

## A RÓMAI KÉZMŰVESEK ÖNÁLLÓSÁGÁRÓL

GESZTELYI TAMÁS

A klasszikus görög szobrászat rekonstruálása lehetetlen volna a római másolatok ismerete nélkül. A bronz eredetiek csekély kivételtől eltekintve elvesztek, ugyanakkor a köztársaságkor végén és a császárkor elején olyan tömegben készültek ezekről másolatok, hogy bőven maradtak belőle az utókorra is. Érthető, hogy ezek a másolatok arra ösztönözték a kutatókat, hogy segítségükkel rekonstruálják azoknak a szobrászoknak a munkásságát, akiket az antik auktorok, de mindenekelőtt az idősebb Plinius művészettörténeti leírásából megismerhetünk.

Ez a törekvés volt jellemző a XIX. század végének és a XX. század elejének kutatóira, köztük kiemelkedően Furtwänglerre.<sup>1</sup> Ez az ún. Kopienkritik arra törekedett, hogy a nem mindig pontos másolatok közül megállapítsa a lehető leghitelesebbnek tekinthető másolatot. Ez a szemlélet a másolást mechanikus munkának tekintette, és minden eltérést az eredetitől tévesztésnek vagy félreértésnek tekintett, az ilyen variánst pedig szabad másolásnak tartott.<sup>2</sup>

Ezen a szemléleten először Lippold<sup>3</sup> változtatott, aki elismerte a szabad másolat saját jogán való vizsgálatát. Ilyen kategóriákat használt, mint Umstilisierung, Umwandlung, jelezve, hogy a római művek a klasszicizáló művészet termékeinek tekinthetők. Ugyanakkor megtartotta azt a nézetet, hogy a görög szobrok magasabb esztétikai értéket képviselnek, mint a római másolataik. Az 1970-es években a német kutatók bevezették az Idealplastik elnevezést, jelezve ezzel, hogy nem egy görög modell pontos másolatáról van szó, hanem klasszicizáló stílusú művekről, melyeket görög minták inspiráltak.<sup>4</sup> Az irodalmi elemzéseknél kialakult fogalmakat vezettek be a szobormásolatok besorolására.<sup>5</sup> Az *interpretatio*, ami az irodalomban fordítást jelent, a képzőművészetben a pontos másolást jelentette. Ehhez az antik mestereknek ún. pontozógépek álltak rendelkezésére, de ez sem akadályozta meg, hogy a művön a korstílus rajta hagyja a nyomát. Az *imitatio* az eredetit nem *ad verbum exprimere* kívánja, hanem csak a szellemének az átvételére törekszik. A képzőművészetben ez a szabad másolás, vagy átalakítás (Umbildung, Variante), vagy tartalmilag (attribútum hozzáadásával), vagy részleteiben (hajviselet,

---

<sup>1</sup> FURTWÄNGLER 1893.

<sup>2</sup> GAZDA 2002, 5.

<sup>3</sup> LIPPOLD 1923.

<sup>4</sup> ZANKER 1974.

<sup>5</sup> WÜNSCHE 1972, 64 sk.

ruha) változtat, esetleg más mintából is merít. Az *aemulatio* a legszabadabb átalakítás. Nincs meghatározott görög mintája, a művész *primusnak*, *princepsnek* tekintti magát, új alkotás jön létre (Neubildung).

Mindezek az eljárások arra vallanak, hogy a rómaiaknak dolgozó szobrászok nagyfokú önállósággal rendelkeztek szobraik létrehozása során. Ez az önállóság persze esetenként különböző mértékben nyilvánulhatott meg, de mindig hozzátartozott a tevékenységükhöz. Érvényes ez nemcsak a klasszicizáló szobrászati alkotások létrehozására, hanem az új kompozíciók megalkotására is. Jó példa erre a II. század közepén kialakuló szarkofágkészítés. Egy újonnan jelentkező igény kielégítésére volt szükség. A római műhelyekben készülő mitológiai jelenetes szarkofágokon csekély előzmények birtokában óriási választékban készültek a sokalakos és sokjelenetes kompozíciók. Ezekben belül sorozatok is készültek, azaz azonos korú másodpéldányok, melyek gyakran variánsai egymásnak.<sup>6</sup> A műhelyek nyilván megfelelő kínálattal rendelkeztek, elkészült mintadarabok közül választhattak a megrendelők, melyekről többé-kevésbé hű másolatokat készítettek.

De hogyan kell elképzelnünk a birodalom különböző részein dolgozó mesterek munkáját? Ahol kőfaragó műhelyek dolgoztak, ott nyilván minták is álltak rendelkezésre. Ezen túl feltételezhetünk mintakönyvek létezését is, ami nagyobb kínálatot jelenthetett, mint a készen álló minták. A tapasztalatok azonban azt mutatják, hogy ezeket a mintákat nem követték szolgai módon. Még a szerény színvonalon dolgozó provinciális műhelyek mesterei is szabad másolatokat készítettek, ami azt jelentette, hogy a kompozíció kisebb-nagyobb mértékben eltért az eredeti mintától. Jó példa erre a Pannóniában kedvelt Médeia a gyermekeivel jelenet, melyek mindegyike a tragikus történetnek más-más mozzanatát ábrázolja.<sup>7</sup>

Pannóniából három szoborcsoport ismeretes a monologizáló Médeiával, három dombormű pedig a már gyilkosságra készülő vagy azt véghez vivő Médeiával. Bár a történetnek ugyanarról az eseményéről van szó valamennyi esetében, az ábrázolások kisebb-nagyobb mértékben eltérnek egymástól, és a tragikus események előrehaladtát nyomon követhetjük rajtuk. Ikonográfiailag egy csoportba sorolható az aquincumi,<sup>8</sup> a poetoviói<sup>9</sup> és a feldkircheni (noricumi) szoborcsoport, bár ez utóbbi megkopottsága miatt nehezen tanulmányozható. Ezekben a fájdalmasan magába mélyedő Médeiának a jobb lábánál áll mindkét gyermek összeölelkezve, és a közelgő veszedelemtől még mit sem sejtve. Médeia a hüvelyében lévő kardját összekulcsolt kezekkel tartja keblén. Az adonyi szoborcsoporton<sup>10</sup> a kezek már nincsenek összekulcsolva, hanem a jobb kéz megragadja a kard markolatát. A gyerekek nem együtt, hanem Médeia lábának két oldalán állnak, és mintha megéreznék a közelgő veszedelmet, kezeiket könyörögve anyjuk felé emelik. A következő mozzanatot egy arlesi szoborcsoporton figyelhetjük meg: Médeia már határozott mozzanatot tesz arra,

<sup>6</sup> STROCKA 1979, 158 skk.

<sup>7</sup> GESZTELYI 2017, 116.

<sup>8</sup> *Lupa* Nr. 2931; ERTEL 2010 Nr. 120; SCHMIDT 1992, Nr. 21.

<sup>9</sup> *Lupa* Nr. 1729; SCHMIDT 1992, Nr. 22.

<sup>10</sup> *Lupa* Nr. 3872; SCHMIDT 1992, Nr. 20.

hogy a kardot kihúzza hüvelyéből, a gyerekek pedig megpróbálnak védekezni: egyikük maga fölé tartja a kezét, a másikuk anyja ruhája mögé igyekszik bújni (1. kép).



**1. kép**  
***Médeia gyermekeivel a gyilkosság előtt, Arles-i múzeum***

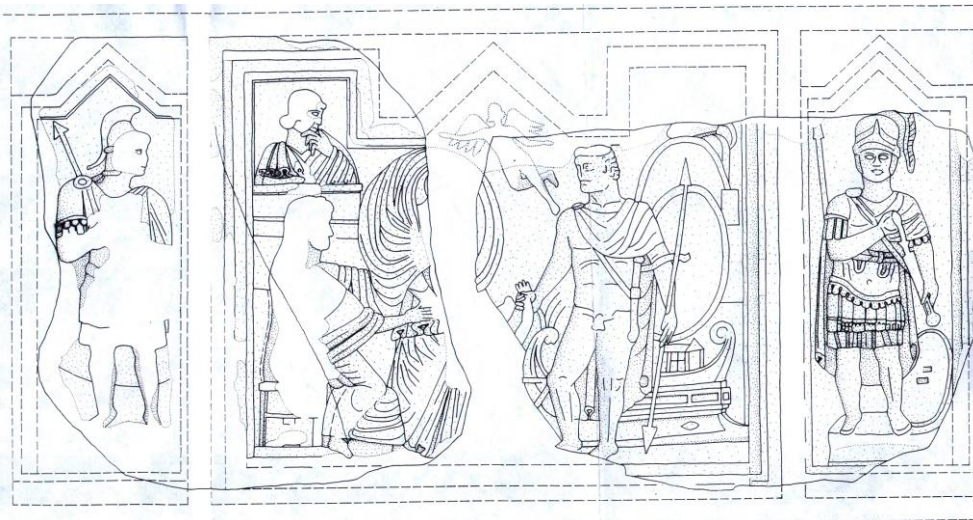
Az intercisai domborművön<sup>11</sup> Médeia kivont karddal áll, gyilkolásra készen. Jobbra az egyik gyermek kinyújtott karja még látható, a másiktól sajnos semmi sem maradt, mivel a dombormű alsó része hiányzik. A gyilkosság folyamatát egy Székesfehérváron előkerült relief<sup>12</sup> tárja elénk: az egyik gyerek már a földön hever, talán holtan,

<sup>11</sup> *Lupa* Nr. 3992; SCHMIDT 1992, Nr. 24.

<sup>12</sup> *Lupa* Nr. 1592; SCHMIDT 1992, Nr. 33. ERDÉLYI 1949, 82 skk.

Médeia a nyakára helyezi lábát és fölötte tartja kivont kardját. A másik oldalán másik gyermeke áll könyörgően felemelt karokkal. Az utolsó jelenetet a neudörfli (Burgenland) dombormű<sup>13</sup> mutatja be: Médeia egyik karjában halott gyermekét, másik kezében kardját tartva éppen távozóban van. Itt a másik gyermek nincs ábrázolva. Elgondolkodtató, hogy vajon ha mintakönyvekből dolgoztak a kőfaragók, hogy lehetnek ennyire különbözőek ugyanannak a történetnek az ábrázolásai. Ennyiféle variánst tartalmazhatott egy-egy mintakönyv, vagy ennyiféle mintakönyv létezett? Talán mégis az a legvalószínűbb, hogy a kőfaragók nagyfokú önállósággal rendelkeztek, és nem mechanikusan ismételték ugyanazokat a jeleneteket, hanem maguk vagy éppen megrendelőik választották ki azokat az adott történetből.

Ezek a mesterek nemcsak variánsok sorának készítésére voltak képesek, hanem teljesen új kompozíciók létrehozására is. Példa erre egy noricum-i dombormű, mely párhuzam nélküli búcsújelenetet mutat (2. kép).<sup>14</sup>



**2. kép**  
*Aeneas és Creusa búcsúja, Schloß Seggau, rekonstrukciósrajz*

Az elválás – úgy tűnik – kétszeres. Az anya – a kép bal felén – az élettől és szeretteitől válik meg, az apa gyermekével hazájából, szülővárosából készül távozni. Aligha értelmezhetjük ugyanis másként a jelenet jobb szélén feltűnő kapuívét és hajót. Ha pedig erről van szó, mi más is juthatna eszünkbe, mint hogy a gyermekével távozni készülő hős Aeneas, a gyermek a kis Ascanius-Iulus, a tőlük örökre elszakadó anya és hitvestárs Creusa, a helyszín pedig Trója. Bár a történet az Aeneis révén jól ismert (II. 768–794), ennek a jelenetnek az ábrázolása nem vált közkeletűvé.

<sup>13</sup> *Lupa* Nr. 6172.

<sup>14</sup> GESZTELYI 2000, 123–131; GESZTELYI–HARL 2001, 139–170; GESZTELYI 2012, 133–143.

A pompeji falfestészetben is találunk olyan képet, mely nyilvánvalóan az Aeneis alapján készült. A Casa di Siroban előkerült jeleneten, a combján megsebesült harcos nem más, mint Aeneas, a mellette álló gyermek pedig Ascanius (3. kép).<sup>15</sup>



3. kép  
*A sebesült Aeneas, Pompeji, Casa di Siro*

A sebet gyógyítani akaró orvos Iapyx, a háttérben lebegő nőalak pedig, aki gyógyfüveket tart a kezében nem más, mint Venus. A történet a 12. énekben fordul elő. A két ellenséges vezér, Turnus és Aeneas elhatározzák, hogy megküzdenek egymással. Az eskütétel után azonban kiújul a harc, és ennek során Aeneas megsebesül. A kisméretű freskó a gyógyítás pillanatait mutatja, pontosan támaszkodva az Aeneis leírására (XII. 398–404, 411–413, 416–417).

Az újabb kutatások fényt derítettek arra, hogy a pompeji falfestmények között lényegesen gyakrabban fordulnak elő jelenetek Aeneas történetéből, mint ezt eddig gondolták. Strocka összesen 21 ilyen képet gyűjtött össze.<sup>16</sup> A Casa di Fabio Rufo tricliniumának déli falán lévő jelenetet korábban Alexandros és Roxané találkozásaként

<sup>15</sup> BRAGANTINI–SAMPAOLO 2009, 346 sk. Nr. 159.

<sup>16</sup> STROCKA 2006, 269–315.

értelmezték. A nőalak azonban jogart tart a kezében, tehát királynőnek kell lennie. A férfialak mögött pedig keleti öltözékben jelenik meg egy fegyveres. Strocka véleménye szerint ez nem más, mint Aeneas és Dido találkozása.<sup>17</sup> Aeneas hérósként meztelenül jelenik meg, hátán köpenyével, fegyverei, a pajzs és a sisak a földön hevernek, a mögötte álló kísérője pedig Achates. Ez az a pillanat, amikor Dido megcsodálja Aeneas isteni szépségét, amit a hős anyjának, Venusnak köszönhet (Aen. I. 588).

Hogy Pompejiben bizton számíthatunk a Dido és Aeneas történet ismeretére és ábrázolására, azt egy olyan falfestmény bizonyítja, melyen a neveik is fel vannak írva. A töredékes képből csak következtetni tudunk arra, hogy a szerelmespár egymás mellett ül bal felé fordulva, míg jobbra egy harmadik alak pihen. A kikövetkeztethető kompozíció alapján ez a jelenet azonos a Casa del Citarista oecusának falfestményével, melyen Dido és Aeneas szerelmespárként ülnek egymás mellett egy barlang nyílásában, miként az az Aeneis IV. énekében történik.<sup>18</sup> A jobbra ülő pihenő ifjú nem lehet más, mint az álomba merült Ascanius-Iulus. Az előtérben egy vadász-kutya hever a földön. Kisebb-nagyobb változtatásokkal ez a téma előfordul a Casa delle Vestali cubiculumában is (4. kép).<sup>19</sup>



4. kép

*Aeneas és Dido, Pompeji, Casa delle Vestali*

<sup>17</sup> STROCKA 2006, 269–272.

<sup>18</sup> STROCKA 2006, 274–276.

<sup>19</sup> STROCKA 2006, 275–277.

Az előbbi képhez hasonlóan Dido szerelmesen átöleli Aeneast, mindketten sziklán ülnek, hiányzik viszont a képről Ascanius, de megjelenik a szerelmespár fölött egy lebegő Amor. A vadászkutya az előtérben állva van ábrázolva. Újabb variánst jelent a Pompeji VI 15, 6. számú ház tricliniumában található jelenet.<sup>20</sup> A szerelmespár itt is sziklán ül egy barlang nyílása előtt, de jelen esetben két Amor veszi őket körül, és hiányzik a vadászkutya. Aeneas mellett a lándzsája hever, míg Dido hátán tegez látható.

Az Aeneas történetét idéző példák nemcsak azt bizonyítják, hogy a rutinos kőfaragók és az iskolázott festők képesek voltak teljesen új kompozíciók létrehozására, hanem azt is, hogy a korabeli irodalom hatással lehetett a képzőművészetre. Hogy ez mennyire így volt, azt a Hippolytos- és Phaidra-történet római ábrázolásainak vizsgálata is megerősítheti.<sup>21</sup> A császárkor elejéig nincs nyoma a történet ábrázolásának. Ekkor viszont mind Pompejiben, mind Rómában gyakran feltűnik a falfestményeken.

A legkorábbi ezek közül Pompejiben, a Jason házában cubiculumában (IX. 5, 18) fennmaradt kép, mely a Kr. u. 10-es vagy 20-as években készülhetett (5. kép).<sup>22</sup>



5. kép

*Phaedra a Hippolytusnak írt levéllel, Pompeji, Casa di Giasone*

<sup>20</sup> STROCKA 2006, 277–278.

<sup>21</sup> GESZTELYI 2015a, 278–296; GESZTELYI 2015b, 59–73; GESZTELYI 2015/2, 41–48.

<sup>22</sup> BERGMANN 1996, 200, 211; BRAGANTINI–SAMPAOLO 2009, 240 sk. Nr. 94.

A középpontban Phaedra látható székén ülve, amint oldalra fordul, és a mögötte álló dajkájának gesztikulálva magyaráz. A dajka a kezében írotáblát tart, nyilvánvalóan azt a levelet, melyet úrnője Hippolytosnak írt, és amelynek eljuttatása a címzetthez az ő feladata. A kép jobb szélén még egy kis szolgálólány látható, a háttérben pedig a palota architektúrája. A jeleneten megjelenő írotábla motívumának az eredete vitát váltott ki a kutatók között. A XIX. század végén A. Kalkmann egy feltételezett alexandriai tragédia léteire következtetett, melyben a mostohaanya érzelmeit levélben tárta szerelme elé.<sup>23</sup> C. Robert a levélábrázolást szabad művészi leleménynek tekintette, hogy a dajka szóbeli közlése – ahogy ez Euripidésnél történik – érzékelhetően megjelenjen.<sup>24</sup> Ovidius hatását teljesen kizárja, azt viszont lehetségesnek tartja, hogy egy hellenisztikus előzmény szolgált mintaképül ezekhez az ábrázolásokhoz. F. Leo azt javasolja, hogy a levél-motívum forrása Euripidés első Hippolytosa volt.<sup>25</sup> H. Jacobson kissé körmönfontan így fogalmaz: az a tény, hogy a római művészet időnként a dajkát úgy ábrázolja, hogy levelet visz Hippolytosnak, nehezen teszi tagadhatóvá, hogy létezett ilyen görög irodalmi változat.<sup>26</sup> Először P. Ghiron-Bistagne veti fel a lehetőségét annak, hogy a levél ábrázolását Ovidius *Heroides*ének 4. darabja inspirálta, minthogy Ovidius előtt nem fordul elő az ikonográfiában.<sup>27</sup> Ugyanakkor J.-M. Croisille is szerepet tulajdonít Ovidius elégiájának a levél-motívum kialakulásában, de eredetét az alexandriai korszakra vezeti vissza.<sup>28</sup> P. Linant de Bellefonds hol talán alexandriai eredetűnek nevezi a levél motívumát, hol pedig talán közvetlen ovidiusi hatásnak.<sup>29</sup>

Mi úgy gondoljuk, hogy amennyiben találunk közvetlen római előzményt egy motívum létezésére, akkor fölösleges ehelyett egy bizonyíthatatlan alexandriai művet mintának feltételezni. Ezzel alábecsüljük mind a római irodalom hatását a képzőművészetre, mind pedig az Itáliában dolgozó festők önállóságát.<sup>30</sup> K. Schefold, a Jason házában cubiculumában fennmaradt képek elemzésekor azt fejtegeti, hogy azok gondos megkomponálása római mester műve kell legyen.<sup>31</sup> Nem görög festmények másolatai, hanem vagy egy római mester alkotásai, vagy egy azt utánzó pompeji mesteré. Teljesen római kontextusban értelmezi a képeket B. Bergmann is.<sup>32</sup> Ezeket a véleményeket elfogadva, és erre alapozva úgy gondoljuk, hogy a kompozíció irodalmi előzményét Ovidius *Heroides*ének 4. levelében kell keresnünk, melynek ugyanúgy Phaedra a főszereplője, miként a falfestménynek. A levél továbbítását viszont a már Euripidésnél is közvetítő szerepet betöltő dajkára bízta Phaedra. De míg ott a dajka ezt úrnője tiltása ellenére teszi meg, itt kifejezetten a felkérésére.

<sup>23</sup> TSCHIEDEL 1969, 46.

<sup>24</sup> ROBERT 1904, 169. Hasonló véleményen van MUCZNIK 1999, 84 sk., bár Ovidius hatását is lehetségesnek tartja MUCZNIK 1999, 117.

<sup>25</sup> JACOBSON 1974, 146, 11. jegyzet

<sup>26</sup> JACOBSON 1974, 146, 11. jegyzet

<sup>27</sup> GHIRON-BISTAGNE 1982, 38.

<sup>28</sup> CROISILLE 1982, 87.

<sup>29</sup> LINANT DE BELLEFONDS 1990, 460, 462 sk.

<sup>30</sup> Ennek ellenkezőjéről győz meg: STROCKA 2007, 269–315.

<sup>31</sup> SCHEFOLD 1952, 99.

<sup>32</sup> BERGMANN 1996, 209 sk.



Összegzésként a következőket állapíthatjuk meg. A görög művészet hatásának fontossága a római művészetre egyáltalán nem kérdőjelezhető meg. Annak elemeiből építkezett, és hozta létre a saját művészetét. Azt is el kell ismerni, hogy a hellenisztikus művészet kimeríthetetlen kincsbányája volt a római művészetnek, különösen a festészetnek. Ezt igazán fel sem tudjuk mérni a hellenisztikus festészet teljes megsemmisülése miatt. Mindez azonban nem ok arra, hogy teljesen kétségbe vonjuk a római mesterek önállóságát, invenciózusságát. Egy-egy téma variációs gazdagsága arra vall, hogy még ha kiindulópontul is szolgáltak a görög művek a téma megfogalmazására, a végső kivitelén rajta hagyta keze nyomát a római mester. Tehát semmiképpen sem szolgai másolással állunk szemben, hanem önálló, szuverén mesteregyéniségekkel, akik kedvüket lelték abban, hogy egyedi vonásokkal lássák el a sokszor ismétlődő témákat is. Ugyanakkor képesek voltak teljesen új kompozíciók létrehozására, amelyeknek nem volt előzménye a görög művészetben.

#### BIBLIOGRÁFIA:

##### BERGMANN 1996

Bettina BERGMANN: *The Pregnant Moment: Tragic Wives in the Roman Interior*. In: *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece and Italy*. Ed. Natalie KAMPEN–Bettina Ann BERGMANN, New York, Cambridge University Press, 1996, 199–218.

##### BRAGANTINI–SAMPAOLO 2009

Irene BRAGANTINI–Valeria SAMPAOLO: *La pittura pompeiana*. Napoli, Electa, 2009.

##### CROISILLE 1982

Jean-Michelle CROISILLE: *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*. Bruxelles, 1982.

##### ERDÉLYI 1949

ERDÉLYI Gizella: *Medea ábrázolás a székesfehérvári múzeum egyik kőemlékén*. *Antiquitas Hungarica* 3/1–2. 1949, 82–85.

##### ERTEL 2010

Christine ERTEL: *Bestandteile von römischen Grabbauten aus Aquincum und dem Limesabschnitt im Stadtgebiet von Budapest*. Budapest, Archaeolingua, 2010.

##### FURTWÄNGLER 1893

Adolf FURTWÄNGLER: *Meisterwerke der griechischen Plastik*. Leipzig, Giesecke & Devrient, 1893.

##### GAZDA 2002

Elaine K. GAZDA: *Beyond Copying: Artistic Originality and Tradition*. In: *Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Ed. Elaine K. GAZDA. Michigan, University of Michigan Press, 2002, 1–24.

## GESZTELYI 2000

Tamás GESZTELYI: Abschied von der Gattin. Eine Aeneis Szene auf einem norischen Grabrelief. *Acta Antiqua* 40, 2000, 123–131.

## GESZTELYI 2012

GESZTELYI Tamás: Aeneas és Creusa búcsúja. Egy noricumai sírdombormű értelmezése. In: *Irodalom és képzőművészet a korai császárkorban*. Szerk. GESZTELYI Tamás. Debrecen, Egyetemi Kiadó, 2012, 133–143.

## GESZTELYI 2015a

GESZTELYI Tamás: Bűnös szerelemből végtelen szerelem. Phaedra és Hippolytos. In: *Hereditas Graeco-Latinitatis II. Tempora mutantur. Tanulmányok az időről és a bűnről*. Debrecen, 2015, 278–296.

## GESZTELYI 2015b

Tamás GESZTELYI: Phaedras Brief an Hippolytos: Ovids Brief (Her. 4) in der römischen bildenden Kunst. *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 51, 2015, 59–73.

## GESZTELYI 2015/2

GESZTELYI Tamás: Phaedra levele Hippolytushoz Ovidius epistulája (Her. 4) a római képzőművészetben. *Ókor* 14/2. 2015, 41–48.

## GESZTELYI 2017

GESZTELYI Tamás: Médeia az antik képzőművészetben. *Studia Litteraria* 56/1–4. 2017, 111–120.

## GESZTELYI–HARL 2001

Tamás GESZTELYI–Ortolf HARL: Vom Staatsmythos zum Privatbild: Aeneas und Creusa auf der Grabädicula eines ritterlichen Offiziers in Solva/Steiermark. In: *Die Maastrichter Akten des 5. Internationalen Kolloquiums über das provinzialrömische Kunstschaffen*. Hrsg. Titus PANHUUSEN. Maastricht, Stichting Willem Goossens, 2001, 139–170.

## GHIRON–BISTAGNE 1982

Paulette GHIRON–BISTAGNE: Phèdre ou l’amour interdit. Essai sur la signification du «motif de Phèdre» et son évolution dans l’antiquité classique. *Klio* 64, 1982, 29–49.

## JACOBSON 1974

Howard JACOBSON: *Ovid’ Heroides*. Princeton, University Press, 1974.

## LINANT DE BELLEFONDS 1990

Pascale LINANT DE BELLEFONDS: Hippolytos I. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae V*. Zürich–München, Artemis Verlag, 1990, 445–464.

## LIPPOLD 1923

Georg LIPPOLD: *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*. München, Beck, 1923.

*Lupa*

[www.ubi-erat-lupa.org](http://www.ubi-erat-lupa.org)

## MUCZNIK 1999

Sonja MUCZNIK: *Devotion and Unfaithfulness: Alcestis and Phaedra in Roman Art*. Rome, 1999.

## ROBERT 1904

Carl ROBERT: *Die antiken Sarkophagreliefs*. Berlin, Mann, 1904.

## SCHEFOLD 1952

Karl SCHEFOLD: *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte*. Basel, Schwabe, 1952.

## SCHMIDT 1992

Margot SCHMIDT: Medeia. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VI*. Zürich–München, 1992, 386–398.

## STROCKA 1979

Volker Michael STROCKA: Variante, Wiederholung und Serie in der griechischen Bildhauerei. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 94, 1979, 143–173.

## TRIMBLE 2002

Jennifer F. TRIMBLE: Greek myth, gender and social structure in a Roman House: two paintings of Achilles at Pompeii. In: *Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Ed. Elaine K. GAZDA. Ann Arbor, Michigan 2002, 225–248.

## TSCHIEDEL 1969

Hans Jürgen TSCHIEDEL: *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*. Erlangen, 1969.

## WÜNSCHE 1972

Raimund WÜNSCHE: Der Jüngling von Magdalensberg. Studien zur römischen Idealplastik. In: *Festschrift Luitpold Dussler*. München, 1972, 45–80.

## ZANKER 1974

Paul ZANKER: *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*. Mainz, Zabern, 1974.