

Pelikán, Oldřich

Anmerkungen (zu einzelnen Kapiteln)

In: Pelikán, Oldřich. *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 145-159

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119639>

Access Date: 30. 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.

ANMERKUNGEN

(zu einzelnen Kapiteln)

II

- ¹ S. das grundlegende *Corpus D. Tudor*, I. Cavalieri danubiani, *Ephemeris Dacorom.* 7, 1937, S. 189 ff., ergänzt ebenda 8, 1938, S. 448 f. und neuestens *Dacia* N. S. 4, 1960, S. 333 ff. *Nuovi monumenti sui cavalieri danubiani*, weiter *O. Pelikán*, *Nový dunajský jazdec* (Ein neuer Donaureiter), *Sborník filosof. fak. UK* 9, 1958, S. 253 ff.
- ² Vgl. *Pavel Oliva*, *Zum Problem der Finanzkrise im 2. u. 3. Jhdt. n. Z. im römischen Reich*, *Das Altertum* 8, 1962, S. 39 ff.

III

- ¹ Il „Maestro delle imprese di Traiano“, *Storicità* S. 193 ff., wo Autor mit kleineren Ergänzungen seine ältere in *Le Arti* 2, 1939, S. 325 ff. veröffentlichte Abhandlung publiziert.
- ² Andere Nachrichten aus späterer Zeit, *Plin.* Nat. hist. 35, 23, *Liv.* 24, 16, 19; 41, 33 usw.
- ³ Jetzt in *Palazzo dei Conservatori*. Abb. z. B. *P. Ducati* *Die etrusk., italo-hellenist. u. röm. Malerei*, Wien 1941, Taf. 33.
- ⁴ Vgl. *P. Marconi*, *La pittura dei Romani*, Roma 1929, S. 11, *A. Rumpf*, *Griech. u. röm. Kunst*, Leipzig 1931, S. 83 usw.
- ⁵ *Rev. arch.* 26, 1946, S. 53 ff. *Gilbert—Ch. Picard* *Domitien sacrificant sur un médaillon d'El Djem* (Tunisie).
- ⁶ Zum westlichen und östlichen Gebiet des Imports und der Einflüsse vgl. *JdI* 45, 1930, S. 184 ff.
- ⁷ Richtig macht darauf aufmerksam *E. von Garger*, *Untersuchungen zur röm. Bildkomposition*, *Jahrbücher der Kunsthist. Samml. in Wien*, N. F. 9, 1935, S. 15 f. gegen die Meinung *Lehmann—Hartlebens*, vgl. a. a. O. S. 141 ff., *Darstellung des Raumes an der Trajanssäule*.
- ⁸ Vgl. *H. Fuhrmann*, *JdI* 55, 1940 AA Sp. 467 ff., Abb. 27—30.
- ⁹ *I Rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria*, Roma 1945. Diese Publikation ist mir bekannt nur aus der umfangreichen Rezension *J. M. C. Toynbee*, *Journal of Rom. Stud.* 37, 1947, S. 187 ff. Seit dieser Zeit Gegenstand zahlreicher Diskussionen und Studien. Vgl. *Bonner Jahrb.* 155/156, 1955/56, S. 112 ff., *A. Rumpf*, *Römische historische Reliefs*, I.
- ¹⁰ Nach *Magi* sind die domitianischen Reliefs in der Auffassung des Raumes auf dem Wege von Zwei — zur Dreidimensionalität, die an den Reliefs des Durchganges des Titusbogens gipfelt. Diesen datiert er dann falsch bis in die Nerva- oder Trajanszeit, gestützt auf subjektive Auffassung einer idealen Entwicklungsreihe.
- ¹¹ *Rodenwaldt*, *KdA*² S. 602.
- ¹² *M. Pallottino*, *Il grande fregio di Traiano*, *Bullet. d. Commis. arch. Com. di Roma* 66, 1938, S. 55.
- ¹³ *Rodenwaldt*, *KdA* S. 603.
- ¹⁴ *Lehmann—Hartleben* a. a. O. II Taf. 63, Szene 136 nach *Cichorius*; *Bandinelli* *Storicità* Taf. 69, Abb. 134.
- ¹⁵ *Lehmann—Hartleben* Taf. 57 — Szene 120 bis 122, *Bandinelli* Taf. 67, Abb. 131.
- ¹⁶ *Lehmann—Hartleben* Taf. 36 — Szene 76, *Bandinelli* Taf. 71, Abb. 137.
- ¹⁷ *Ducati*, *AiR* Taf. 122.

- ¹⁸ Vgl. JdI 46, 1931, S. 116, Abb. 19; *Lehmann—Hartleben* Taf. 50 — Szene 106, 107.
- ¹⁹ Vgl. JdI 46, 1931, S. 106, Abb. 14, *Lehmann—Hartleben* Taf. 22.
- ²⁰ Vgl. JdI S. 126, Abb. 25; *L.—H.* Taf. 48 — Szene 103.
- ²¹ Römische Kunstgeschichte, Groningen 1925. Die grundlegende Bedeutung des keineswegs alternden Buches wurde nach Jahren aufs neue geschätzt und interessant gewürdigt von *O. Pächt*, Kritische Berichte zur Kunstgesch. Literatur 6, 1937, S. 3 ff. Vgl. auch *Ducati* AiR S. 419.
- ²² Vgl. *Bandinelli*, *Storicità* Taf. 72, Abb. 139.
- ²³ La scultura rom. S. 118. Ähnlich auch *Introduzione all'arte romana*, Catania 1956, S. 133, neue Würdigung der menschlichen Gestalt von der Trajanssäule ab, Anfang der Spätantike.
- ²⁴ Die Antike 8, 1932, S. 301 ff. Komposition.
- ²⁵ *Storicità* S. 199 f.
- ²⁶ Vgl. Taf. 67, Abb. 131.
- ²⁷ Vgl. Taf. 69, Abb. 134; Taf. 75, Abb. 143.
- ²⁸ Vgl. Taf. 71, Abb. 137.
- ²⁹ Vgl. Taf. 66, Abb. 130.
- ³⁰ Vgl. Taf. 75, Abb. 143; Taf. 72, Abb. 139; Taf. 76, Abb. 145; Taf. 77, Abb. 147.
- ³¹ S. Taf. 76, Abb. 145; Taf. 77, Abb. 147.
- ³² Abb. Z. B. *Ducati*, AiR Taf. 74, 2.
- ³³ Vgl. *E. von Garger*, Trajansbogen in Benevent (Samml. Parthenon, sine) Taf. 13.
- ³⁴ Belege für beide Arten der Disproportionalität sind zu finden auf einer Szene (Cich. 76), wie die dakische Bewohnerschaft ihre Heimat verlässt, neue Siedlungen suchend. S. *Bandinelli*, *Storicità* Taf. 71, Abb. 137, *Lehmann—Hartleben*, Taf. 36. Zur Volkskunst und deren Proportionierung vgl. das lateranische Relief vom Hateriergrab mit einem Grabbau und einer Hebelmaschine.
- ³⁵ Vgl. *G. Rodenwaldt*, Der Belgrader Cameo, JdI 37, 1922, S. 17 ff.
- ³⁶ Vgl. a. a. O. S. 28. *Rodenwaldt* zitiert als Belege *Cohen*, *Description histor.*, Paris² 1880 bis 1888, Vesp. 474 vom J. 72/73, Tit. 236 vom J. 72, Domit. 483 vom J. 85, Traj. 501 vom J. 104/110; vgl. (Vesp.) foulant aux pieds un Germain, (Traj.) terrassant un ennemi — ein Germane wird unter dem Pferde abgebildet.
- ³⁷ S. C. A. H. Plates V, S. 62, 63 b, im Museum zu Istanbul von Hierapytna auf der Kreta.
- ³⁸ *Rodenwaldt*, KdA S. 602.
- ³⁹ Unter Voraussetzung allerdings, dass die Komposition der römischen Gemmen originell und ohne hellenistische Muster ist. Für die pergamenische Kunst kann man nämlich die Existenz niedriger Reliefsstreifen mit ähnlichen Gruppen von Gefangenen und Waffen voraussetzen, wie sie insbesondere an der Pariser Kamee zu finden sind; dabei würden wir auf solche Reliefs, wie sie an den Deckeln der autoninischen Sarkophage mit den symbolischen Gallierschlachten vorfinden, gestützt. Diese Sarkophage benützten als Muster einige pergamenische Denkmäler, wahrscheinlich Malereien, nach den perspektivischen Abkürzungen beurteilend, vgl. z. B. den kapitulinischen Sarkophag Ammendola (Abb. z. B. *Rodenwaldt*, KdA S. 640) oder den Sarkophag im Römischen Nationalmuseum mit dem Porträt des Feldherrn am Deckel (*Paribeni*, Katalog Nr. 87, mit Abb.). Wichtiger aber als das Thema der Szene mit den Gefangenen an den Gemmen ist ihre Lokalisierung im unteren Streifen und dazu Voraussetzung von hellenistischen Mustern fehlt. Es ist also notwendig bei dem römischen Ursprung des Gedankens zu bleiben.
- ⁴⁰ Unberechtigt ist der verallgemeinernde Gegensatz des richtig proportionierenden Realismus an der Trajanssäule und an der Marcussäule, die bis zur Deformation der Naturform hinübergeht, wie es manchmal geschieht, vgl. *M. Pallottino*, L'orientamento stilistico della scultura Aureliana, Le Arti 1. 1938/39, S. 32 ff. „Die Deformation der Natur“ ist bereits an der Trajanssäule zu finden.
- ⁴¹ Vgl. *Hamberg*, *Studies* S. 171, konkrete Verkörperlichung der historischen Ereignisse mit der Beimischung des traditionellen künstlerischen Materials und der traditionellen Typen.

IV

¹ *Rodenwaldt*, KdA S. 622, 623 und Taf. 40.

² Vgl. *A. Heckler*, Studien zur röm. Porträtkunst, Jahreshefte des österr. arch. Inst. 21/22, 1922—1924, S. 172 ff.

³ Von der hadrianischen Zeit ab, die dem Beispiele des Herrschers folgte, der auch auf

diese Weise seine Gunst den Griechen gegenüber offenbarte, wurde der Bart nach drei Jahrhunderten wieder zur Gewohnheit.

- ⁴ Poulsen, Portraits Nr. 75, S. 90.
- ⁵ Vgl. Poulsen, Portraits Nr. 77, S. 92, Büste eines Römers in Lansdown House.
- ⁶ S. das Detail, M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Berlin 1939, Taf. 23.
- ⁷ Der grosse Saal, Salome Nr. 32.
- ⁸ Arias, La scultura rom. Taf. 24, Abb. 33 und K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner u. Denker, Basel 1946, S. 182, 183, 1.
- ⁹ Poulsen, Portraits Nr. 86, S. 97. Ähnlichkeit mit dem Porträt im Römischen Nationalmuseum geht bis ins Detail, aber plastisch ist es härter.
- ¹⁰ Arias, La scultura rom. Taf. 25 Abb. 34, a. a. O. Wegner, Die Herrscherbildnisse Taf. 46, S. 12 f. und 242, hält das Porträt für eine griechische und nicht römische Arbeit. Die Behauptung von R. West, Römische Porträtplastik II, München 1941, S. 143, Nr. 2, dass es Porträt von Aelius Verus, Lucius' Vaters, ist, hat nicht viel Wahrscheinlichkeit in sich.
- ¹¹ Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts, Berlin 1934, S. 99 f.
- ¹² CAH Plates V, S. 131 p.
- ¹³ Poulsen, Portraits Nr. 90, S. 98.
- ¹⁴ Vgl. eine Kolossalbüste des L. Verus im Louvre, Bernoulli, Röm. Ikonographie II 2, Taf. 56 a, b oder a. a. O. Wegner, Die Herrscherbildnisse Taf. 44.
- ¹⁵ Poulsen, Portraits Nr. 90, S. 98.
- ¹⁶ Poulsen, Portraits Nr. 95, S. 101.
- ¹⁷ CAH Plates V, S. 168, 169 a.
- ¹⁸ Bernoulli, Röm. Ikonographie II 3, Taf. 11 a, b, oder eine technisch vollkommeneren Fotografie Chauffourier Nr. 1444. Identifikation mit Septimius Severus ist nicht ganz sicher, aber die Entstehungszeit ja.
- ¹⁹ Bernoulli, Röm. Ikonographie II 3, Taf. 8 a, b.
- ²⁰ In Wien im J. 1901 erschienen.
- ²¹ Galleria delle statue Nr. 248.
- ²² Vgl. Pächt a. a. O. Krit. Berichte zur Kunstgesch. Lit. 6, 1937, S. 14.
- ²³ Hekler, Die Bildniskunst Taf. 283 b.
- ²⁴ Strong, La scultura romana II, Taf. 74.
- ²⁵ A. a. O. Taf. 75.
- ²⁶ Bernoulli, Röm. Ikonographie II 3, Taf. 19 und 15.
- ²⁷ Strong, La scultura romana II, S. 249 f.
- ²⁸ Vgl. die Studie von M. Wegner zur Chronologie der Denkmäler des M. Aurelius zwischen den Jahren 161 bis 192, JdI 53, 1938, AA Sp. 152 ff., Bemerkungen zu den Ehrendenkmälern des Marcus Aurelius, und Röm. Mitteilungen 60/61, 1953/54, S. 207 ff. M. Cagiano de Azevedo, Alcune osservazioni sui rilievi storici Aureliani.
- ²⁹ Nach Wegner vielleicht erst nach dem J. 180, ebenfalls Cagiano de Azevedo und Bianchi Bandinelli (Archeologia 7, 1955, S. 5 f.) datieren gemeinsam mit der Marcussäule. Die Meinung, dass diese Reliefs einem Triumphbogen entstammen, der auf dem Kapitäl für die Siege und als Andenken an den Doppeltriumph über Germanen und Sarmaten im J. 176 oder kurz nach ihm gebaut wurde, ist wenig wahrscheinlich (vgl. Strong, La scultura rom. II, S. 255, nach ihrer Meinung waren auf demselben Bogen auch die Reliefs vom Palazzo dei Conservatori, ebenfalls Rodenwaldt, Über den Stilwandel S. 18, Ducati, AiR S. 252).
- ³⁰ Vgl. L. Budde, Severisches Relief in Palazzo Sacchetti, Berlin 1955, S. 1 ff., 55 und dazu F. Matz, Gnomon 1955, S. 539.
- ³¹ Ducati, AiR Taf. 157, 1—2; Arias, La scultura rom. S. 152 f.
- ³² Vgl. E. von Garger a. a. O. Der Trajansbogen in Benevent Taf. 37—39.
- ³³ Alle drei Reliefs sind gut abgebildet in Ducati, AiR Taf. 158, 1—2, 159.
- ³⁴ Strong, La scultura rom. II, Abb. 153—160, Hamberg, Studies Taf. 10 ff.
- ³⁵ Vgl. eine Detailaufnahme, Rodenwaldt, Über den Stilwandel Taf. 7 b.
- ³⁶ Hamberg, Studies Taf. 16.
- ³⁷ Mit dem historischen Inhalt der Marcussäule befasst sich der I. Teil der Studien zur Marcussäule von W. Zwickler, Amsterdam 1941; der II. Teil erschien bisher nicht. Vgl. auch O. Pelikán, Slovensko a rimske impérium (Slowakei u. das römische Imperium), Bratislava 1960, S. 68 ff. und Taf. 5 ff.
- ³⁸ JdI 46, 1931, S. 61 ff.

- 39 A. a. O. Abb. 51 und 52.
40 Studies S. 160 f.
41 Wegner a. a. O. Abb. 15, 17.
42 Vgl. auch den Kaiser im Lager, Abb. 26.
43 Abb. 14, 16.
44 Abb. 19, 20.
45 Strong, La scultura rom. II, Abb. 170, Hamberg, Studies, Taf. 32, Pelikán a. a. O. Slovensko a rím. imp. Taf. 6.
46 Strong Abb. 171 oder lieber Ducati, AiR Taf. 161, 2, wo die ganze Szene nach Andersons Fotografie Nr. 4904 aufgenommen ist, Pelikán a. a. O. Taf. 7.
47 Die Vergleichung mit der Mater misericordiae vgl. Strong, La scultura rom. II, S. 270.
48 Hamberg, Studies, Taf. 19 (Szene 24).
49 Vgl. das Detail eines Barbarenkopfes, Wegner a. a. O. JdI 1931, Abb. 45.
50 Vgl. die Hinrichtungsszene, Ducati, AiR Taf. 162, Pelikán a. a. O. Taf. 12, mit der wunderschönen Figur eines bis zur Hälfte des Körpers entblößten Barbaren in der Mitte, im Detail Wegner Abb. 40, oder das Niedermetzeln der Sarmaten, Wegner Abb. 5.
51 Vgl. M. Aurelius mit zwei Begleitern im Lager, Wegner Abb. 26, Pelikán Taf. 17.
52 Wegner Abb. 27.
53 Wegner Abb. 13, der untere Streifen. Pelikán Taf. 6 oder auch Taf. 9.
54 Atti del III Congresso Nazionale di Studi Romani, Bologna 1935, S. 227 ff., G. Bendinelli, Osservazioni sui rilievi storici dell'arco di Settimio Severo; Hamberg, Studies S. 145 ff. Vgl. auch U. Scerrato, Nota iconografica in margine all'arco di Settimio Severo, Archeologia class. 7, 1955, S. 199 ff.
55 CAH Plates V, S. 174, 175 a; Hamberg, Studies Taf. 28—30 (schöne Details).
56 Strong, La scultura rom. II, Taf. 61.
57 Vgl. Bendinelli a. a. O. Osservazioni S. 230.
58 M. Pallottino, L'arco degli argentari, Rom 1946, eine musterhafte Publikation mit vielen Abbildungen-leider in technischer Hinsicht nicht immer tadellos durchgeführt. L. Curtius—A. Navrath, Das antike Rom, Wien² 1944, Taf. 120—122.
59 Röm. Mitteil. 45, 1930, Taf. 78, Beilage zur Abhandlung O. Brendels Immolatio boum, S. 196 ff.; Pallottino a. a. O. Taf. 8.
60 Pallottino S. 105.
61 Pallottino Taf. 10.
62 Pallottino Abb. 35, S. 75.
63 Pallottino S. 108.
64 S. Ann. 30.
65 Paribeni, Katalog Nr. 29, S. 58.
66 JdI 55, 1940, S. 38, Römische Reliefs Vorstufen zur Spätantike, grundlegende Abhandlung vom Einfluss der Volkskunst auf die Genesis der spätantiken Form.
67 Vgl. Arias, La scultura rom. S. 205.
68 Paribeni, Katalog Nr. 367, S. 154, wo er in die späte Kaiserzeit datiert ist; L'Orange, Studien S. 97 ff., Identifikation und chronologische Einreihung, Abb. 241, 243, 244.
69 Strong, La scultura rom. II, S. 296 f. Abbildung bei Amelung, Katalog I, Nr. 179, oder besser Anderson Fot. Nr. 23.919.
70 La scultura rom. II, S. 297.
71 Dazu B. Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den röm. Schlachtsarkophagen, Berlin 1956.
72 Galleria Nr. 725, Anderson Fot. Nr. 1769.
73 Rodenswaldt, KdA S. 640.
74 Paribeni, Katalog Nr. 87, S. 73 f., Abb. S. 72, vollkommene Abbildung Anderson Nr. 2056.
75 Paribeni, Katalog Nr. 181, S. 121, eine teilweise Abb. E. Buschor, Die Plastik der Griechen, Berlin² 1936, S. 117, vollkommene Abb. Anderson Fot. Nr. 3322. Andreae a. a. O. Nr. 5 seines Verzeichnisses, er datiert um 180 u. Z.
75a Genau von der Via delle Cave di Pietralata. Auch Via Casilina (Ducati) und Tiburtina (Hamberg) werden angeführt.
76 La scultura rom. S. 165.
77 Vgl. a. a. O. S. 149.
78 La scultura rom. S. 151 f.
79 S. 294, Taf. 197.
80 Chapter XVI, The transition to late-classical art (Spätantike), S. 549.

- ⁸¹ Vgl. verschiedene Studien von *Rodenwaldt*, namentlich Über den Stilwandel S. 25 oder *Gerke*, Die christl. Sarkophage S. 4, S. 6, Anm. 2, S. 7 und spätere Arbeiten.
- ⁸² *Studies* S. 176 ff.
- ⁸³ *Paribeni*, Katalog Appendice Nr. 8, S. 344 (im Nachtrag während des Druckes, 1932). Zum erstenmal, soweit mir bekannt ist, abgebildet in *Bollettino dell'Associazione internaz. degli studi mediterranei* 3. 1932, Taf. IV 1; *Ducati*, *L'arte in Roma* Taf. 197 und *Hamburg* a. a. O. Taf. 40 nach *Andersons* Fot. Nr. 40.838.
- ⁸⁴ So meint *Hamburg*, *Studies* S. 176. Abozzi auch auf dem Deckel!
- ⁸⁵ Vgl. *Rodenwaldt*, Über den Stilwandel, Taf. 5.
- ⁸⁷ In der Abhandlung Über den Stilwandel geht *Rodenwaldt* von der ausführlichen Analyse und von der chronologischen Einreihung dieses Sarkophags aus zur Feststellung eines Wandels in der Kunst am Ende des 2. Jh. u. Z.
- ⁸⁸ Die Bedeutung der mittleren Figur im Schema der *dextrarum iunctio*, ob es *Iuno Pronuba* oder *Concordia* ist, behandelte ausführlich *Rodenwaldt*, Über den Stilwandel, S. 14 ff.
- ⁸⁹ Zum Problem der nicht ausgearbeiteten Porträtsköpfe auf den Sarkophagen vgl. *A. von Gerkan*, Bossierte Köpfe auf Reliefsarkophagen, *Philol. Wochenschrift* 1932, Sp. 269 ff. und *O. Pelikán*, Zur provinzialrömischen Plastik: Ein neuer *Commodus*. Eine Kalksteingrabstele mit Stuckporträt, *Sborník fil. fak. Brno* 1961, E 6, S. 183 ff.
- ⁹⁰ Vgl. *Wegner*, *JdI* 46, 1931, S. 167.
- ⁹¹ Vgl. a. a. O. Abb. 15 und Abb. 17.
- ⁹² *Studies* S. 175 f., Taf. 39.
- ⁹³ *Hamburg*, S. 176 Anm. 43, führt mit Hinweis auf seine Abhandlung in *Acta Archaeologica* VII, leider mir unzugänglich, und auf Fuhrmann den *A. Iulius Pompilius* an.
- ⁹⁴ Vgl. *Wegner*, *JdI* 46, 1931, S. 154.
- ⁹⁵ Vgl. *A. Domaszewski*, Geschichte der römischen Kaiser, Leipzig² 1914, II, S. 234, 241–244, 248–256.
- ⁹⁶ *Z. B. Bandinelli*, *Storicità* Taf. 81, Abb. 153.
- ⁹⁷ Er wurde musterhaft von *Rodenwaldt*, Über den Stilwandel S. 3 ff. publiziert.
- ⁹⁸ Über den Stilwandel S. 5 und S. 18 f., Taf. 2, 3 a, c, 6 a.
- ⁹⁹ Vgl. S. 19.
- ¹⁰⁰ Auf dem Sarkophag desselben Themas mit vier Szenen, Florenz-Uffizien, der in der Zeit zwischen den Sarkophagen in Mantua und Frascati entstanden ist, vgl. Über den Stilwandel S. 4 f., 7, 19 f., Abb. Röm. *Mittel.* 45, 1930, Taf. 75, befindet sich an derselben Stelle, d. i. links von der Szene mit dem Heerführer, eine Jagdszene mit den berittenen Jägern.
- ¹⁰¹ *Rodenwaldt*, Über den Stilwandel Taf. 3, werden beide Gestalten in Ausschnitten (Sarkophage in Frascati und Mantua) nebeneinander verglichen.
- ¹⁰² A. a. O. S. 24 a, Taf. 8.
- ¹⁰³ Man kann allerdings die Möglichkeit, wenn auch in bezug auf Format des Reliefs und auf die Einrahmung durch die Figuren wenig wahrscheinlich, nicht ausschließen, dass es sich um einen Teil der Ausfüllung eines Triumphbogens handelt.
- ¹⁰⁴ A. a. O. S. 24 f. und Taf. 9–10.
- ¹⁰⁵ Vgl. das Detail auf der Abb. 3.
- ¹⁰⁶ *Rodenwaldt* u. a. O. S. 25 datiert etwa 190–200 und erwähnt ihre ungleiche künstlerische Qualität. Das ist nicht ganz richtig, weil die Unterschiede zwischen ihnen tiefer sind, im Stil, besonders in der Formdarstellung des Einzelnen.
- ¹⁰⁷ *Hamburg*, *Studies* S. 179, sich auf *Nibby* berufend.
- ¹⁰⁸ *Robert III* 2, 164, *Anderson* Fot. Nr. 28.346.
- ¹⁰⁹ *Robert III* 2, 144–160, ähnlich auch andere Sarkophage, z. B. ein des *Herakles*, III 1, 98, oder die des *Meleagros*, III 2, 216–218, 220.
- ¹¹⁰ *Benndorf-Schöne*, Katalog Nr. 394, S. 269 ff. Abb. *Anderson* Fot. Nr. 24.202.
- ¹¹¹ Vgl. *Gerke* S. 12, Anm. 5.
- ¹¹² S. Anm. 18.
- ¹¹³ Vgl. S. 39 f. und Anm. 58.
- ¹¹⁴ *Benndorf-Schöne*, Katalog Nr. 408, S. 280 ff. Abb. *Anderson* Fot. Nr. 24.196.
- ¹¹⁵ Vgl. z. B. *Ducati*, *AiR* Taf. 162.
- ¹¹⁶ *Gerke*, S. 6f. u. a. Beste Abb. *Gerke*, Taf. 11,1 oder *Anderson* Fot. Nr. 20.727.
- ¹¹⁷ *Robert III* 1, 48, *Anderson* Fot. Nr. 23.875.
- ¹¹⁸ Sala del Fauno, *Robert III* 1, 61, *Gerke* Taf. 12, 1.
- ¹¹⁹ Vgl. S. 32.
- ¹²⁰ Vgl. z. B. *Bodenwaldt*, *KdA* S. 598.

- ¹²¹ *Benndorf-Schöne*, Katalog Nr. 47, S. 30 ff., weiter *Robert III* 1, 88; gute Abb. *Anderson* Fot. Nr. 24.195. Vom Sarkophag ist erhalten nur die Vorderwand, das eigentliche erzählende Relief ohne Einfassung, und ist jetzt in die Wand des Museums eingemauert, Nr. 13.
- ¹²² Der Hals von Mars ist zwar ergänzt, aber der Kopf ist ursprünglich. Der Sarkophag ist schon längst bekannt. Winckelmann sah ihn im Palast Rondanini, vgl. die Buchstaben M. G. R. unten auf dem Rad des Wagens der Selene. Umfangreichste Ergänzung ist die rechte obere Ecke und die rechte Seite, d. i. vom Kopf der Selene über ihre linke Hand zum felsigen Plateau mit Hypnos und herunter zum oberen Teil des Körpers Endymions samt den Händen. So ist es allerdings theoretisch inöglich, dass auch die Köpfe von Selene und Endymion porträthaft waren, aber diese Tatsache ist in Hinsicht auf die daraus sich ergebenden Folgerungen (Zahl der begrabenen Personen) wenig wahrscheinlich.
- ¹²³ Nr. 180, *Amelung* Katalog, weiter vgl. *Gerke* S. 5f., 5 Anm. 3, und gute Fotografie Taf. 13, 1. *Anderson* Fot. Nr. 1441.
- ¹²⁴ Nr. 20, *Amelung* Katalog, *C. Robert* Archäologische Hermeneutik, Berlin 1919, S. 72ff., Abb. 61, und *K. Lehmann-Hartleben*, Die antiken Hafenanlagen des Mittelmeeres, Klio, Beiheft 14, Leipzig 1923, S. 232 ff., Taf. 1.
- ¹²⁵ *Wirth*, a. a. O. Röm. Wandmalerei S. 80 ff., Taf. 13, 15.
- ¹²⁶ Am wahrscheinlichsten ist vielleicht die Erklärung von Robert, der die mittlere halbentblösste weibliche Figur als personifizierte Ora maritima, das Ehepaar als die Hafen der Stadt Rom, Portus Augusti und Ostia erklärt (die Gründe dafür siehe a. a. O., vgl. Anm. 124). Eine ältere verbreitete Erklärung ist Dionysos und Ariadne, durch Afrodite zusammengehalten. Diese wird auch von Ducati, *AiR* S. 260 bei der Interpretation der erwähnten Malerei, die er aber zu früh datiert, beibehalten. Andere Interpretationen, z. B. Liber, Libera und Venus, und überhaupt deren Überblick vgl. *W. Helbig*, Führer durch die öffentl. Sammlungen klass. Altertümer in Rom I³, S. 82 ff.
- ¹²⁷ *Paribeni*, Katalog Nr. 108, S. 79, *Robert V* 1, 70 (ed. Rumpf).
- ¹²⁸ *Benndorf-Schöne*, Katalog Nr. 396, S. 272 f., *Anderson* Fot. Nr. 28.883.
- ¹²⁹ *S. Gerke* S. 11, Anm. 2.
- ¹³⁰ Vgl. *E. Löwy*, Neuattische Kunst, Leipzig 1922, besonders, Taf. 13.
- ¹³¹ *Röm. Mitteil.* 42, 1927 S. 129 ff., *R. Helbig*, Römische Basis in Civita Castellana.
- ¹³² Vgl. S. 21.
- ¹³³ *Ducati*, *AiR*, Taf. 125, 2.
- ¹³⁴ Vgl. z. B. auf der der Stadt zugewandten Seite unten auf dem rechten Pylon eine Szene mit Trajan, der das Forum betritt, *CAH*, Plates V 83 a.
- ¹³⁵ Vgl. z. B. *adlocutio*, *JdI* 46, 1931, S. 111, Abb. 17.
- ¹³⁶ Vgl. einen der frühesten Exemplare, den pisanischen Hochzeitssarkophag, etwa aus den achtziger Jahren, *Röm. Mitteil.* 38/39, 1923/24, S. 14–15, Abb. 5–6.
- ¹³⁷ Vgl. *H. Bodmer*, Correggio und die Malerei der Emilia, 1942, S. 23. Vgl. die Widersprüche *M. Dvořáks* (Geschichte der ital. Kunst II, Der Manierismus, aus den Universitätsvorlesungen 1918–1921, tschechisch Praha 1947) und der *L. Fröhlich* (Parmigianino und der Manierismus, Wien 1921), z. B. im Verhältnis des Inhalts und der Form. Neuestens vgl. *G. Briganti*, Der italienische Manierismus, Dresden 1961.
- ¹³⁸ *Gerke* S. 75, Anm. 2.
- ¹³⁹ Vgl. Kritische Berichte zur kunstgesch. Literatur VI 1937, S. 35, *Jan den Tex*, Anfänge der Spätantike im griechischen Osten.
- ¹⁴⁰ *S. Ferri*, Arte romana sul Reno, Milano 1931, Arte romana sul Danubio, Milano 1933, *A. Schober*, Zur Entstehung und Bedeutung der provincialrömischen Kunst, Jahreshefte des österr. arch. Instit. 26, 1930, S. 50.
- ¹⁴¹ *S. Anm.* 139.
- ¹⁴² *Revue des études Latines* 1941, S. 344, *Chronique de la sculpture étrusco-latine*.
- ¹⁴³ *Gesellschaft und Wirtschaft im römischen Kaiserreich*, Leipzig 1930, II, S. 247.
- ¹⁴⁴ *JdI* 55, 1940, S. 43.
- ¹⁴⁵ *Schober*, (s. oben Anm. 140) S. 49.
- ¹⁴⁶ Vgl. hohe Wertung des Kunstniveaus der severischen Plastik und ihres neuen Stils bei *F. Matz* (Bulletin of the Metropol. Museum of Art 1957, S. 123 ff. An Endymion Sarkophagus rediscovered) mit dem reservierten Standpunkt des *P. E. Arias*, a. a. O. Introduzione all'arte romana S. 128, eher Handwerk, stilistisch nichts neues.

- ¹ Vgl. S. 61.
- ² Vgl. *Gerke* S. 11, Anm. 2.
- ³ In angeführten Anm. *Gerke* führt unter den Endymionsarkophagen auch den lateranischen an (*Robert III* 1, 88, vgl. oben S. 58 f.), auf dessen Frontwand zwei verwandte Mythen, der griechische mit Endymion und Selene und der römische mit Mars und Rhea Silvia, sich befinden, aber unter den Sarkophagen mit dieser Szene wird dieser von ihm nicht mehr erwähnt, was nicht nur ungenau, sondern auch unrichtig ist in bezug auf die Tatsache, dass porträtthaft, inwieweit es festzustellen ist, nur die Köpfe der Personen des römischen Mythos sind. Von den Porträten im griechischen Mythos kann man nichts sagen, da die Köpfe nicht antik sind, sondern von einem neuzeitlichen Restaurator herkommen, und es wenig wahrscheinlich ist, dass auf demselben Sarkophag zwei Ehepaare porträtiert wurden. Aus einer späteren Zeit um das J. 240 kennen wir allerdings Beispiele, wo sich die Porträtfiguren eines Verstorbenen oder auch der Gatten zweimal wiederholen.
- ⁴ Die wichtigsten sind publiziert und gut abgebildet in *JdI* 51, 1936, S. 83ff., *G. Rodenwaldt*; Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270, nebst der Abb. im Text Taf. 2—4.
- ⁵ Der Sarkophag wurde publiziert in *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. IV 2, Das Museum der Prätextatkatcombe, Città del Vaticano 1938. Ziemlich ausführlicher Bericht mit Illustrationen, *JdI* 52, 1937, AA Sp. 481 ff. Vorläufige Benachrichtigung, *JdI* 45, 1930, AA Sp. 371 ff. Vgl. auch *Ducati AiR*, S. 295.
- ⁶ *Bernoulli*, Röm. Ikonographie II 3, Car. Nr. 1, *Ducati*, AiR Taf. 182. Das Problem des Ursprungs wird beiseite gelassen.
- ⁷ *Bernoulli*, Röm. Ikonographie II 3, Nr. 56, Taf. 20, gute Abb. *R. Delbrück*, Antike Porträts, Bonn 1912, Taf. 50.
- ⁸ *Bernoulli*, Röm. Ikonographie II 3, Taf. 21.
- ⁹ *Wirth*, a. a. O. Röm. Wandmalerei, S. 160, Taf. 54, 10.
- ¹⁰ *Delbrück*, w. o. Antike Porträts, Taf. 51. Er stammt aus der Zeit kurz vor dem J. 222, da in diesem Jahre Elagabal im Alter von 17 Jahren gestorben ist und auf dem kapitolinischen Kopf sind kleiner Schnurrbart und leichter Bartanflug an den Wangen zu finden.
- ¹¹ Nr. 364, gute Abb. *L'Orange*, Studien, Abb. 1, 3, S. 1 f. Etwa aus der Zeit zum J. 230 in bezug auf das Alter Alexanders, der etwa im J. 208 geboren ist, und auf seine bildliche Darstellungen aus den letzten Jahren seines Lebens, vgl. *L. N. Lanckorónski*, Das römische Bildnis, Amsterdam 1944, Alex. Sev.
- ¹² Antike Plastik, W. Amelung zum 60. Geburtstag, Berlin 1928, S. 166 ff., *P. Mingazzini*, Sulla statua colossale di Alessandro Severo del Museo Nazionale di Napoli; *Bernoulli*, Röm. Ikonographie II 3, S. 100, Nr. 7, Taf. 28. Aus der ersten Hälfte des 3. Jh. führt *Mingazzini* nebst der kolossalen Statue Alexanders Severus noch einige weitere an, den sog. Pompeius aus Palazzo Spada, Pupienus im Louvre und mit einer Wahrscheinlichkeit auch die Dioskuren am Campidoglio, bzw. auch die am Quirinal von Monte Cavallo, von den Kopien vielleicht Herakles Farnese nach dem lysippischen Prototyp.
- ¹³ S. S. 82.
- ¹⁴ Röm. Wandmalerei, S. 161, Taf. 54, 15 und Abb. 81 im Text, die Büste, *Bernoulli*, Röm. Ikonographie II 2, S. 99, Nr. 1; Roman Portraits, ed. Phaidon 1945, Taf. 80.
- ¹⁵ Studien, S. 1 Anm. 1. Die Sicherheit der Nr. 7 bei *L'Orange* ist meines Erachtens ebenso zweifelhaft. Die Identität der kapitolinischen Büste mit Alexander Severus bestreitet auch *Rodenwaldt*, *JdI* 51, 1936, S. 90.
- ¹⁶ *Paribeni*, Katalog Nr. 111, S. 80, *Rodenwaldt*, Säulensarkophag, Röm. Mitteil. 38/39, 1923/24, S. 19 f. Abb. *Alinari Fot.* Nr. 20.128. Indessen beachten wir nur die Porträte. Erst später kommen wir zu den Sarkophagreliefs, zugleich auch zur näheren Begründung der Datierung.
- ¹⁷ Neben *Bernoulli* vgl. die Bilder an den Münzen, *Lanckorónski*, Das röm. Bildnis, Taf. 31—33.
- ¹⁸ *JdI* 51, 1936, S. 83 ff., Taf. 2, daraus ein Detail — der Porträtkopf S. 85, Abb. 1. Ebenfalls *Ducati*, AiR Taf. 195, 1.
- ¹⁹ *Benndorf-Schöne*, Katalog Nr. 387, S. 261 ff., *Anderson Fot.* Nr. 24.201.
- ²⁰ Vgl. *Lanckorónski*, Das röm. Bildnis, Taf. 35.
- ²¹ Vollständigste und vollkommenste Abbildung mit kurzgefasster Darstellung einiger bedeutenden Fakten befindet sich in Ant. Denkmäler des deutschen arch. Instituts IV 1929, S. 61 ff. *G. Rodenwaldt*, Der grosse Schlachtsarkophag Ludovisi, mit 18 grossen Abbildungen und einer Foliotafel Nr. 41. Hier sind abgebildet auch das Mainzer Deckel und die verwandten Porträtköpfe mit der Kränznarbe, der kapitolinische und der von Aschaffenburg.

- Von den Kompendien zeichnen sich besonders die Detailaufnahmen in *Rodenwaldts* KdA S. 644—649 hervor.
- ²² Vgl. *Arias*, *La scultura rom.* S. 183. *Helbig*, Führer Nr. 1320, S. 110 f. *Paribeni*, Katalog Nr. 178, S. 119 und insbesondere *B. M. Feletti-Maj*, *Iconografia romana imperiale* da Severo Ales. a M. Aurelio Carino, Roma 1958, S. 167 f. und die Studien von *Helga Heintze* und *G. Gullini*, s. Anm. 81 und 90 bei dem Kap. VI.
- ²³ Die Möglichkeit der Datierung des Porträts in die gallienische Zeit, die mir als wahrscheinlichste zu sein scheint, wird weiter behandelt bei der Erwägung der Chronologie des Sarkophags und bei der Analyse des Stils des Sarkophagreliefs.
- ²⁴ *Robert II 92*, *Anderson* Fot. Nr. 1446.
- ²⁵ *Hekler*, *Die Bildniskunst*, Taf. 302 b, *Bernoulli*, *Röm. Ikonographie* II 3, Taf. 32 a, b.
- ²⁶ *Strong*, *La scultura rom.* II S. 325 mit Abb., *Ducati AiR* S. 295, Taf. 198, 1.
- ²⁷ *Arias*, *La scultura rom.* S. 181.
- ²⁸ Vgl. *Delbrück*, *Die Münzbildnisse* Taf. 32, 18—20, Taf. 4, 27—28, S. 17 f.
- ²⁹ Es ist unklar, durch welches Versehen der Wortlaut dieses Stichwortes entstanden ist, da an den 8 Stellen der Seiten und Anmerkungen des Buches, auf die man verweist, siebenmal die Frauenhaartracht mit dem Zopfe in der Zeit nicht lange vor dem J. 250 (die älteste *Otacia Severa*, Gattin des *Philippus Arabs*, der in den Jahren 244—249 regierte) bis in die Tetrarchenzeit am Ende des 3. und am Beginn des 4. Jh. behandelt wird und zweimal die Haartracht, die die Ohren frei belässt, mit *Iulia Soemias* angefangen (S. 62, Anm. 6 beide und noch S. 267, Anm. 3), an der zweiten Stelle wird *Iulia Mamaea* zitiert und die Form der Haartracht mit dem sog. Nest hinten angeführt, vom Zopf aber kein Wort.
- ³⁰ *Bernoulli*, *Röm. Ikonographie* II 3, Taf. 33 a, b.
- ³¹ *Bernoulli*, *Röm. Ikonogr.* II 3, Taf. 46 a, b. Gute fotografie *L'Orange* Studien Abb. 2, oder *Die Antike* II 1926, Taf. 6.
- ³² *Bernoulli*, *Röm. Ikonographie* II 3, Taf. 40 a, b, *Ducati AiR*, Taf. 185, 1.
- ³³ Die Büsten sind ziemlich oft aus einer anderen Zeit, manchmal auch aus einer älteren, öfters aber spätere Ergänzungen.
- ³⁴ *Ducati*, *AiR*, Taf. 186, 2.
- ³⁵ *L'Orange*, Studien, Abb. 6.
- ³⁶ A. a. O. *Kaschnitz-Weinberg*, *Die Antike* II 1926, S. 45, 58 u. a.
- ³⁷ *Bernoulli*, *Röm. Ikonographie* II 3, S. 130. Wahrscheinlichste und am besten durch literarische Zeugnisse bewiesene Festlegung des Alters Gordians. Auch das Porträtmaterial ist damit im Einklang.
- ³⁸ A. a. O. S. 135 f.
- ³⁹ *Bernoulli*, *Röm. Ikonographie*, II 3, S. 131, Nr. 1a, b; 38 a, b. Vgl. *L'Orange*, Studien S. 2. Anm. 3, Nr. 1 Verzeichnis der sicheren Porträts Gordians.
- ⁴⁰ *L'Orange*, a. a. O. Verzeichnis Nr. 8, Abb. *Rodenwaldt* KdA S. 629.
- ⁴¹ *L'Orange*, a. a. O. Verzeichnis Nr. 7. *Poulsen*, *Portraits* Nr. 106 mit Abb.
- ⁴² *L'Orange*, a. a. O. Verzeichnis Nr. 13, Abb. *Hekler*, *Die Bildniskunst* Taf. 292 und schön Fot. *Andersons* Nr. 1999.
- ⁴³ *JdI* 52, 1937, AA Sp. 485 ff., Abb. 3 und 5. Porträt der Gattin von *Balbinus* auf dem Sarkophagrelief Abb. 4.
- ⁴⁴ *Kluge-Lehmann-Hartleben*, *Grossbronzen* S. 130 f., Taf. 14.
- ⁴⁵ *Scala*, Nr. 2, *Jones* Katalog; *Alinari* Fot. Nr. 27.149.
- ⁴⁶ *JdI* 51, 1936, S. 94, Abb. 6.
- ⁴⁷ *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, *Les monuments publiés sous la direction de P. Arndt*, München 1896, Taf. 154, und *Rodenwaldt*, KdA S. 642—643.
- ⁴⁸ *JdI* 51, 1936, S. 91, Abb. 3.
- ⁴⁹ Vgl. *Buschor*, *Die Plastik der Griechen*, S. 119, spricht von den Brüdern einer sich bildenden Gemeinschaft, von den Schmerzensbrüdern mit Blick, der in zwei Welten zu wohnen scheint.
- ⁵⁰ Vgl. *E. Buschor*, *Vom Sinn der griech. Standbilder*, Berlin 1942, I. *Ahnungswelt* und VI. *Zeichenswelt*, ihre Übereinstimmung, aber verschiedene Wurzeln.
- ⁵¹ *Arias*, *La scultura rom.* S. 181 f.
- ⁵² Vgl. a. a. O. *Röm. Mitteil.* 38/39, 1923—1924, S. 19ff., und besonders *Morey*, *Sardis* V 1, S. 57.
- ⁵³ Nach eigener Messung ist die Frontwand des Sarkophages (im Museum eingemauert, mehr ist nicht erhalten) etwas über 2 m lang und etwa 1,15 m hoch (die Masse werden wegen schwerer Zugänglichkeit des Reliefs annähernd angeführt).

- ⁵⁴ S. S. 71 und Anm. 18.
⁵⁵ JdI 51, 1936, S. 87 f.
⁵⁶ Vgl. a. a. O. S. 88, Anm. 1–4.
⁵⁷ Vgl. Vat. Belvedere, Nr. 58 und 102, Kapit. Treppenhaus Nr. 2, andere Belege G. Rodenwaldt, Römische Löwen, *La Critica d'Arte* I 1935/36, S. 225 ff.
⁵⁸ Sardis V 1, The Sarkophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarkophagi, Princeton 1924.
⁵⁹ Nebst der in Anm. 5 erwähnten Grundpublikation der M. Gütschow, vgl. Abb. JdI 52, 1937 AA Sp. 483/484, Abb. 2.
⁶⁰ Vgl. oben S. 72 und Anm. 24. Spez. R. Redlich, Die Amazonensarkophage des 2. und 3. Jh. n. Chr., Berlin 1942.
⁶¹ Spätromische Kunstindustrie, Wien² 1927, S. 139 f., Abb. 22.
⁶² Robert II 88–90.
⁶³ Vgl. Hamberg, *Studies* S. 188 f., überschätzt einigermaßen unterschiedliche Komponierung der Schlacht. Sonst hält er beide Sarkophage für gleichzeitig.
⁶⁴ Ducati, AiR S. 296.
⁶⁵ S. a. a. O. JdI 51, 1936, S. 96.
⁶⁶ Er wurde publiziert von M. Gütschow, Das Museum der Prätextatkatakombe, s. Anm. 5.
⁶⁷ S. S. 51.
⁶⁸ Ducati, AiR S. 295, spricht von den untereinander sowie vom Reliefgrund isolierten Figuren.
⁶⁹ Rodenwaldt, Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270, JdI 51, 1936, S. 88 ff., Taf. 3.
⁷⁰ S. oben S. 76.
⁷¹ Nr. 2, Jones Katalog, Rodenwaldt JdI 51, 1936, S. 95 f., Alinari Fot. Nr. 27.149. Zum Porträt des Jägers s. S. 75.
⁷² Rodenwaldts Flammenhaarstil.
⁷³ Gerke, S. 11 Anm. 1. Angeführte Atalante ist richtig als Artemis-Diana zu erklären.
⁷⁴ Robert III 2, 250. Anderson Fot. Nr. 28.349.
⁷⁵ Erste Figur von links.
⁷⁶ Diese Erklärung Roberts, s. Anm. 74, die sich auf Vergleichung anderer Meleagrossarkophage stützt, ist richtiger als die Benennung dieser Gestalt als Ankaios, vgl. auch das Stichwort Meleagros bei Pauly-Wissowa und Roscher. Orcus ist mit Pantherfell angekleidet und am Arm trägt er ein Doppelbeil; ein Hund begleitet ihn.
⁷⁷ Mattei II: Rodenwaldt JdI 51, 1936, S. 96, Taf. 4. Der Kopenhagener sog. Balbinussarkophag: a. a. O. La Glyptotheque Ny-Carlsberg, Taf. 154, und der dazugehörige Text. Gute Abb. mit Details, Porträtköpfe des Jägers und des Gehilfen bei Rodenwaldt KdA S. 642–643.
⁷⁸ JdI 51, 1936, S. 96.
⁷⁹ Nicht richtig spricht Ducati, AiR, S. 294, von der allgemeinen Vereinfachung der Form auf den Löwenjagdsarkophagen zur Mitte des 3. Jh.
⁸⁰ Rodenwaldt, KdA S. 643, 2.
⁸¹ Zum Unterschied von dem älteren Nr. 49, Robert II 94, Alinari Fot. Nr. 11.819.
⁸² Robert III 1, 79, Gerke S. 10 u. a. Er entstand sicher nach dem J. 240, vgl. die Haartracht der Selene mit der Flechte, vielleicht erst um das J. 250, vgl. die Münzen von Etruscilla und Cornelia Supera.
⁸³ Robert III 1, 242, Anderson Fot. Nr. 23.250.
⁸⁴ JdI 55, 1940, Taf. 1.
⁸⁵ Um so mehr erscheinen die Symbole an den Seiten der Sarkophage, vgl. Gerke, S. 12 und S. 12 Anm. 4.
⁸⁶ Vgl. F. Wirth, Röm. Wandmalerei S. 166, 197 f.
⁸⁷ Neben Wirth, Taf. 50, auch Ducati, AiR Taf. 210.
⁸⁸ Vgl. Rodenwaldt, JdI 51, 1936, S. 90.
⁸⁹ K. Schefold, Orient, Hellas u. Rom, Bern 1949, S. 207, sowie in anderen seinen Büchern sieht in der römischen Entwicklung einen Konflikt zwischen klassizistischen Fassaden und heimischer transzendenter Grundhaltung.

VI

¹ Studien, S. 97ff.

² Vgl. L'Orange, Studien S. 97, K. Kluge–K. Lehmann–Hartleben, Grossbronzen der röm. Kaiserzeit, Berlin 1927, S. 100, 129 ff., Taf. 31, ebenfalls nur „Kaiserstatue in New York“, und Felletti Maj, Iconografia S. 201 ff mit der Attribution des vatikanischen Kopfes.

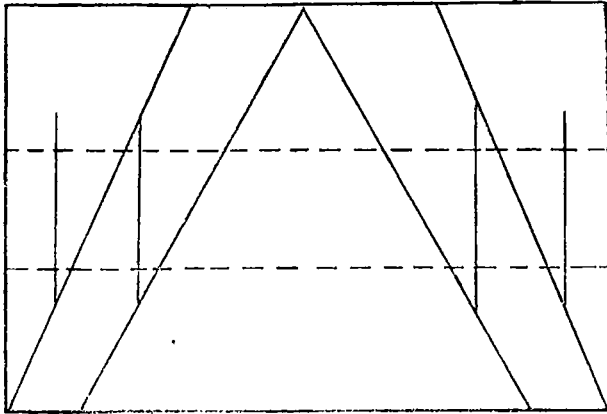
- ³ Delbrück, Die Münzbildnisse Taf. 11, 1, 5—7, 9, 10.
- ⁴ *L'Orange*, Studien S. 5 ff., Klassifikation und Analyse. *Felletti Maj*, Iconografia S. 220 ff., Gallieno Giovane—G. Augusto.
- ⁵ *L'Orange*, Studien S. 6 Anm. 1, und Delbrück, Die Münzbildnisse, S. 98 f.
- ⁶ Für die Bedeutung Galliens, insbesondere für die Reaktion des Gräzismus, ist grundlegend die Monographie von A. Alföldi, Die Vorherrschaft der Pannonier im Römerreiche u. die Reaktion des Hellenentums unter Gallienus, Berlin 1930, 25 Jahre Röm. germ. Kommission.
- ⁷ Alle drei, Museo Capitolino Sala degli imperatori 76, Sala delle colombe 27 und Altes Museum 423, sind abgebildet JdI 46, 1931, AA Sp. 325, 326 und 329, 330, Abb. 3—8 vom vorn sowie vom Profil, *Felletti Maj*, Iconografia Abb. 134—136.
- ⁸ JdI 1931, AA Sp. 323 (Sp. 318 ff., ein kurzgefasster Auszug aus dem Vortrag in Archäologischer Gesellschaft in Berlin über das Thema Das Problem der Renaissance).
- ⁹ Vgl. *L'Orange*, Studien S. 5, *Felletti Maj*, Iconografia S. 224 ff., Abb. 137 ff.
- ¹⁰ *L'Orange*, Studien Abb. 11, vgl. Abb. 8—10, *Ducati*, AiR Taf. 187, 1.
- ¹¹ *Robert III* 3, 430, *Gerke* S. 17.
- ¹² JdI 51, 1936, S. 101 f., Taf. 5.
- ¹³ Delbrück, Die Münzbildnisse Taf. 11, 3, 4, 8, 11.
- ¹⁴ A. a. O. Taf. 11 A 4; *Felletti Maj*, Iconografia Abb. 120—122.
- ¹⁵ Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. 33, 1922, S. 122, Abb. 7; *Gerke* S. 16. Jetzt AA 1961, Sp. 219 f. mit Abb., N. Himmelmann—Wildschütz, Probleme der gallien. Renaissance (ein Bericht von dem Vortrag in der Berliner Archäolog. Gesellschaft).
- ¹⁶ *Benndorf—Schöne*, Katalog Nr. 16, S. 10 f., vor allem JdI 51, 1936, S. 103 ff., Taf. 6, Detail des Porträts Abb. 10, S. 105.
- ¹⁷ Delbrück, Die Münzbildnisse Taf. 22, 1—17.
- ¹⁸ *L'Orange*, Studien Abb. 243, *Felletti Maj*, Iconografia S. 261, Abb. 170.
- ¹⁹ *Paribeni*, Katalog Nr. 102, S. 77 f., Abb. CAH Plates V, S. 202—203, mit den Details der Köpfe der Gatten. Diese in der Normalsicht samt der Concordia, JdI 51, 1936, S. 109, Abb. 12.
- ²⁰ Delbrück, Die Münzbildnisse Taf. 24, 37.
- ²¹ A. a. O. Taf. 23—24.
- ²² A. a. O. S. 150 f.
- ²³ *L'Orange*, Studien S. 15 f.
- ²⁴ Delbrück, Die Münzbildnisse Taf. 26—28.
- ²⁵ Studien S. 36.
- ²⁶ *L'Orange*, Studien Abb. 90, 92, Nr. Kat. 46, ebenfalls S. 99 f.; vgl. *Felletti Maj*, Iconografia S. 276 ff., Abb. 190 ff., spez. S. 277 f., Abb. 192.
- ²⁷ *L'Orange*, Studien Nr. Kat. 43, *Die Antike II* 1926, S. 44 f., Taf. 7.
- ²⁸ Wenn der hervorragende Porträtkopf im Konservatorenpalast (*Felletti Maj*, Iconografia S. 282 f., Abb. 203) wirklich den Kaiser Carinus darstellt, dann wäre es ein seltener Beweis der Überlebung des gallienischen Stils bis in die achtziger Jahre. Bei der Zähigkeit der traditionellen Form ist es möglich und es ist nicht richtig sich der Attribution des Kopfes an Carinus auf Grund der Stilentwicklung widerzusetzen.
- ²⁹ Röm. Mitteil. 38/39, 1923/24 S. 15 f., Abb. 5—6, ein Detail des Frauenporträts, Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. 33, 1922, S. 120, Abb. 5. Gute Abb. des ganzen Sarkophags, *Anderson* Fot. Nr. 28.345.
- ³⁰ Delbrück, Die Münzbildnisse Taf. 30, 21, 27, 31, Taf. 31, 34, 43.
- ³¹ 58 a, *Amelung* Katalog oder *Anderson* Fot. Nr. 23.843. *Hanfmann*, Seasonsarcophagus in Dumbarton Oaks, Katal. Nr. 474, datiert ihn zwischen die J. 250—260.
- ³² Die christl. Sarkophage S. 331, in der Übersicht der heidnischen Sarkophage, die im Text besprochen wurden.
- ³³ S. 336, Nr. 1—11 (Nr. 12—15 gehört in die tetrarchische Zeit).
- ³⁴ S. 17 ff.
- ³⁵ *Robert III* 3, 430. Zu den Porträten Theseus' und der Ariadne und zur Datierung des Sarkophags nach ihnen vgl. S. 99.
- ³⁶ *Robert III* 1, 92. Ebenfalls Abb. 5 in der Publikation von O. Elia, a. a. O. Anm. 37, *Gerke* S. 11 Anm. 2, ist er durch Missverständnis unter die Sarkophage der Jahre 220—250 eingereiht. Sonst S. 17 f., 17 Anm. 4, im Katalog S. 331 ist er in die gallienische Zeit datiert.
- ³⁷ Er wurde veröffentlicht in *Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte* 1931, S. 56 ff., O. Elia, Di un sarcofago romano nel Museo nazionale di Napoli mit Abb. Auch *Gerke* Taf. 12, 2 und 13, 2.
- ³⁸ *Robert III* 2, 179, der sog. Sarkophag eines Venators.

- ³⁹ Vgl. *Robert V 1*, (ed. A. Rumpf).
- ⁴⁰ JdI 51, 1936 Taf. 4.
- ⁴¹ *Robert III 4*, 79.
- ⁴² Vgl. z. B. im vatikanischen Belvedere 73, Galleria dei Candelabri 20 oder im Nationalmuseum in Rom Nr. 115.172.
- ⁴³ Im Keim ist diese Teilung schon um das J. 200 und am Beginn des 3. Jh. angedeutet, vgl. den Dionyssosarkophag mit den Löwenprotomen im vatikanischen Museo Chiaramonti und einen anderen des Dionysos in Giardino della Pigna oder der Nereiden im Prätextatmuseum, *Gerke* Taf. 13, 1, 14, 15.
- ⁴⁴ Vgl. *Gerke* S. 17.
- ⁴⁵ S. 17 ff.
- ⁴⁶ Dem Problem der musischen Tätigkeit als einem sepulkralen Symbol ist das IV. Kap. des Buches von *F. Cumont*, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, gewidmet. Bei Cumont angeführte spezielle Arbeit von *Marrou*, *Μουσικόςὸν ἔργον*, Grenoble 1937, war mir unzugänglich.
- ⁴⁷ Vgl. S. 99. Vom Sarkophag *Rodenwaldt*, JdI 51, 1936, S. 101 f., Abb. 9, Taf. 5, *Gerke* S. 271 ff. u. a. (s. Katalog S. 336), Taf. 49, 63, 1.
- ⁴⁸ Vgl. *Morey*, *Sardis V 1*, Abb. 34, 55, 22, 38, 56—57, 65, 61—63, 52. Chronologische Reihung.
- ⁴⁹ *Robert III 2*, 201 a, b, III 3, 356 a, b.
- ⁵⁰ JdI 55, 1940, S. 49 Abb. 5, in einer Abhandlung *Rodenwaldts*, die das Motiv zwei antithetischer sitzenden Figuren behandelt, S. 44 ff. Ein lykisches Motiv.
- ⁵¹ Zum üppigen griechischen Bart vgl. die Porträts des Brudersarkophags in Neapol, s. S. 99.
- ⁵² Neben *Amelungs* Katalog, wo eine Abbildung ist, vgl. zur Datierung *Gerke*, S. 298, Anm. 2. Die Zentraltür ist ein kleinasiatisches schon an den Seiten der Sarkophage der lydischen Gruppe bekanntes Motiv, vgl. *Morey*, *Sardis V 1*, Sarkophage Melfi, Colonna—Rom D, Uskeles, Wien. In der angeführten Anmerkung sagt *Gerke* durch Versehen, dass sie erst an den Sarkophagen der Sidamaragruppe vorkommt. Auf den kleinasiatischen Sarkophagen ist es die Tür einer Gruft, vor ihr befindet sich gewöhnlich ein Altar, ein Tisch für die Opfergaben, auf den römischen, von denen der florentinische *Riccardi* der bekannteste ist, hat die halboffene Tür eine symbolische Bedeutung.
- ⁵³ *Delbrück*, Die Münzbildnisse, Etruscilla: Taf. 9, 9—10, Taf. 10, 13, 23, Mariniana: Taf. 12, 13, Taf. 14, 29.
- ⁵⁴ JdI 55, 1940, S. 47 f.
- ⁵⁵ Vgl. *V. Birnbaum*, *Ravennská architektura II*, Praha 1924, S. 58, spiritualistische Stimmung und Gesinnung in Rom ermöglichten die Verbreitung des Christentums und anderer orientalischer Religionen, nicht umgekehrt.
- ⁵⁶ Nebst *Amelungs* Katalog s. JdI 55, 1940, S. 48 und Abb. 6.
- ⁵⁷ Nr. 43. S. Anm. 16, von den Porträten s. S. 99 f.
- ⁵⁸ Zum erstmalig Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. 33, 1922, S. 122, umfangreicher JdI 51, 1936, S. 104.
- ⁵⁹ *Gerke*, S. 272. Aber S. 289 spricht er vorsichtig nur vom sog. Plotinrelief.
- ⁶⁰ Zum repräsentativen en face in der römischen Kunst vgl. *Bonner Jahrbücher* 133, 1928, S. 228 ff., *G. Rodenwaldt*, *Ara Pacis und San Vitale*.
- ⁶¹ CAH Plates V S. 212—213 a, b.
- ⁶² Vgl. die Sarkophage Pallavicini-Rospigliosi und Mattei II.
- ⁶³ *Rodenwaldt*, JdI 51, 1936, S. 106.
- ⁶⁴ Nr. 43 a, *Anderson* Fot. Nr. 24.219.
- ⁶⁵ Vgl. *Rodenwaldt*, JdI 45, 1930, S. 186 ff., und 51, 1936, S. 112.
- ⁶⁶ *M. I. Rostowtzeff*, *Gesellschaft und Wirtschaft im römischen Kaiserreich*, Leipzig 1930, II, S. 180 ff.
- ⁶⁷ A. a. O. S. 149 ff.
- ⁶⁸ S. S. 100 und Anm. 19. Abb. ebenfalls *Ducati AiR* Taf. 199, 2.
- ⁶⁹ *S. Rostowtzeff* a. a. O. I S. 226 f.
- ⁷⁰ Im Lateranischen Museum: *Benndorf—Schöne*, Katalog S. 345 ff., Nr. 488. Abb. *Gerke*, Taf. 7 und 8, 2, Text S. 81 ff.
- ⁷¹ S. Detail, JdI 51, 1936, S. 111, Abb. 16.
- ⁷² *L'Orange*, *Studien* Abb. 241 und 243—244. S. oben S. 100.
- ⁷³ *Strong*, *La scultura rom.* Taf. 66.
- ⁷⁴ *G. Rodenwaldt*, *Römische Löwen*, *La critica d'arte I* 1935/36, S. 225 ff. mit 9 Abb. Kurzgefasster Bericht, JdI 51, 1936 AA Sp. 251 f. mit einer Abb.
- ⁷⁵ S. S. 59 und Anm. 123 bei dem IV. Kap.

- ⁷⁶ Solche Wannen sind abgebildet auf vielen Reliefs, vgl. z. B. den angeführten dionysischen Sarkophag im Museo Chiramonti oder eine Aschenurne mit bakchischen Themen im Lateranischen Museum Nr. 595 (798), *Anderson Fot. Nr. 26.377*.
- ⁷⁷ S. oben S. 85 f. und Anm. 71 bei Kap. V. Hier auch Begründung der Datierung um das J. 240.
- ⁷⁸ Nr. 5, nebst dem erwähnten Sarkophag mit der Löwenjagd und mit den Löwenprotomen. Abb. a. a. O. *La Critica d'arte I Taf. 156*.
- ⁷⁹ Auf der Mähne eines Löwen des Sarkophags im Museo Torlonia Nr. 417 erhielt sich die charakteristische violette Färbung!
- ⁸⁰ Vgl. den Löwen des Sarkophags im römischen Palast Caetani, *JdI 51, 1936, AA Sp. 253 bis 254, Abb. 1*.
- ⁸¹ S. S. 72 und Anm. 21 bei Kap. V. Eine in jeder Hinsicht vollständige Analyse gibt es nicht. Sie wurde von *Rodenwaldt* für den I. Teil des Robert-Corpus angemeldet; dieser soll die Reliefs mit den Themen aus dem Menschenleben behandeln, aber bisher ist er nicht erschienen und kaum bald erscheinen wird, insbesondere als *Rodenwaldt* zur Kriegszeit gestorben ist. Derzeit am besten ist *Hamberg*, *Studies S. 181 ff.* und neuestens *G. Gullini, Maestri e botteghe in Roma da Gallieno alla Tetrarchia, Torino 1960, S. 12 ff.*
- ⁸² Vgl. z. B. *Rodenwaldt KdA S. 81, Ducati AiR S. 294, W. Zschietzschman, Die hellenistische und römische Kunst, Potsdam 1938, S. 139 f.* mit ziemlich ähnlicher Analyse. *Arias, La scultura rom. S. 183 f. u. a.*
- ⁸³ *JdI 51, 1936, S. 82 ff.*, vom ludovisischen Sarkophag vgl. vor allem S. 90 f.
- ⁸⁴ S. Anm. 82, *Gerke S. 4 u. a., Pallottino S. 141, Technau S. 256 f.*
- ⁸⁵ A. a. O. 25 Jahre Röm.-germ. Kommission S. 41, Anm. 219.
- ⁸⁶ *Rivista di archeologia cristiana 14, 1937, S. 328 f.*, Abhandlung Die christlichen Paradeisosarkophage.
- ⁸⁷ A. a. O. Motivgesch. Untersuchungen zu den röm. Schlachtsarkophagen, *Katal. Nr. 17, um das J. 260*.
- ⁸⁸ A. a. O. *Introduzione all'arte romana S. 131, um 260*.
- ⁸⁹ *Röm. Mitteil. 59, 1944* (erschienen erst 1948) S. 198, umfangreiche Anm. 3, kurz nach 260. *Rodenwaldt* spricht da von den Streitigkeiten um die Datierung des Sarkophags, die eher in Diskussionen als schriftlich in der Literatur geführt werden. Nebst den Arbeiten von *Alföldi* und *Schönebeck* führt er die Meinung *Delbrücks* (um 270; aber auch um 260 möglich) an.
- ⁹⁰ *Röm. Mitteil. 64, 1957, S. 69 ff.*, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. 4. Der Feldherr des grossen ludovis. Schlachtsarkophages.
- ⁹¹ S. in der Anm. 81 angef. *Maestri e botteghe S. 12 ff.*
- ⁹² *Zeitschrift für bild. Kunst N. F. 33, 1922, S. 122*, Abhandlung Porträts auf spätrömischen Sarkophagen.
- ⁹³ *Antike und Christentum II 1930, S. 281 ff.*, Die antiken Köpfe mit dem stehenden und liegenden Kreuz, wo er als Nr. 2 den Kopf des Feldherrn vom ludovisischen Sarkophag anführt. Nach dem schriftlichen Bericht *Rodenwaldts* vom J. 1928 gelangte dieser auf Grund einer ausführlichen Untersuchung zur Meinung, dass das Porträt aus der Zeit *Elagabals* stammt; damit sollen auch andere Spezialisten auf dem Gebiet des römischen Porträts einverstanden sein (namentlich aber führt er sie nicht an).
- ⁹⁴ 1928, S. 253 f. Es wird von *Alföldi* an angeführter Stelle zitiert.
- ⁹⁵ *CAH XII, S. 553*.
- ⁹⁶ *Ant. Denkmäler IV, Abb. 12–13 und 14–15*.
- ⁹⁷ Vgl. Anm. 93 angef. *Dölger*, Die antiken Köpfe mit dem stehenden und liegenden Kreuz, vor allem aber Anm. 90, angef. *Röm. Mitteil. 64, 1957, S. 74 f.*
- ⁹⁸ *S. P. Cumont, Die Mysterien des Mithra, Leipzig³ 1923, S. 144; Dölger, Antike und Christentum I 1929, S. 88 ff.*, Die Sphragis der Mithrasmysterien und *Pauly–Wissowa* sub *Mithras*, Sp. 2143. Vgl. *Tertul. De praescript. haeret. 40, Mithra signat illic in frontibus milites suos*.
- ⁹⁹ A. a. O. *Maestri e botteghe S. 13*.
- ¹⁰⁰ *Wittig, a. a. O. Sp. 1285*, gibt die Zeit der Geburt etwa 220–230 an.
- ¹⁰¹ Vgl. a. a. O. *Heintze, S. 74 und 81*.
- ¹⁰² Vgl. *Felletti Maj, Iconografia Abb. 116, 117*.
- ¹⁰³ Nach *Hamberg, Studies S. 184*, ein „idealer“ Typ, universal, örtlich nicht bestimmt.
- ¹⁰⁴ Gegenüber vielen Schlachtsarkophagen der spätantoinischen und severischen Zeit mit geschlossener römischer Kampfeinheit ist hier eine teilweise Rückkehr zur Komposition

der älteren Amazonomachien und Galatomachien mit den individuellen Zweikampfpaaren.
Vgl. *Hamberg*, *Studies* S. 181.

¹⁰⁵ Ein ideales Schema der Komposition des ludovisischen Sarkophags:



¹⁰⁶ *Rodenwaldt*, *JdI* 55, 1940, S. 16 Anm. 4. Richtig lehnt er da die Interpretation *Alföldis*, *Pisciculi* S. 13, und von *L'Orange*, *JdI* 51, 1936, AA Sp. 604, ab, dass die Geste der rechten Hand des Feldherrn der Ausdruck des Gebetes ist.

¹⁰⁷ *Rodenwaldt*, *JdI* 48, 1933, S. 221.

¹⁰⁸ Vgl. schon die bildliche Darstellung des Titus auf dem Relief im Durchgang seines Triumphbogens in Rom.

¹⁰⁹ Vgl. *C. Sittel*, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890, S. 50, die Geste der rechten Hand kündigt eine fröhliche Nachricht an, 51 eine Aufmunterung, durch Handbewegung verstärkt; literarische Zeugnisse sind angeführt.

¹¹⁰ *JdI* 51, 1936, Taf. 2 und 4.

¹¹¹ *Robert II* 88.

¹¹² Vgl. *Hamberg*, *Studies* S. 183, von der Rauntiefe des ludovisischen Sarkophags. Die Vorderwand der Figuren soll sich frei nach hinten öffnen.

¹¹³ S. S. 110.

¹¹⁴ Vgl. S. 104 f.

¹¹⁵ *Robert III* 3, 357. *Wirth*, *Röm. Wandmalerei* Abb. 45, der den Sarkophag durch Versehen zum J. 185 datiert, irreführt von den scheinbar commodischen Haartrachten. Die Datierung um Hundert Jahre später ist gesichert durch die Zugehörigkeit dieses Sarkophags zur umfangreichen Gruppe, für die üppige Haar- und Barttracht auf grossen runden Köpfen (s. weiter S. 132 und Anm. 144) charakteristisch ist. Vollkommene Abbildung des Prometheusarkophags, *Anderson* Fot. Nr. 23.253.

¹¹⁶ *Robert II* 104, Fot. *JdI* 55, 1940, S. 56, Abb. 13.

¹¹⁷ *Robert II* 90.

¹¹⁸ *Studies* S. 183.

¹¹⁹ A. a. O. *Introduzione* S. 131.

¹²⁰ A. a. O. *Maestri e botteghe* S. 16.

¹²¹ *Rodenwaldt*, *Ant. Denkmäler IV* S. 61, *Hamberg Studies* S. 185.

¹²² *Gütschow*, a. a. O. Anm. 5 bei Kap. V.

¹²³ S. oben S. 55.

¹²⁴ *Röm. Mitteil.* 59, 1944 S. 191 ff. Jagdsarkophag in Reims, Datierung S. 198.

¹²⁵ *Rodenwaldt*, *KdA* S. 648, 649.

¹²⁶ *Ant. Denkmäler IV* Abb. 2 und 3.

¹²⁷ *JdI* 43, 1928, AA Sp. 267 f., *Ant. Denkmäler IV* Abb. 16–18. Auf der Abb. 18 ist in der Fotografie der Sarkophag mit dem Mainzer Deckel verbunden.

¹²⁸ *Rodenwaldt*, *Ant. Denkmäler IV* S. 68.

¹²⁹ *Röm. Mitteil.* 64, 1957, S. 78 ff.

¹³⁰ A. a. O. *Die christl. Sarkophage* S. 97 f.

¹³¹ S. Anm. 124.

- ¹³² A. a. O. *Maestri e botteghe*, S. 20 ff., vor allem S. 26.
- ¹³³ S. Acta Congressus Madwigiani, Copenhagen 1958, I S. 437 ff. *F. Matz*, Stand und Aufgaben der Sarkophagforschung.
- ¹³⁴ *Robert III 3*, 378 a, b.
- ¹³⁵ *Robert III 1*, 77 (Doria) und 79 (Woburn Abbey).
- ¹³⁶ Vgl. *Gerke*, S. 12 Anm. 5, S. 30 f. und vorzugsweise die monographische Bearbeitung *G. M. A. Hanfmann*, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks I—II*, Cambridge—Mass., 1951.
- ¹³⁷ S. S. 102 und Anm. 31.
- ¹³⁸ *Gerke*, Katalog S. 393, insbesondere S. 45.
- ¹³⁹ *La scultura rom.* S. 186, Taf. 22. S. 191 angeführte Publikierung *Le Arti* 1939, S. 23 ff., ist mir leider unbekannt. *JdI 55*, 1940, AA Sp. 447 ff., Abb. 21—22. Zur Datierung vgl. die angeführte Tatsache; dass der Sarkophag in einer Gruft im Inneren der aurealianischen Mauer gefunden wurde. Auf diese Weise gelangen wir zum *Terminus ante quem*, da er ausserhalb *Pomerium*s sein musste.
- ¹⁴⁰ *Gerke*, S. 33 ff.
- ¹⁴¹ *JdI 55*, 1940, AA Sp. 448.
- ¹⁴² *Robert III 2*, 221. *Anderson* Fot. Nr. 1770. Die Länge 2,57 m, die Höhe 1,22 m (+ 0,70 m, Deckel). *Gerke*, S. 14, datiert ihn falsch in die Zeit des Caracalla-Gräzismus samt dem Achilleussarkophag im Kapitolinischen Muscum. Soweit er sich für die Datierung dieses Sarkophags auf *Rodenwaldt* beruft, *JdI 51*, 1936, S. 86, es handelt sich um ein Missverständnis des Sinnes seiner Worte. *Rodenwaldt* nämlich behauptet nicht, dass er in der Zeit des Jagdsarkophages *Mattei I* entstand, sondern er sagt nur, dass die Meinung von *Matz-Duhn* von der Nähe des Stils dieser zwei Sarkophage insofern richtig ist, dass *Mattei I* ebenfalls gräzisiert ist. Es handelt sich also um Ähnlichkeit der stilistischen Grundlage und keineswegs um dieselbe Ursprungszeit. Die Unrichtigkeit der Datierung des *Meleagrosarkophags* von *Gerke* ist auch aus unserer kurzen Analyse klar.
- ¹⁴³ *S. Morey*, *Sardis V 1*, Abb. 66 (Sidamara) und 64 (Selefkeh).
- ¹⁴⁴ *Robert III 2*, 161 und 163 (Louvre, Split), *III 3*, 357 (Prometheus, Neapel), *Paribeni* S. 343, Nr. 5, Inv. Nr. 112.444 (Hippolytos, Nationalmuseum in Rom).
- ¹⁴⁵ S. S. 102 und Anm. 29.
- ¹⁴⁶ Zum Problem *Rodenwaldt*, *JdI 51*, 1936, S. 105 ff., auch *F. Matz*, *Röm. Umformung eines griech. Motivs*. Die sitzende Figur in Vorderansicht, *Mitteil. DaI 5*, 1952, S. 105 ff.
- ¹⁴⁷ Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes, Berlin 1957, S. 18 f.
- ¹⁴⁸ *La Critica d'Arte I 1935/36* S. 166 ff., in der Abhandlung *Plotino e Parte del III secolo* widersetzt sich *S. Ferri* der unrichtigen Auffassung des gallienischen Klassizismus, die den Einfluss *Plotins* und *Galliens* überschätzt. Der Klassizismus begann vor ihnen und dauerte auch nach ihrem Tode. Er ist ein Glied der Entwicklung des 3. Jh.
- ¹⁴⁹ *JdI 46*, 1931 AA Sp. 324.
- ¹⁵⁰ *La scultura rom.* S. 188.
- ¹⁵¹ Diese begann allerdings im 3. Jh. nicht erst unter *Gallienus*.

VII

- ¹ Nach *R. Hinks*, *Raum und Fläche im spätantiken Relief*, *JdI 51*, 1936 AA Sp. 251, ist Illusionismus sogar in seinem Grundwesen der spätantiken Kunst nahestehend und so die Entwicklung des Illusionismus in der römischen Kunst ist zugleich der Weg zur Spätantike.
- ² Vgl. *Kaschnitz-Weinberg*, a. a. O. *Die Antike II*, 1926, S. 51.
- ³ Vgl. *A. E. Brinckmann*, *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*, München² 1924, von der romanischen Zeit: Kubischer Körper mit isoliert belebter Oberfläche. Klassizismus: Vereinfachung, Beginn der Rückkehr zum Ausgangspunkt.
- ⁴ *K. Scheffold* sieht übertrieben in der römischen Kunst einen Konflikt zwischen klassizistischen Fassaden und transzendenter Grundhaltung, vgl. z. B. *Orient, Hellas u. Rom*, Bern 1949, S. 207.
- ⁵ *Hanfmann* (*The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks I* S. 29) hält für den „Kreuzweg der Antike“ die Zeit von *Septimius Severus* zur Tetrarchie, Jahre 200—315, und dabei sieht er den entscheidenden Übergang in den Jahren 240—280, im Grund mit uns übereinstimmend. Vor ihm gibt es eine severische Vorbereitungsperiode, 200—240, und nach ihm eine Zeit der schon ausgeprägten Abstraktion, 280—315.

⁶ Vgl. z. B. Vestnik drevnej istoriji 1955, 4, S. 108 ff., S. I. Kovalev, Opyt periodizacii rimskoj istoriji, wo Autor die sechste Zeitperiode mit den sechziger Jahren des 2. Jh. und achtziger Jahren des 3. Jh. u. Z. begrenzt und sie als einen Anfang der allgemeinen Krise der Sklavenhalterordnung und als eine Zeit der Formung des Dominats charakterisiert.

⁷ Vgl. J. Hrabák, Za Z. Nejedlým, Listy fil. 85, 1962, S. 1.

⁸ JdI 38/39, 1923/24, AA Sp. 365.

