

Zur Komposition des großen Ludovisischen Schlachtsarkophages

von Bernard Andreae

G. v. Lücken¹⁾, dem diese Zeilen gewidmet seien, hat in einer knappen und treffenden Abhandlung den geschichtlichen Vorgang der Auflösung des hadrianischen Klassizismus auf spätrömischen Sarkophagen verfolgt und gezeigt, daß die in spätantoinischer Zeit einsetzende realistische Welle auf den Sarkophagen nur eine kurze Episode bleibt und unter dem erneuten Zustrom klassischer Motive und dem verstärkten Wiedereinsetzen von Mythendarstellungen in der Sarkophagkunst des mittleren 3. Jhs. verebbt.²⁾ Um diese Zeit, die wir als die Blütezeit der römischen Sarkophagkunst ansehen können, ist der kolossale Ludovisische Schlachtsarkophag³⁾ entstanden, der alle Vorstellungen übertrifft, die man aus der Betrachtung der übrigen römischen Sarkophage von dieser Kunstgattung zu gewinnen vermag. Durch eine erneute Untersuchung seiner Eigenart fällt auch weiteres Licht auf das von G. v. Lücken aufgezeigte Phänomen.

In jüngster Zeit sind mehrere Abhandlungen über den Ludovisischen Sarkophag erschienen, die zeigen, daß sich seit G. Rodenwaldts⁴⁾ Eintritt in die Sarkophagforschung das Verhältnis zu dieser Denkmälergattung gründlich gewandelt hat. Noch 1913 hatte ein Kenner der griechischen Plastik wie W. Amelung⁵⁾ in der Nachfolge W. Helbig's nichts anderes zu schreiben gewußt als: „Die Komposition der Hauptseite ist übermäßig gehäuft und macht deshalb einen verworrenen Eindruck. Der Entwurf der meisten Figuren ist plump, die technische Ausführung sorgfältig“. Rodenwaldt⁶⁾ hat dann als erster die überragende Bedeutung des Sarko-

phags als Kunstwerk an der Schwelle zwischen Antike und Mittelalter herausgestellt.

P. Hamberg⁷⁾ gab eine ausführliche Würdigung des Reliefs, dessen unvergleichliche Meisterschaft er als den Höhepunkt einer Entwicklung herausstellte. Der Ausdruck, den römischer imperialer Anspruch in der Kunst gefunden hat, wird hier der Verewigung eines einzelnen Imperators dienstbar gemacht.⁸⁾

Ich selbst⁹⁾ habe die auf dem Prinzip der römischen Massenkampfdarstellung beruhende Zentralkomposition von den aus Zweikampfgruppen aufgebauten früheren Friessarkophagen mit Galatomachie abgesetzt, die auf ein Vorbild aus der hellenistischen Malerei zurückgehen. Zur Verdeutlichung der Zentralkomposition habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß jede Figur der einen Bildhälfte in der anderen eine Entsprechung findet¹⁰⁾, und konnte so ein erstes Ordnungsprinzip in der vermeintlichen Verworrenheit aufzeigen.

¹⁾ Studies in Roman Imperial Art (1945) 181 ff.

⁸⁾ Es ist deshalb nicht nötig, in dem Feldherrn einen Kaiser zu vermuten, da entsprechend der Verlagerung der tatsächlichen Machtverhältnisse auf einen größeren Personenkreis, die im 2. Jh. noch den Kaisern vorbehaltene Staatssymbolik auch von einer wechselnden Zahl hochgestellter Bürger, die nicht Kaiser waren, usurpiert werden konnte.

⁹⁾ B. Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchung zu den römischen Schlachtsarkophagen (1956) 16 Katal. Nr. 17, 85 f.

¹⁰⁾ a. O. 85. Zur Erleichterung des Lesers sei der entsprechende Absatz hier wiedergegeben:

„Zu beiden Seiten des Feldherrn auf gleicher Höhe mit seinem Kopf findet man die Köpfe von je drei Figuren: an den Kanten je einen römischen Soldat, der ein Tropaion hält, dann auf der rechten Seite einen Cornicen, auf der linken einen Tubicen, neben dem Feldherrn rechts einen römischen Reiter, links einen Barbar zu Pferde. Diese auf beiden Seiten einander entsprechenden Figuren bilden die hinterste und oberste Reihe der Kämpfenden. Sie sind halb verdeckt durch die vor ihnen Befindlichen. In der linken Bildhälfte fallen zwei beinahe in ihrer ganzen Größe sichtbare, aufrecht nebeneinanderstehende Römer auf, deren einer sich mit dem Schild gegen den barbarischen Reiter der hintersten Reihe deckt, während der andere einen gefesselten, vor ihm aufs rechte Knie gesunkenen Barbaren an Haar und Bart gepackt hält. Zwischen den beiden Römern erscheint der Kopf eines im übrigen fast völlig verdeckten Barbaren. Auch in der rechten Bildhälfte finden sich zwei aufrechtstehende Figuren, ein römischer Krieger in einem Panzerhemd und

¹⁾ Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Heft 1 der Gesellschafts- und Sprachwissenschaftlichen Reihe, Jahrg. 14, 1965, 75 ff.

²⁾ a. O. 78.

³⁾ AD, IV 61 ff. Taf. 41. Propyläenkunstgeschichte Bd. 2 (1967). Th. Kraus, Das römische Weltreich Taf. 244.

⁴⁾ Rodenwaldt übernahm nach dem Tode C. Roberts 1922 die Herausgabe des Corpus der antiken Sarkophagreliefs.

⁵⁾ Helbig II³ 1320; Helbig II² (1899) 935 hatte noch geschrieben, die Komposition sei in unangenehmer (sic!) Weise zusammengedrängt und mache einen sehr verworrenen Eindruck.

⁶⁾ Abh. Berl. 1935, 3, S. 25 rechnet Rodenwaldt den Ludovisischen Schlachtsarkophag zu den seltenen Sarkophagreliefs, „die zum Ausdruck der besten Leistung einer Stilphase“ werden. Vgl. auch AD, IV 61 ff.

H. v. Heintze¹¹⁾ hat durch den Hinweis auf die als Einweihungsmal der Mithrasmysterien zu deutende Sphragis auf der Stirne des Feldherrn versucht, dessen Identität mit Kaiser Decius' jüngerem Sohn Caius Valens HOSTILIANUS Messius Quintus zu erweisen. In ihrem umfangreichen Aufsatz hat sie die religiösen Kräfte sichtbar gemacht, denen das Kunstwerk seine Entstehung verdankt.

G. Gullini¹²⁾ hat gegenüber H. v. Heintze eine Identifizierung des Feldherrn mit Kaiser Decius' älterem Sohn Quintus HERENNIUS ETRUSCUS Messius Decius begründen wollen, da ihm die historischen Gründe für die Benennung als Hostilianus weniger überzeugend erschienen. Während Hostilianus nicht auf dem Schlachtfeld, sondern 252 in Rom an der Pest starb, ist Herennius Etruscus in der Schlacht von Abrittus 251 schon zu Beginn der Kämpfe gefallen. Zur Begründung der Annahme Gullinis, Herennius Etruscus sei in dem Sarkophag beigelegt, könnte man noch folgende Überlegung anführen. Da Decius den Soldaten, die sogleich mit der Leichenfeier des Sohnes beginnen wollten, befahl, diese auf die Zeit nach der Schlacht zu verschieben¹³⁾, ist wahrscheinlich, daß der Leichnam hinter die Front gebracht wurde und nach dem unentschiedenen Ende der Schlacht nach Rom geschafft werden konnte. Jedenfalls ist es gänzlich unwahrscheinlich, daß Herennius Etruscus das gleiche Schicksal erlitt wie sein Vater, der in einen Hinterhalt geriet und infolge des verräterischen Verhaltens des Trebonianus Gallus im Sumpf ertrank. Dies wird auch an keiner Stelle der im übrigen nicht eben klaren Schilderungen der Schlacht bei Abrittus von Herennius Etruscus behauptet. Aber davon ganz abgesehen darf nicht verschwiegen werden, daß die Münzvergleiche eine eindeutige Identifizierung weder mit Herennius Etruscus¹⁴⁾ noch mit Hostilia-

ein vom Rücken gesehener Barbar, der sich gegen den römischen Lanzenreiter wendet. Diese beiden entsprechen den beiden Römern auf der anderen Seite. Wie zwischen jenen der Kopf eines Barbaren erscheint, so auch hier. Noch weitere Entsprechungen lassen sich aufzeigen. Auf der linken Seite stößt ein Römer, dessen Kopf unter dem ausgespannten Arm des Feldherrn erscheint, mit der Lanze nach einem Barbaren, ein anderer Barbar ist vor ihm mit dem Pferd zusammengebrochen. Auch auf der rechten Bildseite findet sich an entsprechender Stelle ein Römer als Sieger über zwei Barbaren. Einer stürzt verwundet vom Pferd, den anderen, der vom zusammenbrechenden Pferd zu fallen droht, hat der Römer am Haar gepackt und holt mit dem Schwert gegen ihn aus. In der Mitte unter dem Feldherrn begegnen zwei niedergebrochene Barbaren, die ihren Kopf in den Nacken geworfen haben und zu dem Feldherrn aufschauen. Der eine hält Schild und Schwert, der andere stützt sich mit dem linken Arm auf, die rechte Hand hat er um Erbarmen flehend geöffnet und dem Feldherrn entgegengestreckt. In der rechten unteren Ecke will ein Römer einem niedergesunkenen Barbaren den Kopf abschlagen, in der linken entsprechen dem zwei tödlich verwundete Barbaren. Einer ist mit dem Pferd zusammengebrochen, der andere sitzt, den todbringenden Speer in der Brust, am Boden. So gibt es kaum eine Figur der einen Bildseite, die nicht in der anderen ein Pendant fände. Die achsialsymmetrischen Entsprechungen sind, wenn auch nicht schematisch, so doch systematisch.¹⁵⁾

¹¹⁾ RM. 64, 1957, 69 ff.

¹²⁾ Maestri e botteghe in Roma da Gallieno alla Tetrarchia (1960) 12 ff.

¹³⁾ Vict. Caes. 29, 4. Jord. 18.

¹⁴⁾ H. v. Heintze und K. Fittschen machen mich unabhängig voneinander mündlich darauf aufmerksam, daß sich auf Grund des Vergleichs mit Münzbildnissen der Porträtkopf in Venedig (B. M. Felletti Maj, Iconografia Romana

nus¹⁵⁾ zulassen. Der größere wissenschaftliche Wert der Abhandlung Gullinis liegt daher in der Analyse der künstlerischen Mittel, mit denen das Schlachtbild gestaltet wurde. Gullini zeigt die hellenistische Tradition in den *scorci* und in dem *gusto designativo* auf, und die römische Tradition in der Übernahme des auf den Sarkophagen severischer Zeit vorgebildeten Typus der Schlachtendarstellung. Er weist auf die Bedeutung einer Reihe rhythmischer, abstrakter Motive für die Komposition hin. Diese sprechen für eine *concezione pittorica*, bei der es nicht auf den perspektivisch illusionistischen Sinn ankommt. Vielmehr dienen die überkommenen Stilmittel dazu, die Bewegung „*a cresta di onda*“ (in Form eines Wogenkamms)¹⁶⁾ als Thema der Komposition zum Ausdruck zu bringen. Darüber hinaus beschreibt Gullini in eindringlichen Analysen den bildhauerischen Stil der Ausarbeitung im Einzelnen. Dieser zielt ab auf eine Lichtführung (*visione luministica*), die eine Spannung der das Licht reflektierenden Oberfläche bevorzugt und deshalb ein scharfes Chiaroscuro meidet zugunsten einer Modulation von Licht und Schatten in weichen Gradationen.

O. Pelikán hat einen längeren Abschnitt seines anregenden Buches „Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität“¹⁷⁾ einer Untersuchung von Stil und Komposition des Sarkophages gewidmet und diesen in die allgemeine Entwicklung der Kunst des 3. Jhs. eingeordnet. Wir knüpfen in einigen Punkten an O. Pelikáns Darstellung an.

E. Reschke hat an verborgener Stelle, nämlich in F. Altheim und R. Stiehl, „Die Araber in der Alten Welt“¹⁸⁾ eine Abhandlung über die römische Sarkophagkunst zwischen Gallienus und Konstantin d. Gr. veröffentlicht, in der er, allerdings ohne Kenntnis der Bücher von G. Gullini und O. Pelikán, durch einige Detailvergleiche eine Datierung des Sarkophags in spätgallienische Zeit um 265–270 zu begründen versucht. Um sich für diese Datierung freie Bahn zu schaffen, hat er zunächst in einem ausführlichen Vergleich gezeigt, daß sich die Identifizierung des Feldherrnbildnisses Ludovisi mit dem jüngeren Deciussohn mit Hilfe der Münzporträts nicht erweisen läßt. Wird man ihm dies auch zugestehen müssen, so sind doch seine übrigen Argumente, aufgrund deren alle großen Sarkophage des 3. Jhs. kurzerhand in die Zeit nach 260 datiert werden, dermaßen gewaltsam, daß sie einer gründlichen Revision bedürfen. Zur Auseinandersetzung mit dieser Arbeit ist hier nicht der Platz. Sie muß in größerem Zusammenhang erfolgen.¹⁹⁾ Wir wollen uns hier vielmehr allein mit der Komposition des Ludovisischen Schlachtsarkophags befassen.

Man wird fragen, ob dies angesichts der zahlreichen wissenschaftlichen Bemühungen der letzten Zeit noch notwendig sei. Die innere Begründung dafür möge der

Imperiale (1958) 183 Nr. 229 Taf. 27, 87–88) als Bildnis des Herennius Etruscus wahrscheinlich machen läßt.

¹⁵⁾ Vgl. S. 634 Anm. 18.

¹⁶⁾ a. O. 16.

¹⁷⁾ (1965) 116–130; vgl. auch O. Pelikán in Mnema Vladimír Groh (Prag 1964) 117 ff.

¹⁸⁾ 3 (1966) 331 ff. dort 409 f. Nr. 98 ausführliches Literaturverzeichnis zum Ludovisischen Schlachtsarkophag.

¹⁹⁾ Am Institut für Archäologie der Ruhr-Universität Bochum entsteht z. Z. eine umfassende fotografische Sammlung aller Sarkophage mit Porträts und der damit zu vergleichenden freiplastischen Bildnisse, die die Grundlage für eine neue Erarbeitung der Sarkophagchronologie im 3. Jh. n. Chr. bilden soll.

Leser selbst beurteilen. Die äußere gibt mir die Notwendigkeit, den Sarkophag im Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom von W. Helbig und in dem von mir vorbereiteten Teil des 1. Bandes des Corpus der antiken Sarkophagreliefs (Vita humana, Schlachtsarkophage) zu behandeln. Da eine ausführliche Erläuterung der Kompositionsprinzipien den dort gesteckten Rahmen überschreiten würde, soll diese in Form einer Einzeluntersuchung hier vorgelegt werden.

Bei der Betrachtung des langrechteckigen Schlachtbildes fallen sofort wichtige Kompositionslinien auf, die besonders von der Richtung, in der die Kämpfer ihre Waffen schwingen, bestimmt werden. O. Pelikán hat versucht, diese Kompositionslinien zu beschreiben. Er hat gezeigt²⁰⁾, daß „die Schlachtszene, deren geistiges Zentrum der Feldherr in der Mitte der oberen Hälfte des Sarkophags ist, deutlich in drei Bänder zerfällt. Das obere Band ist den Siegern eingeräumt, die meist nicht mehr kämpfen, das untere den Besiegten, von denen keiner mehr auf den Beinen steht, sie sind zu Boden geworfen, sie werden getötet oder sind bereits tot. Das mittlere Band hat die Aufgabe, das obere mit dem unteren zu verbinden, und füllt die Lücke zwischen ihnen durch senkrechte Seiten aus. Seine Mitte ist ziemlich leer, nur die Gestalten des oberen und des unteren Drittels reichen in sie hinein. Der Schwerpunkt des mittleren Bandes liegt auf seinen Rändern, wo sich je zwei große Gestalten befinden, die in die beiden übrigen Bänder hineinreichen und sie auf diese Weise zu einer Kompositionseinheit verbinden“. Weiter²¹⁾ wies er darauf hin, daß „die eigentliche Umrahmung und Abgrenzung der Handlung innerhalb der Fläche der Vorderseite nichtkämpferische rechtwinklige Dreiecke sind, deren Hypotenusen symmetrische Zweikampfgruppen zu Seiten des Feldherrn bilden“. Schließlich erläuterte er noch²²⁾, „daß die von den unteren Ecken des Sarkophagreliefs emporführenden und durch die parallele Wiederholung innerhalb der Handlung betonten Diagonalen das Auge des Beschauers zur Hauptperson des Sarkophags, dem porträtierten Feldherrn führen. Dieser bildet die Spitze einer Pyramide von Leibern gefallener oder zu Boden gesunkener Barbaren, den wirklichen Gipfel- und Mittelpunkt der ganzen Szene“. Auf Grund dieser Beobachtungen und zur Verdeutlichung des Gesagten hat O. Pelikán²³⁾ versucht, ein ideales Schema der Komposition des Ludovisischen Schlachtsarkophags zu zeichnen (Taf. 1, 1): Es erhebt sich die Frage, ob dieses Schema etwas zur Klärung des schöpferischen Vorgangs beim Entwurf des Sarkophagreliefs beiträgt. So, wie es hier gezeichnet ist, läßt es sich deduzieren aber nicht induzieren. Das heißt, es läßt sich zwar der fertigen Komposition so oder so ähnlich ablesen, es kann aber in dieser Form nicht dem Entwurf zugrundegelegen haben, da es mehr oder minder ohne feste Anhaltspunkte auf die zu dekorierende Fläche aufgetragen scheint. Ein derartiges Schema postuliert einen für unsere Kenntnis antiker Kompositionsprinzipien zu frei gestalteten Entwurf. Die proportionale Verteilung der Massen auf einer so großen Fläche setzt ein einheitliches Kompositionsgerüst voraus, das nicht frei entworfen sein darf, sondern mit

einfachen Hilfsmitteln und nach einfachen Gesetzen konstruierbar sein muß. Prüft man die Komposition unter dieser Voraussetzung noch einmal genauer, so zeigt sich, daß das ideale Schema O. Pelikáns zwar in wesentlichen Punkten – Einteilung in drei Bänder, Bedeutung der zwischen unten und oben vermittelnden Senkrechten auf beiden Seiten, im Feldherrn kulminierende Pyramide und parallel zu deren Kanten verlaufende Diagonalen, die die beiden oberen Ecken gleichsam abschneiden – zutreffend ist, daß damit aber noch nicht alles begriffen wird. Zunächst sieht man, daß nicht nur die oberen Ecken durch die Kompositionslinien abgeschnitten und die Gruppen in den so entstehenden Zwickel durch senkrechte und diagonale Bezüge wiederum an das Gesamtbild angeschlossen sind, sondern auch, daß es sich mit den unteren Ecken ähnlich verhält. Rechts bildet der Römer, der einen Barbaren niedermacht, eine derartige Zwickelkomposition, links sind es die drei in Stufen nebeneinander niedergesunkenen Barbaren, die den Zwickel füllen. Man darf deshalb die „Hypotenusen“ nicht als Diagonalen vom oberen Rand bis zu den unteren Ecken ziehen, wie O. Pelikán vorschlägt, obwohl er selbst sieht, „daß die Endphase der Diagonale unten nicht mehr so deutlich ist wie oben“.²⁴⁾ Vielmehr verlaufen die Kompositionslinien an den Ecken von der Mitte der Nebenkanten, die rechts durch den behelmten Kopf des Römers, links durch den Schwertknauf des hoch aufgereckten römischen Offiziers markiert werden, zur Mitte der Hälfte der Ober- bzw. Unterkante. Mit anderen Worten: an den Ecken wird jeweils ein rechtwinklig gleichschenkeliges Dreieck mit besonderen Gruppen gefüllt, dessen Katheten gleich der Hälfte der Seitenkanten sind. Trägt man die Hypotenusen dieser Dreiecke in das Bildrechteck ein (Taf. 1, 2), so gewinnt man den Eindruck, daß die beiden Hälften des Rechtecks, dessen Höhe nach Abzug der oberen und unteren Rahmenleiste nur etwa 15 cm mehr als die Hälfte der Länge beträgt, als annähernde Quadrate aufgefaßt werden, die nach dem einfachsten, in der Antike häufig angewandten Prinzip der proportionalen Flächengliederung, der Quadratur und Triangulation²⁵⁾, aufgeteilt werden sollen. Die Ge-

²⁴⁾ a. O. 121.

²⁵⁾ A. Thiersch, Handbuch der Architektur IV 1 (1926⁴) 64 ff.

G. Dehio, Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance (1895).

L. Curtius, Komposition, Die Antike 8, 1932, 312 ff.

W. v. Rotkirch, Die Bedeutung des quadratischen Schematismus für die Entwicklung der abendländischen Sakralarchitektur bis zur Mitte des 13. Jhs. (1933).

M. Velte, Die Anwendung der Quadratur und Triangulation bei der Grund- und Aufrißgestaltung der gotischen Kirchen (1951).

R. Wittkower, Architectural Principles in the age of Humanism (1952).

K. Freckmann, Proportionen in der Architektur (1965).

E. Wedepohl, Eumetria (1967).

T. Brunés, The secrets of ancient Geometry and its use (1967).

Die Tatsache des Zitats dieser Abhandlungen und Bücher besagt keineswegs, daß ich mich mit ihrem Inhalt in jedem Fall identifiziere. Die Erforschung der antiken Proportionslehren ist durch phantastische Versuche immer wieder in Mißkredit geraten. Das bedeutet nicht, daß so einfache Proportionsgesetze wie Quadratur und Triangulation im Altertum nicht bekannt gewesen und angewandt worden seien.

Vgl. z. B. das Relief im Thermenmuseum, Inv. Nr. 67.723,

²⁰⁾ a. O. 120 oben.

²¹⁾ a. O. 120 unten.

²²⁾ a. O. 121.

²³⁾ a. O. 157, Anm. 105.

samtfläche läßt sich dadurch unter alleiniger Verwendung einer Schnur mit einem beliebig zu verfeinernden Raster überziehen. Man halbiert zunächst die langrechteckige Fläche durch die vertikale Mittellinie mit Hilfe des Lotes in zwei Hälften und schnürt in den so entstandenen, einem Quadrat angenäherten Rechtecken die Diagonalen auf (Taf. 2, 1). Die Verbindungslinie von deren Kreuzungspunkten ergibt die horizontale Mittellinie. Zeichnet man durch die Kreuzungspunkte auf beiden Seiten die Mittelsenkrechten, so wird das ganze Rechteck in 8 gleichgroße annähernde Quadrate eingeteilt. In diese werden wiederum die Diagonalen eingetragen. Verbindet man auch deren Kreuzungspunkte mittels durchlaufender Linien, so wird die ganze Fläche schachbrettartig in 32 Quadrate eingeteilt, die von Scharen paralleler Diagonalen durchkreuzt werden (Taf. 2, 2). Man erhält auf die einfachste Weise einen Raster, der die Leitlinien für die Komposition bilden kann.^{25a)}

Wenn man diesen Raster über die ausgeführte Komposition legt (Taf. 3, 1), so klärt sie sich in erstaunlicher Weise. Nicht nur die Ecken sind in der beschriebenen Weise ausgesondert und mit eigenen Kompositionen an das Gesamtbild angegliedert. Auch die Bewegungen der übrigen Figuren vollziehen sich entlang den Linien des Rasters, der zugleich Anhaltspunkte für deren Proportionierung bietet. Die einzelnen Figuren sind in ihren Größenverhältnissen bei weitem nicht mehr so kraß von einander unterschieden wie die auf den großen Penthesileasarkophagen des zweiten Jahrhundertviertels.²⁶⁾ Zwar erscheinen besonders die beiden über das Bildfeld hin aufragenden römischen Offiziere links und die beiden entsprechenden Figuren rechts größer als die übrigen, aber das Mißverhältnis ist keineswegs offensichtlich, und auch der Feldherr wird nicht durch übermäßige Größe hervorgehoben. Daß eine im wesentlichen einheitliche Proportionierung mit einer durchschnittlichen Figurenhöhe von etwas mehr als der Hälfte der Gesamthöhe des Sarkophags gewählt und die Abweichungen von dieser Höhe in einem erträglichen Maße gehalten wurden, zeigt sich bei Zugrundelegung des Rasters besonders deutlich. Dieser dient aber vor allem dazu, die Grundzüge der Komposition

G. I. Rivoira, *Architettura Romana* (1921) 112, Abb. 94, wo ein Architekt oder Marmorarius ein Muster im Quadratursystem auf eine Tafel einzeichnet. Eine flüchtige Prüfung ergab, daß ein ähnlicher Raster offenbar auch bei der Komposition anderer vielfiguriger Sarkophagreliefs, wie z. B. dem Sarkophag von Portonaccio (F. Matz, *Ein römisches Meisterwerk* (1959) 188 ff. Anwendung gefunden hat. Ich möchte darauf im Zusammenhang mit einer Studie über antike Proportionsgesetze zurückkommen. Vgl. jetzt Helbig III⁴ 2126.

^{25a)} Wenn man versucht, den Raster über das ausgeführte Sarkophagrelief zu legen, so stößt man auf die Schwierigkeit der Bestimmung des ursprünglichen Bildrechtecks. Der Sarkophag ist unten nicht unbeträchtlich breiter als oben. Man ist zunächst im Zweifel, ob man das Bildrechteck über der Grundseite aufbauen oder ausgehend von der Oberkante einzeichnen soll. Wenn man sich aber klar macht, daß die Seitenkanten gewiß mit dem Lot festgelegt wurden, dann kann kein Zweifel daran sein, daß man von der Länge der Oberkante auszugehen hat, auch wenn an den Seiten unten dann das Bild über die Seitenlinien übergreift. Der Sarkophag bekommt dadurch eine breitere Basis und der pyramidale Aufbau der Komposition wird betont. Es mochte deshalb ratsam erscheinen, den Block nicht vollkommen zu egalisieren.

²⁶⁾ R. Redlich, *Die Amazonensarkophage des 2. und 3. Jhs. n. Chr.* (1942) 72 ff. Taf. 5–9.

festzulegen. So gibt er mit der Mittellinie der unteren und der oberen Hälfte die Breite der drei Streifen an, in denen sich die Kämpferfiguren über- und hintereinander am Kasten emporstaffeln.²⁷⁾ Die untere Mittellinie bildet eine ideale Linie, unter und über der die Köpfe der von den Römern niedergetretenen Barbaren angeordnet sind, während die Köpfe der Römer im Hauptstreifen genau von der oberen Mittellinie geschnitten werden, die den obersten Streifen mit seinen sechs nur von der Brust an sichtbaren Figuren zu Seiten des Feldherrn abtrennt. Der Hauptstreifen tritt nur auf den Flügeln der Zentralkomposition in den auf beiden Seiten fast in ihrer ganzen Größe sichtbaren Figuren (links zwei römischen Offizieren, rechts einem Römer im Panzerhemd und einem vom Rücken gesehenen Barbaren) deutlich in Erscheinung. In der Mitte ist der Hauptstreifen gleichsam überdeckt durch die hier über den unteren Streifen überquellende Barbarenwooge, die den Feldherrn trägt und ihn so unmittelbar bis in den obersten, den Siegern vorbehaltenen Streifen emporhebt.

Im mittleren Streifen boten sich als Leitlinien für die Einfügung der beiden Paare durch das Bildfeld aufragender Figuren auf den Seiten die beiden äußeren Senkrechten des Rasters an. Der Schöpfer der Komposition ließ jedoch in einer Absicht, die noch zu klären ist, die Figuren links mit den Achsen zusammenfallen, während er sie rechts in die Zwischenräume der Achsen setzte. Es sei jetzt schon gesagt, daß er offenbar den von links ausgehenden, siegreichen Ansturm auf diese Weise spürbar machen wollte, unter dessen Wucht die Figuren rechts an den Rand gedrückt werden. Wird in diesen Figuren das senkrechte Element des Rasters benutzt, so geht die Bewegung der Kämpfer im allgemeinen in den vom Raster vorgezeichneten diagonalen Bahnen schräg nach oben beziehungsweise unten. Je tiefer man mit Hilfe des Rasters in die vollendete Komposition einzudringen versucht, desto mehr erkennt man dessen Bedeutung für den Entwurf, aber auch die souveräne Meisterschaft in der Ausnutzung der damit gegebenen Möglichkeiten. Denn wenn der Künstler auch von dem vorgegebenen Raster ausging, so ist doch interessant zu sehen, welche Linien er besonders betont hat (Taf. 3, 2): In der Mitte ist ein Dreieck hervorgehoben, das sich auf der Grundlinie des Bildrechtecks aufbaut und im Kopf des Feldherrn kulminiert. Parallel dazu faßt ein Dreieck weiter innen den Barbarenhaufen unter dem Feldherrn zusammen und weist mit seiner durch die Ecke des hochgehobenen Barbarenschildes bezeichneten Spitze auf ihn hin. Eben solche um eine Achse nach rechts und links verschobenen Dreiecke bilden die Leitlinien für die von unten anbrandende Barbarenwooge, deren Kraft sich an der eindämmenden Macht der Römer bricht. Diese Woge entsteht durch das Auf und Ab im Kampfe, das sich in einer idealen Wellenlinie ausdrückt, mit der man in Gedanken die Köpfe der Barbaren untereinander verbinden könnte (Taf. 3, 2). Dadurch kommt ein kurvigtes Element in die von rechten und spitzen Winkeln, von Senkrechten, Waagerechten und Diagonalen bestimmte Komposition. Die Kunst dieses großen Meisters offenbart sich darin, wie er den schmalen Raum der Frei-

²⁷⁾ Vgl. dazu das Schema O. Pelikáns, *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität* (1965) 157 Anm. 105, oben Abb. 1, wo das mittlere Band zu schmal gezeichnet ist.

heit, den ihm die strenge Gesetzmäßigkeit des Grundschemas ließ, ausnutzte, um den pathetischen und symbolischen Gehalt des Schlachtbildes zum Ausdruck zu bringen. Der Bildhauer hat sich nicht sklavisch an die vorgegebenen Linien des Rasters gehalten. Er verwandte vielmehr das Schema dazu, Proportionsfehler zu vermeiden und in dem Ringen um seine selbstbeschränkte Freiheit seine höchsten künstlerischen Fähigkeiten zu entfalten.

Um dies zu begreifen ist es notwendig, noch eingehender²⁸⁾ zu verfolgen, wie der entwerfende Künstler, nachdem er mit Hilfe des Rasters die Figuren verteilt hatte, die Akzente setzte und die Bewegungsströme leitete. Denn wir hätten es nicht mit einem Kunstwerk zu tun, wenn der Künstler es beim Ausfüllen des Rasters hätte bewenden lassen. Dieser diene ihm nur dazu, eine primäre Ordnung in die Unordnung zu bringen. Die Sicherheit, die der Raster im Einzelnen gibt, ermöglicht erst die Freiheit, den großen Zug in das Bild zu bringen, mit dem der Künstler den inneren Gehalt sichtbar machen will. Wir glauben diesen großen Zug in einer Aufwärtsbewegung zu spüren, die sich von links, etwa von dem nach oben gerichteten Antlitz des mit dem Pferde stürzenden Barbaren am linken Rande nach rechts oben empor zieht und den Feldherrn in unwiderstehlichem triumphalen Drang ruhig in die Höhe führt. Eine doppelte Spannung löst diesen Zug aus. Der römische Offizier am linken Rande, der sich mit erhobenem Schild gegen den Barbarenreiter im obersten Streifen deckt, strebt mit der ganzen Aktion seines Körpers diagonal empor. Der Umriß seines verkürzten Schildes bildet mit dem seines Waffengefährten einen steilen Bogen schräg nach oben, dem das Wellental der Barbarenmasse kontrapunktisch entspricht. Denn mit dem linken Fuß tritt der Römer auf den Leib eines Barbaren, auf den auch sein Waffengenosse das gestiefelte Bein gestellt hat. Das erweckt den Eindruck, als ob diese beiden römischen Offiziere die nach oben drängende Masse der Barbaren niedergetreten habe, so daß diese nun an beiden Seiten hochquillt. Links verebbt sie am Rande, rechts aber steigt sie in der Figur des von unten empordringenden Barbaren hoch, der mit gezücktem Schwert und schützend erhobenem Schild den Angriff wagt. Aber ein Römer stößt von oben mit der Lanze nach ihm und zwingt zugleich einen jugendlichen Barbarenreiter mit auf den Rücken gestemmtem Knie nach unten, so daß die Woge wieder zurückweicht, aber noch einmal in dem Barbaren unter dem Feldherrn und in dem ausdrucksvollen Kopf des Pferdes, dessen Reiter schon zu Tode getroffen ist, hochschlägt, um dann in den beiden von ihren Pferden herabsinkenden Barbaren tief zurückzufallen und nach rechts in dem Barbaren in der Ecke auszulaufen, der vom Todesstreich des bis in die unterste Reihe vorgedrungenen Römers bedroht wird. Aus diesem tiefen Wellental bricht wie Gischt, die aus den in sich zusammenfallenden Wogen hochgeschleudert wird, der vom Rücken gesehene Barbar aus der Reihe seiner zu Boden sinkenden Gefährten hervor. Kompositionell kommt ihm die Aufgabe zu, mit der Spannung seines gleich einem Bogen gekrümmten Leibes die von der Barbarenwelle getragene, von links ansteigende Linie der Aufwärtsbewegung federnd zu stützen.

²⁸⁾ Den Anstoß zu dieser tiefer eindringenden Betrachtung verdanke ich M. Imdahl.

Im Feldherrn ist diese durch die Spannung der Figuren um ihn bewirkte Aufwärtsbewegung verkörpert. Der Kunstgriff, den römischen Reiter rechts vom Feldherrn ein wenig höher anzuordnen als jenen selbst, führt im Zusammenwirken mit den schon erwähnten Kompositionsmitteln den Blick zwangsläufig schräg nach oben in die Richtung, die der Feldherr zu nehmen scheint. Daß er um weniges aus der Bildachse nach rechts versetzt ist, bringt den Feldherrn seinerseits in ein Spannungsverhältnis zur Mitte, und dieses Spannungsverhältnis begründet den Eindruck unaufhaltsamen Dranges in der Gestalt dieses über das Schlachtfeld mit ausgespanntem Arm dahinreitenden Jünglings. Als Getreuer des Mithras ist er *invictus*, unbesiegt und unbesiegtbar. Er ist deshalb nicht mehr wie die Feldherrn im Zentrum der Schlachtdarstellung auf den Sarkophagen des ausgehenden 2. Jhs. in den Kampf verwickelt und wird auch nicht in bloßem Dahinstürmen dargestellt, sondern infolge der leichten Rückwendung des Hauptes und des in die Ferne schweifenden Blicks, der aus dem Bild herausdringt, bekommt sein Emporreiten etwas unendlich Sicheres und Gelassenes. Er ist ungefährdet aus dem Schlachtgeschehen herausgehoben und doch auf bedeutsame Weise in die Gesamtkomposition integriert, die dadurch ihren tieferen Sinn erhält.

Der Feldherr bildet mit seinem ausgespannten rechten Arm, dem zur Seite gestreckten Bein, mit dem Kopf und den ausgreifenden Vorderbeinen seines Pferdes ein liegendes Kreuz, das gleiche Zeichen, das ihm als Sphragis²⁹⁾ auf die Stirn gebrannt ist. Er bekommt dadurch den Ausdruck einer Lichterscheinung³⁰⁾, eines Gestirns, das über dem Chaos der Schlacht emporsteigt. Wie gebannt werfen einige Barbaren den Kopf in den Nacken und blicken zu ihm auf. In der linken Bildhälfte sind es drei; einer am linken Rand, einer mitten in dieser Bildseite, einer unter dem Feldherrn in der Bildachse. In der rechten Bildhälfte ist es nur einer, nämlich der unmittelbar rechts von dem zuvor erwähnten neben der Bildachse mit gespreizten Beinen niedergesunkene, der den Kopf fast horizontal in den Nacken legt, um senkrecht nach oben zu schauen. In ihm fällt die Spannung ab, die die nach rechts in die Höhe steigende Aufwärtsbewegung ausgelöst und in Wellen begleitet hat. Unter dem Feldherrn bleibt die Woge, die ihn emporgetragen hat, zurück und gleitet nach rechts tief hinab in einer Fallbewegung, die der rechten Seite einen völlig anderen Charakter gibt als der linken. Es sind vor allem die kraftlos vom Pferde gleitenden Barbaren mit ihren schlaff herabhängenden Armen, die diesen Eindruck bestimmen. Aber auch der bis in die unterste Schicht durchtretende Römer, der den Barbaren in der rechten unteren Ecke niedermacht, zeigt aktiv die Abwärtsbewegung nach rechts unten an.

Im Gegensatz dazu scheint die kraftvoll sich dem Römer zu Pferde entgegenstimmende Gestalt des vom Rücken gesehenen Barbaren zu stehen. Aber der Barbar ist um einen Kopf tiefer angesetzt als die drei Römer, mit denen er in einer Reihe steht, was man

²⁹⁾ H. v. Heintze, RM. 64, 1957, 74.

³⁰⁾ F. J. Dölger, A u Chr. 1, 1929, 91. Ebda. 4, 1934, 62 nimmt an, daß es sich bei dem Brandmal auf der Stirn um ein Sonnenkreuz oder Sternensymbol handelt.

Vgl. H. v. Heintze, RM. 64, 1957, 82 f. O. Pelikán, Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität 118, Anm. 98.

besonders gut bei Zugrundelegung des Rasters beobachten kann. Außerdem führt der große Bogen des Hornes, das der Cornicen in der obersten Reihe bläst, die Spannung des sich aufbäumenden Leibes wieder in sich zurück und neutralisiert sie. Auch der parallel zu den Diagonalen des Rasters schräg nach unten gegen den Barbaren gerichtete Lanzenstoß des römischen Reiters im obersten Streifen macht die Abwärtsbewegung in der rechten Bildhälfte deutlich, im Gegensatz zur linken Bildhälfte, wo an der entsprechenden Stelle ein römischer Offizier seinen Angriff diagonal nach oben wendet.

Wichtig für diesen Zusammenhang und für den Gesamteindruck ist die künstlerische Absicht, mit der die drei Figuren in der rechten oberen Ecke aus der allgemeinen Bewegung nach rechts herausgehalten werden. Ihre Oberkörper sind genau von vorne gesehen, der Cornicen blickt voll aus dem Bilde heraus. Auch die Köpfe der beiden anderen Römer sind aus der Bildebene herausgedreht, aber sie wenden den Blick leicht nach links, dem Feldherrn entgegen, als ob die Schlacht hier ihren Abschluß fände und der Feldherr seine Bahn an ihnen vorbei im Triumph emporziehen würde. Der Gegensatz zu den ins Profil nach rechts gewandten, lebhaft am Kampfgeschehen teilnehmenden Figuren der linken oberen Ecke macht diese Absicht erst vollends offenbar. Die Dynamik der linken Seite, die den schräg aufsteigenden, den Feldherrn tragenden Bewegungszug in Gang gebracht hat, endet in der Statik dieser drei Figuren, die viel enger als die Figuren links an den Bildrand herangerückt sind.

Haben wir zunächst die gesetzmäßige Seite der Komposition mit der Anlehnung an die Leitlinien des Rasters mit der systematischen Entsprechung, die jede Figur der einen Seite auf der anderen findet, besonders betont, so gilt es letztlich auf das tiefere künstlerische Gesetz zu achten, das sich weder in Kraft- und Bewegungsströmen gültig aufzeichnen noch wirklich in Worte fassen läßt. Durch die Zugrundelegung eines Rasters war ein klares Ordnungsprinzip in das Chaos der Massen gebracht. Aber damit war nur eine Basis gewonnen. Auf's Ganze kommt es mehr darauf an zu sehen, wie die Variationsmöglichkeiten, die das System zuließ, genutzt und mit künstlerischem Ingenium aufgespiert wurden, nicht so sehr wie das System selbst eingehalten wurde. In der völlig verschiedenwertigen Ausgestaltung der Zwickel, von deren gesonderter Behandlung ausgehend wir auf den Raster gestoßen sind, läßt sich die unfaßliche künstlerische Variationsbreite innerhalb der engsten Grenzen exemplarisch begreifen. Jede der Ecken ist vollkommen individuell gestaltet und doch untrennbar auf die übrigen und auf's Ganze bezogen. Das äußerliche Ordnungsprinzip, das man als erstes in dem „chaotischen Gewirr von Leibern“³¹⁾ entdecken kann, nämlich die systematische Entsprechung, die jede Figur der einen Bildseite in einer Pendantfigur der anderen findet, gewinnt besonderes Interesse erst, wenn man zugleich beachtet, wie verschieden die künstlerische Bedeutung ist, die den einander entsprechenden Figuren auf ihrer Bildseite mitgeteilt wurde. Dieses Prinzip kommt erst dann vollends zum Tragen, wenn man begreift, daß durch die äußere Ähnlichkeit der innere Gegensatz kunstvoll verstärkt wird. Mußte man bei oberflächlicher Betrachtung die achsialsym-

metrischen Entsprechungen als solche überbetonen³²⁾, so wird nun die künstlerische Reife der lückenlos durchgestalteten Komposition erkennbar, die sich des Mittels der äußeren Angleichung bedient, um die tragische innere Verschiedenheit der Aussage nicht nur der oberen und unteren Bildhälfte, sondern auch der rechten und linken Sarkophagseite umso eindrucksvoller zu offenbaren.

Deutlich wird diese Kompositionsweise auch in der eigentümlichen und gewiß nicht auf Erfindungsarmut beruhenden Verdoppelung mancher Motive, die den zeichenhaften Sieges- oder Untergangsposen der Kämpfer besonderen Nachdruck verleiht. Man beachte nur die beiden ganz gleich bewegten Römerköpfe am rechten Rande oben und die beiden entsprechenden Römerköpfe der linken Seite oder die beiden auf die Schulter geneigten Köpfe der Barbaren rechts unterhalb des Feldherrn, die mit schlaff herabhängendem rechten Arm seitlich vom Pferde gleiten. Auch die beiden unten in der Mitte aufs Knie gestürzten Barbaren, die beiden Pferdeköpfe links von ihnen, sowie zwei nach außen gewandte Barbarenköpfe der linken Bildseite zeigen diese Verdoppelung, die an dem Maße ihrer Ähnlichkeit die dem Steinmetz innerhalb der eng gesteckten Grenzen zu Gebote stehenden Variationsfähigkeit erfahren läßt. Noch mehr solcher Verdoppelungen ließen sich aufzeigen. Es ist geradezu erstaunlich, wie weit dieses Kompositionsmittel getrieben ist, ohne im geringsten monoton zu wirken. Vielmehr dient es dazu, Bildgedanken zu unterstreichen und den Sinn für subtilere Differenzierungen zu schärfen.

Es ist klar, daß diese Kunst stärker auf den Zeichenwert als auf den Verismus der Motive ausgeht. Linearer Symbolismus beginnt an die Stelle des unruhigen Realismus zu treten, der die Sarkophagkunst der ersten Hälfte des 3. Jhs. bestimmt hatte.³³⁾ Steigerung des Formates, bewußte Ordnung des aufbrechenden Chaos, wie sie sich in der Zugrundelegung des Rasters äußert, gewaltsame Beruhigung der Einzelformen, die aber äußerlich bleibt, wie die unruhig mit dem Fräsbohrer aufgewühlten Haare und die deformierten Gesichter der Menschen zeigen, sind die Hauptmerkmale des neuen Stils, der, wie G. v. Lücken gezeigt hat, die realistische Welle auf den Sarkophagen ablöst. Im Ludovisischen Sarkophag finden wir die Kunstentwicklung des 3. Jhs. in einem klassisch anmutenden Durchgangsstadium, in dem der Realismus noch voll zu seinem Recht kommt und doch der Symbolismus spätantiker Prägung schon das Bild beherrscht. Diese die Klassizität des Werkes begründende Durchgangssituation an der Nahtstelle zweier einander ablösender Strukturen beobachten wir auch im Verhältnis des Reliefs zum Problem des Raumes. Das der Komposition zugrundeliegende Schema ist ein rein flächiges und die teppichhafte Flächigkeit ist von den Betrachtern oft betont worden.³⁴⁾ Aber O. Pelikán³⁵⁾ hat zu recht darauf hingewiesen, „daß der Ludovisische Sarkophag, was die Dar-

³²⁾ S. o. S. 633 Anm. 10.

³³⁾ S. o. S. 633 Anm. 1. Vgl. zum Folgenden: B. Andraea, *Processus Consularis, Zur Deutung des Sarkophags von Acilia*, Festschrift für Ulf Jantzen (1969) 3 ff.

³⁴⁾ z. B. P. E. Arias, *Introduzione all'arte romana* (1941) 131. G. Gullini, *Maestri e botteghe in Roma da Gallieno alla Tetrarchia* (1960) 16.

³⁵⁾ Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität (1965) 124.

³¹⁾ G. Rodenwaldt, *KdA* 81.

stellung des Raumes betrifft, noch immer in gewissem Maße mit Sarkophagen des gleichen Themas aus der Zeit Septimius Severus' zusammenhängt und sich von den nichträumlichen flächenhaft ausgeglichenen Reliefs der 2. Hälfte des 3. Jhs. unterscheidet³⁶⁾. Die auch von Gullini³⁶⁾ hervorgehobene hellenistische Komponente findet ihren räumlichen Ausdruck in Gestalten wie dem vom Rücken gesehenen Barbaren, der durch drei Raumschichten von rechts vorn nach links hinten hindurchdringt. Auch die verkürzten Schilde und manche schräg aus dem Hintergrund hervorbrechende Pferde sind derartige aus einer vorhergehenden künstlerischen Raumauffassung geschaffene Motive. Im ganzen Relief geht es aber nicht mehr um die Erweckung eines einheitlichen Raumeindrucks, wie ihn die Malerei der Alexanderzeit³⁷⁾ entwickelt hatte, sondern ein schuppen- oder federnartiges Hinter- und Übereinanderstecken der optisch erfaßten Motive bewirkt eine ebene Reliefschicht, die von gleichmäßig unterhöhlten Formen dichtgeschlossen überfangen wird. Der Bildraum ist nicht mehr illusionistisch, wie die Motive einzelner Figuren nahelegen könnten, vielmehr ist die überfangende Reliefschicht eine Form der inneren Anschauung des Raumes, wo oben und unten, rechts und links, hinten und vorn nicht örtlicher Ausdruck im illusionistischen Sinne des Erscheinungsraumes sind, sondern symbolischen Wert erhalten. Man spürt angesichts dieser Raumform deutlich den Vorgang der Ablösung einer Struktur durch eine andere. Die ganze römische Kunst hatte in der Auseinandersetzung mit der griechischen um dieses Problem gerungen. In diesem Sarkophag lehnt sich römisches Kunstwillen nicht mehr gegen das griechische Vorbild auf und unterwirft sich ihm auch nicht. Das Problem scheint zu einem Ausgleich gekommen zu sein, indem die Stufe, auf die die griechische Kunst mit der Entdeckung von Körper und Raum das menschliche Bewußtsein geführt hatte, voll bewahrt bleibt und doch ein ungebrochener Ausdruck spätantiken römischen Wesens gefunden wird, dessen Geist die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst bestimmen sollte. In der nahtlosen Verschmelzung antiker und mittelalterlicher Struktur offenbart sich das Klassische des Werkes, dessen Datierung bald nach der

³⁶⁾ S. o. S. 638 Anm. 34, a. O. 12 ff.

³⁷⁾ B. Andreae, *Das Alexandermosaik* (1967²).

Zusammenfassung

Das von O. Pelikán aufgezeigte Kompositionsschema (Taf. 1) ist nur deduzierbar, nicht induzierbar. Deshalb wird hier nachzuweisen versucht, daß das Schlachtbild unter Anwendung eines in der Antike geläufigen Rasters ausgeführt wurde, der in der einfachsten Weise aufzuschüren war und sich für Komposition und Proportion der Figuren als normativ erweist. Die Sicherheit, die der Raster gibt, ermöglicht erst die das geometrische System überspielende Entfaltung der künstlerischen Aussage: Die von den Römern eingedämmte Barbarenwoge trägt den Feldherrn empor. Wie eine Lichterscheinung steigt er über dem Schlachtgetümmel auf. Gemäß diesem szenischen Grundgedanken ist die Darstellung trotz deutlicher Einhaltung achsialsymmetrischer Entsprechungen bis in die Winkel hinein diffe-

renziert. Der Sarkophag, der innerhalb einer Entwicklungsreihe datierter Exemplare bald nach der Mitte des 3. Jhs. anzusetzen ist, löst mit seiner symbolischen Kompositionsform die realistische Schlachtdarstellung auf den früheren Sarkophagen ab.

³⁸⁾ G. Rodenwaldt, *ZfBK* 1922, 120; ders. *AA* 1931, 320; vgl. N. Himmelmann-Wildschütz, *Festschrift für Friedrich Matz* (1962), 110 ff.

³⁹⁾ Dazu zuletzt H. Jucker, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 54, 1967, 11 ff., ders. *AA* 1966, 501 ff.

⁴⁰⁾ O. Pelikán, *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität* (1965) 121 ff., bes. 128.

⁴¹⁾ R. Delbrueck, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus* (1940) 78 ff., Taf. 6–8.

⁴²⁾ Robert, *SR*, III₃, 430. O. Pelikán, a. O. 104 mit Datierung um ein Jahrzehnt zu spät.

⁴³⁾ N. Himmelmann-Wildschütz, *Festschrift für Friedrich Matz* (1962), Taf. 32.

⁴⁴⁾ Wegner, *SR*, V₃ Nr. 135.

⁴⁵⁾ R. Bianchi-Bandinelli, *Bd. A*, 39, 1954, 200 ff., B. Andreae, *Festschrift für Ulf Jantzen* (1969) 3 ff.

⁴⁶⁾ Vgl. o. S. 633 f. und die umsichtige Diskussion der bisherigen Forschungsergebnisse bei O. Pelikán, a. a. O., 116 ff.

Bochum, den 21. April 1968

Резюме

Приведенную О. Пеликаном схему композиции (табл. I) можно получить лишь дедуктивным, а не индуктивным путем. Поэтому автор старается доказать, что изображение боя создавалось с использованием употребляемого в древности раstra, который очень легко разворачивается и оказывается нормативом для композиции и пропорций фигур. Создаваемая растром уверенность позволяет выра-

жать художественный замысел, вытесняющий на задний план геометрическую систему: Отраженная римлянами волна варваров поднимает полководца. Как светило он всходит над суматохой боя. В соответствии с этой основной идеей сцены, изображение дифференцировано до самых углов, несмотря на явное соблюдение аксиально-симметрических соответствий. На саркофаге, который в хронологической системе датированных экземпляров следует отнести к началу второй половины 3-го века, символическая форма композиции сменяет реалистическое изображение боя на более ранних саркофагах.

Summary

The scheme of composition shown by O. Pelikan (pl. 1) is only to be deduced, not to be inducted. Therefore it is tried to prove that the representation of battle was performed by employment of a screen frequently used in antiquity which was to be untied in a very simple manner and which proved to be a standard for composition and proportion of the figures. The security given by the screen is generally enabling the unfolding of the artistic idea which is passing the geometrical system, i. e. the wave of barbarians embanked by the Romans is carrying up the general. As an apparition of light he is rising up out of the mêlée. According to the scenical root idea the representation is differentiated to the nooks although the

axial-symmetric equivalents are plainly observed. The sarcophagus, which is to be dated inside of one series of development of dated specimens soon after the middle of the 3rd century, is relieving with its symbolic kind of composition the realistic representation of battle on former sarcophagi.

Résumé

Le schéma de composition (pl. 1) indiqué par O. Pelikán peut être seulement déduit, mais pas induit. C'est pourquoi qu'ici on essaie de mettre en évidence que le tableau du combat a été exécuté en employant un réseau qu'on trouve couramment dans l'antiquité et qui était simple à attacher dessus et qui servait de norme pour la composition et la proportion des figures. La sûreté que donne le réseau rend possible de donner sa valeur à l'expression artistique en surmontant le système géométrique: La vague des barbares dominée par les Romains élève le chef de l'armée. Comme une apparition lumineuse il s'élève au-dessus de la mêlée de la bataille. Selon cette idée de la scène la représentation, malgré l'observation marquée des concordances axiales symétriques, est différenciée jusque dans les coins. Le sarcophage, qui dans une série d'exemplaires classés d'après leurs dates peut être daté vraisemblablement bientôt après le milieu du 3^e siècle, prend, avec sa forme de composition symbolique, la place de la représentation réaliste des batailles sur les sarcophages d'avant.

Verfasser: Prof. Dr. phil. habil. Bernard Andreae,
Direktor des Instituts für Archäologie
der Ruhr-Universität Bochum,
463 Bochum-Querenburg, Buscheystraße I A.

Abbildungsverzeichnis:

- | | |
|----------|--|
| Taf. 1,1 | Ideales Schema der Komposition des Ludovisischen Sarkophags nach O. Pelikán. |
| 2 | (Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität, 1965, S. 157) |
| Taf. 2,1 | Bildrechteck mit Eckhypotenusen. |
| 2 | Quadratur des Bildrechtecks, 1. Stadium. |
| Taf. 3,1 | Quadratur des Bildrechtecks, 2. Stadium. |
| 2 | Frontrelief des Ludovisischen Sarkophags mit eingetragem Raster. |
| | Versuch einer zeichnerischen Darstellung der Kompositionslinien und Bewegungsströme im Frontrelief des Ludovisischen Sarkophags. |