

Von der Selbstständigkeit der römischen Handwerker

Tamás GESZTELYI, Debrecen

<https://www.doi.org/10.17234/9789533790343.13>

Die Wissenschaftler neigen dazu, dass sie im Fall der meisten römischen Handwerke die griechischen Vorbilder suchen, und sie bezweifeln, dass die römischen Handwerker ausser der Übernahme und das Kopieren für mehr fähig waren. Mit mehreren Beispielen möchte ich das Gegenteil beweisen. Wir haben es also keineswegs mit sklavischer Nachahmung zu tun, sondern mit selbstständigen, souveränen Meisterpersönlichkeiten, welche die sich oft wiederholenden Themen mit individuellen Zügen ausstatteten.

Schlüsselwörter: *römische Handwerker, Kopieren und Umgestaltung, Phaedra, Medea, Aeneas in den römischen bildenden Künsten, Musterbücher*

Die Wissenschaftler neigen dazu, dass sie im Fall der meisten römischen Handwerke die griechischen Vorbilder suchen, und sie bezweifeln, dass die römischen Handwerker ausser der Übernahme und das Kopieren für mehr fähig waren. Mit mehreren Beispielen möchte ich das Gegenteil beweisen.

Die Rekonstruktion klassischer griechischer Plastik wäre ohne die Kenntnis römischer Kopien unmöglich. Die bronzenen Originale sind bis auf wenige Ausnahmen verloren gegangen, doch Ende der Republik, Anfang der Kaiserzeit entstanden derart viele Kopien, dass genügend von ihnen für die Nachwelt erhalten geblieben sind. Es ist verständlich, dass diese Kopien die Forscher dazu verleiteten, mit ihrer Hilfe die Arbeiten jener Bildhauer zu rekonstruieren, die von den kunsthistorischen Beschreibungen der antiken Autoren, in erster Linie Plinius des Älteren, bekannt waren. Dieses Bestreben charakterisierte die Forscher vom Ende des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts, unter denen Furtwängler hervorzuheben ist (Furtwängler 1893). Diese so genannte Kopienkritik war bestrebt, unter den nicht immer genauen Kopien die authentischste zu bestimmen. Diese Auffassung betrachtete das Kopieren als mechanische Tätigkeit und jede Abweichung vom Original als Täuschung und Irrtum, Varianten hielt sie für freie Kopien (Gazda 2002: 5).

Von dieser Auffassung wich als erster Lippold (Lippold 1923) ab, der die Untersuchung der freien Kopie als Werk eigenen Rechts anerkannte. Indem er Kategorien wie Umstilisierung und Umwandlung verwendete, signalisierte er, dass die römischen Arbeiten als Produkte klassizistischer Kunst zu betrachten sind. Freilich vertrat er weiterhin die Ansicht, dass die griechischen Statuen einen höheren ästhetischen Wert hätten als ihre römischen Kopien. In den 1970er Jahren führten deutsche Forscher schließlich den Begriff Idealplastik ein, um darauf hinzuweisen, dass es sich nicht um genaue Kopien eines griechischen Modells handelt, sondern um Werke im klassizistischen Stil, die von griechischen Mustern inspiriert wurden (Zanker 1974). In literarischen Analysen entstandene Begriffe wurden auf die Einstufung von Statuenkopien übertragen (Wünsche 1972: 64 f.). Die *interpretatio*, die in der Literatur Übersetzung bedeutet, bedeutete in der bildenden Kunst genaue Kopie. Den antiken Meistern standen dafür so genannte Punktiergeräte zur Verfügung, was freilich nicht verhinderte, dass der Zeitstil seine Spuren auf dem Werk hinterließ. Die

imitatio möchte das Original nicht *ad verbum exprimere*, sondern nur seinen Geist übernehmen. In der bildenden Kunst entspricht dem die freie Kopie oder Umbildung, die Variante. Es gibt entweder inhaltliche Veränderungen (Hinzufügen eines Attributs) oder eine der Details (Haartracht, Kleidung), eventuell spielt auch ein anderes Muster eine Rolle. Die *aemulatio* ist die freieste Umgestaltung. Es gibt kein bestimmtes griechisches Muster, der Künstler betrachtet sich als *primus, princeps*, es entsteht eine Neubildung.

All diese Verfahren deuten darauf hin, dass die für die Römer arbeitenden Bildhauer bei der Herstellung ihrer Statuen über eine große Selbstständigkeit verfügten. Diese Selbstständigkeit konnte sich fallweise in unterschiedlichem Maß äußern, gehörte aber immer zu ihrer Tätigkeit. Dies gilt nicht nur für die Herstellung klassizistischer Skulpturen, sondern auch für das Schaffen von neuen Kompositionen. Ein gutes Beispiel dafür ist die sich Mitte des 2. Jahrhunderts herausbildende Sarkophagherstellung. Sie befriedigte einen neu entstandenen Bedarf. In den römischen Ateliers entstanden ohne Vorgeschichte Sarkophage mit mythologischen Szenen in riesiger Auswahl, Kompositionen mit vielen Figuren und Szenen. Darunter entstanden auch Serien, d.h. gleichaltrige Dubletten, welche oft Varianten voneinander waren (Strocka 1979: 158 ff.). Die Ateliers verfügten offenbar über ein entsprechendes Angebot, die Auftraggeber konnten zwischen Musterstücken wählen, von denen mehr oder weniger genaue Kopien hergestellt wurden.

Aber wie haben wir uns die Arbeit der an verschiedenen Stellen des Reiches tätigen Meister vorzustellen? Wo es Steinmetzateliers gab, dort gab es natürlich auch Muster. Darüber hinaus können wir auch von der Existenz von Musterbüchern ausgehen, was ein größeres Angebot bedeutet als das der fertigen Muster. Die Erfahrung lehrt aber, dass diese Muster nicht sklavisch kopiert wurden. Selbst die Meister in den auf bescheidenem Niveau arbeitenden provinziellen Ateliers stellten freie Kopien her, was bedeutete, dass die Komposition in kleinerem oder größerem Maß vom originalen Muster abwich. Ein gutes Beispiel dafür sind die in Pannonien beliebten Darstellungen der Szene der Medea mit ihren Kindern, welche jeweils einen anderen Aspekt der tragischen Geschichte abbilden (Gesztelyi 2017: 116).

Aus Pannonien sind drei Statuengruppen mit der monologisierenden Medea bekannt und drei Reliefs mit der vor dem Mord stehenden oder diesen ausführenden Medea. Obwohl in allen Fällen von ein und demselben Ereignis der Geschichte die Rede ist, weichen die Darstellungen in kleinerem oder größerem Maß voneinander ab, so dass wir den Verlauf der tragischen Ereignisse auf ihnen verfolgen können. Ikonographisch gehören die Statuengruppen aus Aquincum (*Lupa* Nr. 2931; Ertel 2010: Nr. 120; Schmidt 1992: Nr. 21), Poetovio (*Lupa* Nr. 1729; Schmidt 1992: Nr. 22.) und Feldkirchen (Noricum) zu einer Gruppe, letztere ist allerdings auf Grund ihrer Abnützung nur schwer studierbar. Auf diesen stehen beim rechten Fuß einer schmerzhaft in sich gekehrten Medea in Umarmung die beiden von der nahenden Gefahr nichts ahnenden Kinder. Medea hält das in seiner Scheide befindliche Schwert in ihren verschränkten Händen im Schoß. Auf der Statuengruppe von Adony (*Lupa* Nr. 3872; Schmidt 1992: Nr. 20) sind die Hände nicht mehr verschränkt, sondern die rechte Hand greift den Griff des Schwerts. Die Kinder sind nicht mehr in Umarmung, sondern stehen zu beiden Seiten von Medeas Fuß und heben, als ahnten sie bereits die nahende Gefahr, ihre Hände flehend zur Mutter. Den nächsten Moment sehen wir auf einer Statuengruppe aus Arles: Medea zieht das Schwert mit einer entschlossenen Bewegung aus der Scheide, die Kinder versuchen sich zu verteidigen: das eine hält die Hand über sich, das andere versucht sich unter dem Kleid der Mutter zu verstecken (Abb. 1.). Auf dem Relief von Intercisa (*Lupa* Nr. 3992; Schmidt 1992: Nr. 24) steht Medea zum Mord bereit mit gezogenem Schwert. Rechts ist noch der ausgestreckte Arm des einen Kindes zu sehen, vom anderen ist leider nichts geblieben, da der untere Teil des Reliefs fehlt. Den Verlauf des Mordes zeigt uns ein in Székesfehérvár gefundenes Relief (*Lupa* Nr. 1592; Schmidt 1992: Nr. 33): das eine Kind liegt vielleicht schon tot am Boden, Medea setzt ihm den Fuß auf den Hals und hält das gezogene Schwert über ihm. Auf der anderen Seite steht das andere Kind mit flehend erhobenen Armen. Die letzte Szene zeigt ein Relief aus Neudörfel (Burgenland) (*Lupa* Nr. 6172): Medea ist im Begriff sich mit dem toten Kind am einen Arm und mit dem Schwert in der anderen Hand zu entfernen. Hier ist das andere Kind nicht Teil der Darstellung. Wenn die Steinmetze nach Musterbüchern arbeiteten, wie konnten dann die Darstellungen ein und derselben Geschichte so unterschiedlich ausfallen? Enthielten die Musterbücher derart viele Varianten oder gab es so viele verschiedene Musterbücher? Vielleicht ist es doch am wahrscheinlichsten, dass die Steinmetze über große Selbstständigkeit verfügten und nicht mechanisch immer die gleichen Szenen wiederholten, sondern sie oder gegebenenfalls auch die Auftraggeber die Szenen aus der gegebenen Geschichte auswählten.

Diese Meister waren nicht nur in der Lage, eine ganze Reihe von Varianten herzustellen, sondern auch dazu, völlig neue Kompositionen hervorzubringen. Ein Beispiel dafür ist das Relief aus Noricum, welches eine Abschiedsszene zeigt, die ohne Parallele ist (Abb. 2; Gesztelyi 2000: 123–131; Gesztelyi & Harl 2001: 139–170). Die Trennung – so scheint es – ist eine zweifache. Die Mutter verabschiedet sich auf der linken Hälfte des Bildes vom Leben und ihren Lieben, der Vater ist im Begriff mit dem Kind die Heimat, die Geburtsstadt zu verlassen. Der am rechten Rand der Szene erscheinende Torbogen und das Schiff sind kaum anders interpretierbar. Wenn aber hiervon die Rede ist, dann denken wir unweigerlich an den mit seinem Kind aufbrechenden Helden Aeneas. Bei dem Kind handelt es sich dann um Ascanius-Iulus, bei der zurückbleibenden Mutter und Gemahlin um Creusa, beim Schauplatz um Troja. Obwohl die Geschichte aus der Aeneis (II 768–794) wohl bekannt war, wurde die Darstellung dieser Szene nicht populär.

Auch auf den Wandmalereien von Pompeji finden wir ein Bild, das offensichtlich nach der Aeneis entstanden ist. Auf der Darstellung in der Casa di Sirio ist der am Schenkel verletzte Kämpfer niemand anderes als Aeneas, das neben ihm stehende Kind Ascanius (Abb. 3; Bragantini & Sampaolo 2009: 346 f., Nr. 159). Der die Wunde behandelnde Arzt ist Iapyx, die im Hintergrund schwebende weibliche Gestalt, die Heilpflanzen in der Hand hält, ist niemand anderes als Venus. Die Geschichte findet sich im XII. Gesang. Die zwei feindlichen Anführer Turnus und Aeneas beschließen, gegeneinander zu

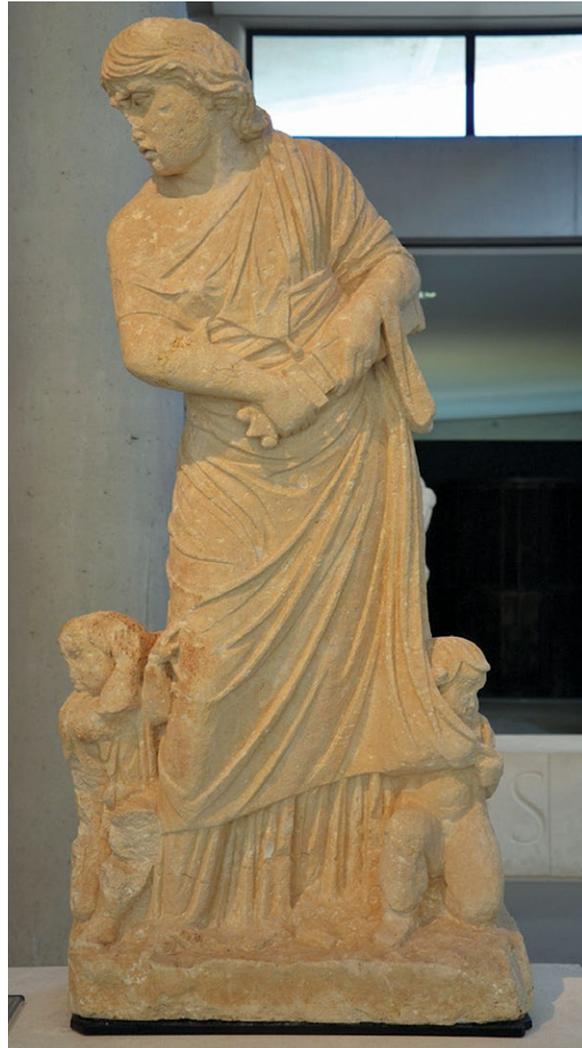


Abb. 1. Medea mit den Kindern vor dem Mord, Museum in Arles (www.flickr.com/photos/carolemage/16008387407/in/photostream/).

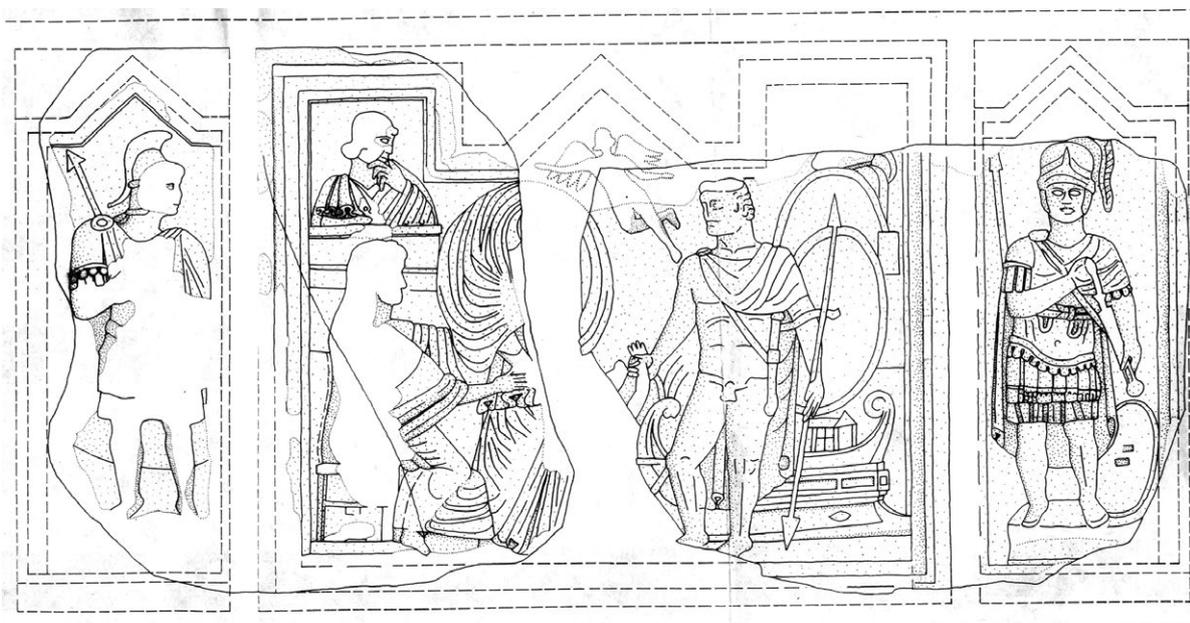


Abb. 2. Abschied von Aeneas und Creusa, Schloß Seggau, Rekonstruktionszeichnung (Gesztelyi & Harl 2001: 167, Abb. 3).



Abb. 3. Aeneas verwundet, Pompeji, Casa di Sirio ([hu.pinterest.com/pin/14566398764625323/?autologin=true](https://www.pinterest.com/pin/14566398764625323/?autologin=true)).

kämpfen. Nach dem Schwur bricht der Kampf erneut aus, Aeneas wird verwundet. Das kleine Fresko zeigt die Momente der Heilung und stützt sich dabei genau auf die Beschreibung in der Aeneis (XII. 398–404, 411–413, 416–417).

Neuere Forschungen haben ergeben, dass auf den Wandmalereien in Pompeji viel häufiger Szenen aus der Geschichte von Aeneas vorkommen als bisher angenommen. Strocka hat insgesamt 21 solcher Bilder gefunden (Strocka 2006: 269–315). Die Szene an der Südwand des Tricliniums der Casa di Fabio Rufo wurde früher als die Begegnung von Alexandros und Roxane interpretiert. Die weibliche Figur hält aber ein Zepter in der Hand, es muss sich daher um eine Königin handeln. Hinter der männlichen Figur wiederum erscheint ein Bewaffneter in östlicher Kleidung. Nach Strocka handelt es sich um die Begegnung von Aeneas und Dido (Strocka 2006: 269–272). Aeneas erscheint als Heros nackt mit einem Umhang am Rücken, seine Waffen, sein Schild und sein Helm liegen am Boden, der hinter ihm stehende Begleiter ist Achatos. Es ist dies der Augenblick, in dem Dido Aeneas' göttliche Schönheit bewundert, welche der Held seiner Mutter Venus zu verdanken hat (Aen. I. 588).

Dass wir in Pompeji sicher mit der Kenntnis und Darstellung der Geschichte von Dido und Aeneas rechnen können, das beweist eine Wandmalerei, auf der auch ihre Namen aufgeschrieben stehen. Das fragmentarische Bild lässt nur erahnen, dass die beiden als Liebespaar nach links gerichtet nebeneinandersitzen, während rechts eine dritte Figur ruht. Auf Grund der erschließbaren Komposition ist die Szene identisch mit der auf dem Wandbild auf dem Oecus der Casa del Citarista, auf dem Dido und Aeneas als Liebespaar nebeneinander im Eingang einer Höhle sitzen, wie es im IV. Gesang der Aeneis geschieht (Strocka 2006: 274–276). Der rechts sitzende, ruhende Jüngling kann nur Ascanius-Iulus sein. Im Vordergrund liegt ein Jagdhund auf der Erde. Mit kleineren und größeren Veränderungen findet sich diese Szene auch auf dem Cubiculum der Casa delle Vestali (Abb. 4; Strocka 2006: 275–277). Ähnlich wie auf obigem Bild umarmt Dido verliebt Aeneas, beide sitzen auf einem Felsen, Ascanius allerdings fehlt, dafür aber erscheint

über dem Liebespaar ein schwebender Amor. Der Jagdhund ist im Vordergrund stehend dargestellt. Eine weitere Variante stellt die auf dem Triclinium des Hauses VI 15, 6 in Pompeji zu findende Szene dar (Strocka 2006: 277–278). Das Liebespaar sitzt auch hier auf einem Felsen vor dem Eingang einer Höhle, aber in diesem Fall wird es von zwei Amorfiguren, jedoch nicht von einem Jagdhund begleitet. Neben Aeneas liegt eine Lanze, auf Didos Rücken ist ein Köcher sichtbar.

Die Beispiele der Darstellungen von Szenen aus der Geschichte des Aeneas beweisen nicht nur, dass die routinierten Steinmetze und die geschulten Maler in der Lage waren, neue Kompositionen zu schaffen, sondern auch, dass die zeitgenössische Literatur die bildende Kunst beeinflusst haben dürfte. Wie sehr dies der Fall gewesen sein dürfte, das wird auch durch die Untersuchung römischer Darstellungen der Geschichte von Hippolytos und Phaidra gestützt (Gesztelyi 2015/2: 41–48). Bis zum Beginn der Kaiserzeit finden sich keine Spuren der Darstellung dieser Geschichte. Dann aber erscheint sie häufig auf den Wandbildern in Pompeji und Rom.

Das älteste unter diesen Gemälden in Pompeji ist das im Cubiculum im Haus des Jason (IX 5, 18), das in den 10er oder 20er Jahren n. Chr. entstanden sein dürfte (Abb. 5; Bergmann 1996: 200, 211; Bragantini & Sampao 2009: 240 f. Nr. 94). In seinem Mittelpunkt sitzt Phaedra sich zur Seite wendend auf einem Sessel und spricht gestikulierend mit der hinter ihr stehenden Amme. Die Amme hält eine Schreibtafel in der Hand, offensichtlich den Brief, den ihre Herrin an Hippolytus geschrieben hat und dessen Zustellung an den Adressaten ihre Aufgabe ist. Am rechten Rand des Bildes ist noch eine kleine Dienerin zu sehen, im Hintergrund die Architektur des Palastes. Die Frage des Ursprungs der Schreibtafel hat eine Debatte unter den Forschern ausgelöst. Ende des 19. Jahrhunderts nahm A. Kalkmann die Existenz einer verloren gegangenen alexandrinischen Tragödie an, in der die Stiefmutter dem Geliebten ihre Liebe in einem Brief erklärt habe (Tschiedel 1969: 46). C. Robert hielt die Briefdarstellung für eine freie künstlerische Erfindung, die dazu gedient habe, die mündliche Botschaft der Amme – wie es bei Euripides geschieht – anschaulich



Abb. 4. Aeneas und Dido, Pompeji, Casa delle Vestali (Strocka 2006, 277, Abb. 6).



Abb. 5. Phaedra mit dem Brief an Hippolytus, Pompeji, Casa di Giasone ([hu.pinterest.com/pin/300474606363032101/?ip=true](https://www.pinterest.com/pin/300474606363032101/?ip=true)).

zu machen.¹ Einen Einfluss Ovids schließt er völlig aus, hält es aber für möglich, dass ein hellenistischer Vorläufer das Muster für diese Darstellungen gewesen sei. F. Leo vermutet die Quelle des Briefmotivs in Euripides' erstem Hippolytos-Drama (Jacobson 1974: 146, Anm. 11.). H. Jacobson formuliert ein wenig spitzfindig: „*The fact that Roman art sometimes represents the nurse bringing such a letter to Hippolytus ... makes it difficult to disbelieve in the existence of such a Greek literary treatment.*“ (Jacobson 1974: 146, Anm. 11). Als erster spielt P. Ghiron-Bistagne mit der Möglichkeit, dass die Briefdarstellung vom 4. Stück der *Heroides* des Ovid inspiriert sein könnte, da sie vor Ovid nicht in der Ikonographie vorkäme (Ghiron-Bistagne 1982: 38.). Auch J.-M. Croisille sieht eine Rolle der Elegie von Ovid bei der Entstehung des Briefmotivs, führt seinen Ursprung aber auf die alexandrinische Zeit zurück (Croisille 1982: 87). P. Linant de Bellefonds schwankt zwischen einem alexandrinischen Ursprung und einer eventuellen direkten Wirkung Ovids (Linant de Bellefonds 1990: 460, 462 f.).

Wir denken, dass es überflüssig ist, ein nicht nachweisbares alexandrinisches Werk als Muster für ein Motiv anzunehmen, für das wir einen unmittelbaren römischen Vorläufer finden. Damit würden wir sowohl die Wirkung der römischen Literatur auf die bildende Kunst als auch die Selbstständigkeit der in Italien arbeitenden Maler unterschätzen.² K. Scheffold führt in seiner Analyse der Bilder im Cubiculum des Hauses des Jason aus, dass deren sorgfältige Komposition das Werk eines römischen Meisters sein müsse (Scheffold 1952: 99). Die Bilder seien nicht Kopien griechischer Gemälde, sondern entweder das Werk eines römischen Meisters oder eines römische Meister nachahmenden pompejanischen Künstlers. Ganz im römischen Kontext analysiert die Bilder auch B. Bergmann (Bergmann 1996: 209 f.). Uns auf diese Meinungen stützend denken wir, dass der literarische Vorläufer der Komposition im 4. Brief von Ovids *Heroides* zu suchen ist, dessen Protagonistin so wie auch auf den Wandgemälden Phaedra ist. Die Zustellung des Briefes vertraut Phaedra der Amme an, die auch schon bei Euripides eine vermittelnde Rolle spielt. Während aber dort die Amme gegen das Verbot ihrer Herrin handelt, wird sie hier ausdrücklich dazu aufgefordert.

Zusammenfassend kann Folgendes festgestellt werden. Die Wichtigkeit des Einflusses der griechischen Kunst auf die römische steht außer Zweifel. Die Römer bauten auf den Elementen der griechischen auf und entwickelten daraus ihre eigene Kunst. Es ist auch anzuerkennen, dass die hellenistische Kunst für die römischen Künstler und insbesondere die Maler eine unermessliche Schatzkammer darstellte. Das Ausmaß ist auf Grund der Vernichtung der hellenistischen Malerei nicht zu bemessen. All dies ist freilich kein Grund, die Selbstständigkeit und Erfindungsgabe der römischen Meister völlig in Zweifel zu ziehen. Der Reichtum an Varianten der Darstellung mancher Themen verweist darauf, dass die Ausführung die Handschrift des römischen Meisters trägt, auch wenn griechische Werke den Ausgangspunkt darstellten. Wir haben es also keineswegs mit sklavischer Nachahmung zu tun, sondern mit selbstständigen, souveränen Meisterpersönlichkeiten, welche die sich oft wiederholenden Themen mit individuellen Zügen ausstatteten. Zugleich waren sie auch in der Lage, völlig neue Kompositionen zu schaffen, die ohne Beispiel in der griechischen Kunst sind.

Bibliographie

- Bergmann 1996 B. Bergmann, "The Pregnant Moment: Tragic Wives in the Roman Interior", in: N. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece and Italy*, New York, 1996, 199–218.
- Bragantini & Sampaolo 2009 I. Bragantini & V. Sampaolo, *La pittura pompeiana*, Napoli, 2009.
- Croisille 1982 J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, Bruxelles, 1982.

¹ Robert 1904: 169. Eine ähnliche Meinung hat Mucznik 1999: 84 f., obwohl hält sie möglich auch den Ovids Einfluß (Mucznik 1999: 117).

² Im Gegenteil meint Strocka 2006: 269–315.

- Ertel 2010 Ch. Ertel, *Bestandteile von römischen Grabbauten aus Aquincum und dem Limesabschnitt im Stadtgebiet von Budapest*, Corpus Signorum Imperii Romani, Ungarn 9, Budapest, 2010.
- Furtwängler 1893 A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig, 1893.
- Gazda 2002 E. K. Gazda, "Beyond Copying: Artistic Originality and Tradition", in: E. K. Gazda (ed.), *Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor, Michigan, 2002, 1–24.
- Gesztelyi 2000 T. Gesztelyi, "Abschied von der Gattin. Eine Aeneis Szene auf einem norischen Grabrelief", *Acta Antiqua Hung.* 40, Budapest, 2000, 123–131.
- Gesztelyi 2015 T. Gesztelyi, "Phaedras Brief an Hippolytos: Ovids Brief (Her. 4) in der römischen bildenden Kunst", *Acta Classica Debr.* 51, Debrecen, 2015, 59–73.
- Gesztelyi 2017 T. Gesztelyi, "Médéia az antik képzőművészetben (Medea in the Fine Arts of the Ancient World)", *Studia Litteraria, Médéia-interpretációk* 56, Debrecen, 2017, 111–120.
- Gesztelyi & Harl 2001 T. Gesztelyi & O. Harl, "Vom Staatsmythos zum Privatbild: Aeneas und Creusa auf der Grabädicula eines ritterlichen Offiziers in Solva/Steiermark", in: T. Panhuysen (Hrsg.), *Die Maastrichter Akten des 5. Internationalen Kolloquiums über das provinzialrömische Kunstschaffen*, Maastricht, 2001, 139–170.
- Ghiron-Bistagne 1982 P. Ghiron-Bistagne, "Phèdre ou l'amour interdit. Essai sur la signification du «motif de Phèdre» et son évolution dans l'antiquité classique", *Klio* 64, Berlin, 1982, 29–49.
- Jacobson 1974 H. Jacobson, *Ovid' Heroides*, Princeton, 1974.
- Linant de Bellefonds 1990 P. Linant de Bellefonds, "Hippolytos I.", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V, Zürich – München, 1990, 445–464.
- Lippold 1923 G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München, 1923.
- Lupa www.ubi-erat-lupa.org
- Mucznik 1999 S. Mucznik, "Devotion and Unfaithfulness. Alcestis and Phaedra in Roman Art", *Rivista di Archeologia, Suppl.* 20, Rome, 1999.
- Robert 1904 C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs* III.2, Berlin, 1904.
- Schefold 1952 K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte*, Basel, 1952.
- Schmidt 1992 M. Schmidt, "Medeia", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI, Zürich – München, 1992, 386–398.
- Strocka 1979 V. M. Strocka, "Variante, Wiederholung und Serie in der griechischen Bildhauerei", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 94, Berlin, 1979, 143–173.
- Strocka 2006 V. M. Strocka, "Aeneas, nicht Alexander! Zur Ikonographie des römischen Helden in der pompejanischen Wandmalerei. Mit zwei Anhängen zur Aeneas-Ikonographie außerhalb der Wandmalerei", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 121, 2006.
- Tschiedel 1969 H. J. Tschiedel, *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*, Erlangen, 1969.
- Wünsche 1972 R. Wünsche, "Der Jüngling von Magdalensberg. Studien zur römischen Idealplastik", in: *Festschrift L. Dussler*, München, 1972, 45–80.
- Zanker 1974 P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1974.

