechten Seite werden die Figuren dem freien Platz angepasst, auf der linken ist ein römischer Soldat die dominierende Erscheinung der ganzen Szene. Verschiedene Proportionen bei den Nebenfiguren und im Gegenteil Hervorhebung durch die Grösse derjenigen Gestalten, die für die Komposition der Kampfszene wichtig sind, sind auch auf dem Relief der vorderen Seite des Sarkophages zu finden als ein von den Zeichen, die den angetretenen Weg zur Spätantike andeuten. Ausser den von anderen Sarkophagen uns schon bekannten Übergangserscheinungen, wie Zweideutigkeit der Raumauffassung, die mit realistischen wie auch nicht realistischen Mitteln erreichte Raumdiefe, Tendenz zur Schichtung oder der sich abzeichnende Verlust des Sinnes für die organische Form, ist es noch feste Kompositionsordnung, obgleich noch nicht strenge geometrische Struktur, Ordnung, die mit der klassizistischen Aufklärung der Komposition des ludovisischen Sarkophages eng zusammenhängt gegenüber der barocken Verwirrung an den Sarkophagen von der Via Appia, vom Cassino der Villa Borghese oder Doria Pamfili, weiter der in der Polychromie expressionistische Gegensatz der weissen und goldenen Farbe, der zum Erzielen eines monumentalen repräsentativen Ausdruckes dient, auch zum Nachteil der durch die Sinne wahrgenommenen Naturwirklichkeit, und endlich neue statische Äusserung des triumphalen Sieges nicht so durch die Handlung, vielmehr jedoch durch verschiedene Kompositionsmittel und durch die Geste des nicht kämpfenden Feldherrn.

Für die Chronologie des ludovisischen Sarkophages, dessen Form teilweise barock dynamisch, zum bestimmten Mass durch Illusionismus beeinflusst, teilweise klassizisierend und gleichfalls auf die Spätantike hinzielend ist, ist am bedeutendsten der Hinweis auf den von uns zu beweisen versuchten Zusammenhang mit den grossen Amazonensarkophagen der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts und mit den realistischen Schachtsarkophagen vom Ende des zweiten und vom Anfang des dritten Jahrhunderts. Der ludovisische Schlachtsarkophag knüpft an seine Vorgänger trotz dem erheblichen Zeitabstand an, er modifiziert sie im Zusammenklang mit einer neuen Welle des Gräzismus und in der Berührung mit den mythologischen Schlachtsarkophagen mit den Kämpfen der Griechen und der Amazonen. Dies spricht gegen die Meinung, dass er erst in den J. 260—270 entstanden sei. Für die Datierung zum J. 251 zeugt endlich noch ein technisches Detail, und zwar die Bearbeitungsweise des Inneren des Sarkophages. Die Spuren eines breit arbeitenden Meissels sind zwar ziemlich grob, was bei den grossen Dimensionen des Sarkophages nichts sonderbares ist, aber regelmässig. Die Bearbeitung der inneren Sarkophagenwände verschlimmerte sich nämlich schnell vom zweiten Jahrhundert ab, als sehr fein war, im Laufe des dritten Jahr-

hundreds — teilweise schon vom Ende des zweiten Jahrhunderts — und die Schlag-eisenhiebe wurden mehr und mehr unregelmässig. Gut kann man diese Entwicklung an den Sarkophagen von der Prätexatkatakombe verfolgen, die von der antoninischen Zeit bis zum Ende des dritten Jahrhunderts herkommen.<sup>53</sup>

*Der Mainzer Deckel*, den Rodenwaldt dem ludovisischen Sarkophag als dessen Teil zugesagt hat,<sup>54</sup> hätte für die Datierung des Sarkophages keine entscheidende Bedeutung, auch wenn ihre Zusammengehörigkeit ganz sicher wäre, da der volkstümlichere Stil der Sarkophagdeckel vom mehr offiziellen Stil des Hauptreliefs an der vorderen Seite des Sarkophagkastens sich unterscheidet und die Stilentwicklung dieser Deckel weit unklarer ist als die der grossen Sarkophagreliefs. Für die Wahrscheinlichkeit, dass der Mainzer Deckel zum ludovisischen Sarkophag gehört, zeugt hauptsächlich die Thematik des Deckels samt seinem ungewöhnlich hohen Format, der Stil widerlegt dann nicht eine solche Meinung. Verlässlicher Beweis, das Ansetzen des Deckels auf den Sarkophag, wenigstens im Abguss, wurde nicht angetreten.<sup>55</sup> Der Deckel, der ins Mainzer Museum ebenfalls aus der Sammlung Ludovisi gekommen ist, ist hoch etwa wie Hälfte der Höhe des Sarkophages, d. i. beiläufig 0,75 m. In der Mitte befindet sich eine tabula ansata ohne jede Inschrift; unter ihr eine symmetrisch angeordnete Gruppe der klagenden Barbaren an den Seiten einer mächtigen Trophäe. Auf der einen Seite der Mitte ist ein weibliches Porträt vor einer Draperie, an der anderen Szene einer Annahme der Barbaren durch den römischen Heerführer. Das weibliche Porträt, eine Halbfigur, flächenhaft, mit einer linearen Draperie, hat Melonenhaartracht mit freien breiteren Wellen und mit bedeckten Ohren. Von Heintze identifiziert es mit der Kaiserin Herennia Etruscilla,<sup>56</sup> Mutter von Herennius und Hostilianus. Es ist durchaus möglich, obgleich die Frisur ein wenig unterschiedlich ist. In der Szene der Barbaren vor dem römischen Heerführer werden die Figuren hintereinander, wie auch übereinander bis in vier Raumplänen gereiht, im letzten dann die Köpfe auf dem Hintergrund gleich wie auf dem Hauptrelief des Sarkophages. Die Barbaren werden in kleinerem Massstab dargestellt. Suggestus, auf dem der Heerführer sitzt, ist, wenn auch nicht vollkommen, perspektivisch abgebildet, der Heerführer nicht en face, sondern von drei Vierteln. Beides erinnert stark an Septimius Severus, der auf einem Steinpodium in ähnlicher Haltung sitzt, am Relief im Palazzo Sacchetti. An den Ecken des Deckels sind fein ausgearbeitete Köpfe, recht ornamental. Der Stil des Deckels im Vergleich mit grossen Sarkophagreliefs erinnert besonders in der pointillistischen Weise der Bohrung, wie Gerke anführt,<sup>57</sup> mindestens an die Gallienuszeit, oder eher an das Tetrarchenzeitalter. Er beweist aber durch die Analogie eines ähnlichen Deckels im Louvre, der mit dem Jahre des Konsulates des gestorbenen Petronius Melior um das Jahr 240 datiert ist, und mit Berücksichtigung der Frauenhaartracht am Mainzer Deckel und der verwandten Physiognomien der Nebenfiguren an den Nereidensarkophagen, dass dieser gesteigerte optische Stil an den Deckeln



mindestens schon etwa seit dem J. 230 vorhanden war. Aus all diesem folgt also, dass der Mainzer Deckel um das J. 250 entstehen konnte, aber seine Datierung umstritten ist. Weil die Verbindung des Mainzer Deckels mit dem ludovisischen Sarkophag nicht mit Sicherheit erwiesen ist, kann man nur sagen, dass der Stil des Deckels gegen eine Datierung des Sarkophages zum J. 251 nicht spricht.

Seine letzte Meinung über die zeitliche Einreihung des grossen Schlachtsarkophages aus der ehemaligen Sammlung Ludovisi in die Zeitspanne kurz nach dem J. 260 äusserte Rodenwaldt in der schon angeführten Studie über den Löwenjagdsarkophag in Reims, den er nach der Frisur der Göttin Virtus (Porträt der Verstorbenen) und nach der Entwicklungsbeziehung zu den Sarkophagen dieses Themas aus den vierziger Jahren zum J. 260 datiert.<sup>58</sup> Gullini stimmt mit der Anknüpfung des ludovisischen Sarkophages an den in Reims überein und er geht noch weiter, indem er meint, dass beide in derselben Werkstatt entstanden seien.<sup>59</sup> Seine Beweisgründe sind aber nicht überzeugend, da keine handgreiflichen Parallelen vorhanden sind. Stilistisch, wie auch zeitlich sind sie freilich nahestehend. Der Reimser Sarkophag, in dem nach der christlichen Tradition der fromme Feldherr Jovinus im vierten Jahrhundert beerdigt wurde, ist ohne Zweifel in der Entwicklungsreihe der Sarkophage mit der heroisierten Löwenjagd mit den Denkmälern der vierziger Jahre, dem Sarkophage Mattei II und dem Kopenhagener sog. Balbinussarkophage verwandt. Die Haartracht des weiblichen Porträts, die uns von der Zeit der Herennia Etruscilla (249—251) bekannt ist, weist auf die fünfziger bis sechziger Jahre des dritten Jahrhunderts hin. Rodenwaldt wurde zur Datierung zum J. 260 durch einige gallienische Stilmerkmale bewogen, plastische Befestigung der „Flammenhaare“ nebst einer flächenhaften Benützung des Bohrers, aber diese beginnen schon nach dem J. 250. Es scheint mir also wahrscheinlicher, dass man sich vom J. 250 nicht entfernt und dass man ihn schon um die Hälfte des dritten Jahrhunderts in die Nähe des ludovisischen Sarkophages, wie auch Rodenwaldt tut, und ebenfalls des Kopenhagener datiert. Solche feine chronologische Differenzen beweisen, wie unbedingt notwendig die Beendigung des Sarkophagreliefs corpus ist, vgl. den Kopenhagener Kongress im J. 1954,<sup>60</sup> und wie Bildung ideeller Entwicklungsreihen nach einem bestimmten Merkmal in den Zeiten, als unterschiedliche Tendenzen sich überschneiden und kreuzen, unmöglich ist.

Zum Abschluss unserer Bemerkungen hinsichtlich der Problematik des Schlachtsarkophages Ludovisi wollen wir nur unterstreichen, dass er gerade an der Grenze eines Stilwechsels von grossen Entwicklungsperioden steht. Der klassische Realismus gelangt in ihm zum Höhepunkt und die abstrakte Expressivität der Spätantike tritt schon klar zutage. Er hängt mit grossen Amazonensarkophagen des zweiten Viertels des dritten Jahrhunderts zusammen und vollendet den sog. barocken Illusionismus, der eben zum J. 250 zur Kulmination gelangte. Barockisierende Form und Gefühlspathos, aufgeklärte Komposition, ja Anläufe zur

geometrischen Ordnung, erstarrte Raumillusion wie auch Tendenz zur Schichtung, betonte Plastizität und unplastische negative Draperie stehen da nebeneinander, rationale Antike und supranaturalistische Spätantike. Symbolischer Inhalt, wo die Schlacht-Todesernte auch den Sieg des Guten über dem Bösen allegorisiert, spricht schon eine nicht mehr antike, mittelalterliche Sprache.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Vgl. O. Pelikán Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität, Prag 1965 (Opera Universitatis Purkyn. Brunensis vol. 101).

<sup>2</sup> Vollständigste Abbildung mit kurzgefasster Beschreibung von wichtigen Tatsachen ist A n t. Denkmäler IV 1929 S. 61 ff., G. Rodenwaldt Der grosse Schlachtsarkophag Ludovisi. Auch der Mainzer Deckel und beide Porträtsköpfe mit der Kreuznarbe, der Kapitolinische und der von Aschaffenburg, sind dort abgebildet. Eine in jeder Hinsicht vollständige Analyse und Bearbeitung gibt es nicht. Sie wurde von Rodenwaldt für den ersten Teil des Robertschen Corpus, der Themen aus dem Menschenleben behandeln soll, angekündigt, aber bisher ist er nicht erschienen und schwer wird er bald erscheinen, da Rodenwaldt gestorben ist. Derzeit am besten ist P. G. H a m b e r g Studies in Roman Imperial Art, Uppsala 1945, S. 181 ff. und neuestens G. G u l l i n i Maestri e botteghe in Roma da Gallieno alla Tetrarchia, Torino 1960, S. 12 ff.

<sup>3</sup> Vgl. z. B. G. Rodenwaldt Die Kunst der Antike<sup>2</sup> S. 81, P. D u c a t i L'arte in Roma, Bologna 1938, S. 294, W. Z s c h i e t z s c h m a n n Die hellenist. und röm. Kunst, Potsdam 1938, S. 139 f. mit ziemlich ausführlicher Analyse, P. E. A r i a s La scultura romana, Messina 1943, S. 183 f. u. a.

<sup>4</sup> Jdl 51, 1936 S. 82 ff., zum ludovisischen Sarkophag vgl. vor allem S. 90 f.

<sup>5</sup> Vgl. Anm. 3, G e r k e (Berlin 1940) S. 4 u. a., P a l l o t t i n o (Roma 1940) S. 141, T e c h n a u (Berlin 1940) S. 256 f.

<sup>6</sup> 25 Jahre Römisch-germ. Kommission, Berlin 1930 S. 41 Anm. 219. Die Vorherrschaft der Pannonier im Römerreiche und die Reaktion des Hellenentums unter Gallienus.

<sup>7</sup> Rivista di archeologia crist. 14, 1937 S. 328 f., Die christl. Paradeissarkophage.

<sup>8</sup> Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den röm. Schlachtsarkophagen, Berlin 1956, Katal. Nr 17, um das J. 260.

<sup>9</sup> Introduzione all'arte romana, Catania 1956, S. 131, um das J. 260.

<sup>10</sup> Röm. Mitteil. 59, 1944 (erschieden erst im J. 1948) S. 198, umfangreiche Anm. 3, kurz nach 260. R o d e n w a l d t spricht da von den Streiten um die Datierung des Sarkophages, die eher in Diskussionen als schriftlich, literarisch geführt werden. Neben Alföldi und von Schoenebeck führt er Delbrücks Meinung an (um 270; aber auch um 260 hält er für möglich).

<sup>11</sup> Röm. Mitteil. 64, 1957 S. 69 ff. Studien zu den Porträts des 3. Jhdts n. Chr. 4. Der Feldherr des grossen ludov. Schlachtsarkophages.

<sup>12</sup> S. Anm. 2 angef. Maestri e botteghe S. 12 ff.

<sup>13</sup> Zeitschrift für bild. Kunst N. F. 33, 1922, S. 122, Porträts auf spätröm. Sarkophagen.

<sup>14</sup> Antike u. Christentum II 1930 S. 281 ff., Die ant. Köpfe mit dem stehenden u. liegenden Kreuz, wo er als Nr 2 den Kopf des Feldherrn vom ludovisischen Sarkophag angeführt. Nach der schriftlichen Nachricht Rodenwaldts vom J. 1928 gelangte dieser auf Grund einer ausführlichen Untersuchung zur Meinung, dass Porträt der Elagabaluszeit entstammt, mit der auch andere Spezialisten für römisches Porträt einverstanden sein sollen (ohne Angabe ihrer Namen).

- <sup>15</sup> 1928, S. 253 f. Zitiert Alföldi an der angef. Stelle.
- <sup>16</sup> CAH XII S. 553.
- <sup>17</sup> Angef. Ant. Denkmäler IV Abb. 12–13 und 14–15.
- <sup>18</sup> Vgl. Anm. 14 angef. Dölger, Die ant. Köpfe . . . , vor allem aber Anm. 11 angef. Röm. Mitteil. 64. 1957 S. 74 f.
- <sup>19</sup> S. F. Cumont Die Mysterien des Mithra, Leipzig<sup>3</sup> 1923, S. 144; Dölger Antike und Christentum I 1929, S. 88 ff., Die Sphragis der Mithrasmythen, und Pauly-Wissowa Realenc. sub Mithras Sp. 2143. Vgl. Tertul. De praescript. haeret. 40, *Mithra signat illic in frontibus milites suos*.
- <sup>20</sup> Angef. Maestri e botteghe S. 13.
- <sup>21</sup> Wittig, angef. Sp. 1285, gibt die Zeit der Geburt etwa 220–230 n.
- <sup>22</sup> Vgl. angef. Heintze S. 74 und 81.
- <sup>23</sup> Vgl. B. M. Felletti Maj Iconografia rom. imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino, Roma 1958, Abb. 116, 117.
- <sup>24</sup> Nach Hamburg, angef. Studies S. 184, ein „ideeller“, universeller, lokal nicht bestimmter Typ.
- <sup>25</sup> Gegenüber vielen Schlachtsarkophagen der spätantoinischen und severischen Zeit mit einer geschlossenen römischen Kampfeinheit ist hier eine teilweise Rückkehr zur Komposition älterer Amazonomachien und Galatomachien mit individuellen Zweikampfpaaren. Vgl. Hamburg Studies S. 181.
- <sup>26</sup> Rodenwaldt JdI 55, 1940 S. 16 Anm. 4. Richtig weist er Erklärung Alföldis ab, Pisciculi S. 13, und von L'Orange, JdI 51, 1936, AA Sp. 604, dass die Geste der rechten Hand des Feldherrn Ausdruck des Gebets ist.
- <sup>27</sup> Rodenwaldt JdI 48, 1933 S. 221.
- <sup>28</sup> Vgl. schon die Darstellung des Titus auf dem Relief im Durchgang des Titusbogens in Rom.
- <sup>29</sup> Vgl. C. Sittel Die Gebärden der Griechen und Römer, Leipzig 1890, S. 50, Geste der rechten Hand kündigt fröhliche Nachricht an, 51 die Aufmunterung durch die Handbewegung verstärkt; literarische Belege sind angeführt.
- <sup>30</sup> JdI 51, 1936 Taf. 2 und 4.
- <sup>31</sup> Genau von Via delle Cave di Pietralata (Paribeni, Katalog des Museums). Auch Via Casilina wird angeführt (Ducati), Tiburtina (Hamburg).
- <sup>32</sup> Robert, Die ant. Sarkophagreliefs, Berlin 1870 ff., II 88.
- <sup>33</sup> Vgl. Hamburg Studies S. 183 zur Raumentiefe des ludovisischen Sarkophages. Die vordere „Figurenwand“ soll sich frei nach rückwärts öffnen.
- <sup>34</sup> S. angef. JdI 51, 1936 S. 101 ff., Taf. 5, 6.
- <sup>35</sup> Vgl. Gerke angef. Die christl. Sarkophage der vorconst. Zeit S. 17 ff.
- <sup>36</sup> Robert III 3, 430.
- <sup>37</sup> Robert III 1, 92.
- <sup>38</sup> Rivista del R. Istit. d'archeologia e storia dell'arte 1931 S. 56 ff. O. Elia Di un sarcofago romano nel Museo Naz. di Napoli.
- <sup>39</sup> Robert III 3, 357. Anderson Fot. Nr 23 253.
- <sup>40</sup> Robert II 104, Fot. JdI 55, 1940 S. 56 Abb. 13.
- <sup>41</sup> Robert II 90.
- <sup>42</sup> Angef. Studies S. 183.
- <sup>43</sup> Angef. Introduzione S. 131.
- <sup>44</sup> Angef. Maestri e botteghe S. 16.
- <sup>45</sup> Rodenwaldt, angef. Ant. Denkmäler IV S. 61, Hamburg Studies S. 185.
- <sup>46</sup> S. M. Gütschow Das Museum der Prätexitatkatcombe, Città del Vaticano 1938.

- <sup>47</sup> S. L. B u d d e Severisches Relief in Palazzo S., Berlin 1955.
- <sup>48</sup> R o b e r t III 2, 164.
- <sup>49</sup> B e n n d o r f - S c h ö n e Die ant. Bildwerke des lateran. Museums, Leipzig 1867, Nr 387, Anderson Fot. Nr 24 201.
- <sup>50</sup> Röm. Mitteil. 59, 1944 S. 191 ff. Jagdsarkophag in Reims, Datierung S. 198.
- <sup>51</sup> R o d e n w a l d t Die Kunst der Antike<sup>2</sup> S. 648, 649.
- <sup>52</sup> Angef. Ant. Denkmäler IV Abb. 2 und 3.
- <sup>53</sup> Vgl. angef. Buch von M. G ü t s c h o w, Anm. 46.
- <sup>54</sup> JdI 43, 1928 AA Sp. 267 f., angef. Ant. Denkmäler IV Abb. 16—18. Auf der Abb. 18 ist fotografisch Sarkophag mit dem Mainzer Deckel verbunden.
- <sup>55</sup> R o d e n w a l d t Ant. Denkmäler IV S. 68.
- <sup>56</sup> Röm. Mitteil. 64, 1957 S. 78 ff.
- <sup>57</sup> Angef. Die christl. Sarkophage S. 97 f.
- <sup>58</sup> S. Anm. 50.
- <sup>59</sup> Angef. Maestri e botteghe S. 20 ff., hauptsächlich S. 26.
- <sup>60</sup> S. Acta Congressus Madwigiani, Copenhagen 1958, I S. 437 ff. F. M a t z Stand und Aufgaben der Sarkophagforschung.

