

## Rom und die Provinzen

Frank G. J. M. Müller, **The So-Called Aldobrandini Wedding. Research from the Years 1990 to 2016.** Mit Beiträgen von Carla Benocci und Valter Proietti. FM Art Publications, Amsterdam 2019. XII und 187 Seiten mit 101 zumeist farbigen Abbildungen und 5 Tafeln.

Ein Vierteljahrhundert nach seiner ersten ikonologischen Behandlung der sogenannten Aldobrandinischen Hochzeit aus dem Jahr 1994 legt Frank Müller ein zweites, typographisch sehr ansprechend gestaltetes Buch über dieses antike Dekorationsfragment vor. Schon allein die sehr qualitätvollen Abbildungen und Tafeln – beginnend mit einer ausgezeichneten doppelseitigen Wiedergabe unmittelbar nach der Titelei, noch vor dem Buchtext – erfreuen den Laien wie den Fachmann beim Blättern und Lesen im vorliegenden Werk. Der flüssig und unkompliziert geschriebene sowie sehr detailreiche Text animiert den Leser zur weiteren und vertiefenden Lektüre.

Das von Müller zutreffend um 30 v. Chr. datierte (S. 25–27), aus einer größeren Wanddekoration herausgeschnittene Malereifragment fügt sich in eine Reihe anderer wenig früher oder gleichzeitig gemalter Friese, in denen ein nicht ohne weiteres zu deutendes, meist mythisches Geschehen geschildert wird – man denke nur an die Bilder in der sogenannten Aula Isiaca. Der Autor lehnt die gängige, erst jüngst vehement von Paul Veyne wieder vorgetragene Interpretation der in dem erhaltenen Friesabschnitt geschilderten Handlungen als Hochzeitsdarstellung ab (S. 73). Stattdessen versteht er die Szenerie grundsätzlich als Wiedergabe eines mythologischen Ereignisses. Dabei kann der Verfasser gute ikonographische Parallelen in anderen antiken Mythenbildern für seine Deutung anführen (S. 73–104). Ihm gelingt so aufgrund seiner umfassenden Kenntnis und unter Berücksichtigung der jüngsten Forschungen eine durchaus wahrscheinliche ikonologische Analyse der spätrepublikanischen bis frühaugusteischen Aldobrandinischen Hochzeit als antikes Kunstwerk.

Müller gliedert, wie gleich im Vorwort dargelegt (S. IX f.), sein Buch in zwei Teile. Auf einen einleitenden Überblick über die fachspezifischen Forschungen der Jahre von 1994 bis 2016 folgen die fünf kleineren Kapitel 2 bis 6. In ihnen schildert er die Rezeptionsgeschichte, beschäftigt sich mit dem antiken Kontext des Fragments und bindet dabei eine genaue Beschreibung der erkennbaren motivischen Details ein. Die Kapitel 7 bis 11 liefern, aufbauend auf den zuvor festgestellten mo-

tivischen Indizien, eine ikonographische und ikonologische Analyse der Friesdarstellung. In Kapitel 12 (S. 129–136) lokalisiert der Autor den genauen Fundort dieses Dekorationsfragments und leitet daraus eine mögliche Verknüpfung mit Maecenas und dessen esquilinischem Wohnsitz ab. In Kapitel 13 (S. 137–144) fasst der Autor seine Interpretation der Friesdarstellung zusammen und ordnet dabei die Malerei in den kulturellen Horizont der späten Republik und der frühaugusteischen Zeit ein. Vier Appendizes (S. 147–170) behandeln Einzelaspekte, Darstellungen, die als Hochzeitsbilder interpretiert wurden, die Geschichte der Villa Aldobrandini und die dortige Unterbringung der Aldobrandinischen Hochzeit.

In den einleitenden Kapiteln erörtert Müller bekannte, in der Forschung kaum oder gar nicht beachtete sowie neu aufgetauchte Dokumente, mit deren Hilfe sich Fundumstände und Fundzeitpunkt genau bestimmen lassen. So lässt sich nun das Jahr 1601 als Zeitpunkt der Entdeckung bestimmen, und der März des Jahres 1602 als Datum, zu dem das Fresko aus einem unterirdischen Raum nahe der Karmeliterkirche San Giuliano auf dem Esquilin in die Villa des Kardinals Aldobrandini am Südwesthang des Quirinals transportiert wurde.

Die gründliche Beschäftigung mit neuzeitlichen Dokumenten zu dieser Malerei ist keineswegs Selbstzweck, sondern trägt Fakten zu ihrem besseren Verständnis bei. So erwähnt der französische Gelehrte Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, dass die linke Kante des neuzeitlich gerahmten Fragments mit der Ecke des antiken Raumes zusammenfällt, aus dem es stammt (S. 17). Die Friesdarstellung hatte also nach links hin ein festes Ende. Und weiterhin befand sich am rechten Rand ein Dreifuß, der heute verloren ist (S. 18). Nachdem schon in einer der frühesten Nachrichten die Szenerie des Frieses, als er noch in situ war (S. 17), als Hochzeitsszene interpretiert wurde, erfuhr diese Deutung späterhin fast dogmatische Verfestigung. Die bis heute nachwirkende Etikettierung führt der Verfasser auf eine besondere Fixierung der barocken Zeitgenossen auf Antiquaria und auf die in antiken Bildwerken illustrierten Sitten und Gebräuche zurück.

Kapitel 4 und 5 (S. 12–34) beschäftigen sich mit den Motiven und der Datierung der Dekoration. Die ausführliche Beschreibung des Erhaltenen wird mit der zutreffenden chronologischen Einordnung um 30 v. Chr. verknüpft (S. 23–27). Am Ende weist Müller darauf hin, dass sich ursprünglich die Wanddekoration, aus deren linkem Abschnitt das Fragment stammt, weiter nach

rechts ausdehnen musste. Denn ein Nagel auf der rechten Seite des Kandelaberkapitells unterhalb des Frieses diente als Befestigung für eine nach rechts hin zu ergänzende Girlande (S. 25 und 29 Anm. 2). Hier hätte man gerne die schon immer festgestellten Spuren in einer Umzeichnung demonstriert bekommen.

Es folgt die Erörterung des am rechten Rand verlorenen Friesabschnitts (S. 29–34). Der Autor kann klar anhand motivischer Parallelen zu Hintergrundgestaltungen mythologischer Bilder aus Pompeji belegen, dass die drei letzten erhaltenen Figuren am rechten Rand des Fragments nicht vor blauem Himmel stehen, sondern vor einer Landschaftskulisse (S. 32–34). Die wenig beachtete bräunliche Fläche rechts des Unterkörpers der letzten rechten Figur stellt einen Hügel (S. 29 f.) dar. Dieses Motiv widerspricht der Interpretation der im Fries dargestellten Handlung als einer gängigen römischen Hochzeitszeremonie (S. 32 und 37).

Wie beherrschend die Deutung der Friesdarstellung auf eine Hochzeitsszenarie war, legt Müller im 6. Kapitel (S. 37–47) dar: Diese Interpretation führte bei der Restaurierung des antiken Freskos durch Canova und Del Frate tatsächlich zur weitgehenden Eliminierung eben jener Landschaftskulisse hinter den letzten drei Friesfiguren rechts (S. 47), da ein häusliches Ambiente besser passte.

In Kapitel 7 (S. 49–54) widerlegt der Verfasser die verbreitete Vorstellung, die antiken Figurenbilder, auch die Aldobandinische Hochzeit, ließen sich regelmäßig auf ältere, berühmte Vorlagen zurückführen (S. 49). Er kann sich auf Forschungen von Ernst Pfuhl und vor allem von Bernhard Schmalz und Burkhardt Wesenberg (S. 54) berufen, nach denen die eklektische Zusammenstellung von Einzelfiguren zu einer übergreifenden Erzählung eine in der späten Republik und der frühen Kaiserzeit verbreitete Kompositionsweise ist. Unter Beibehaltung der gestischen Haltung von Einzelfiguren oder Zweiergruppen wird eine lose kompositorische Verknüpfung erzeugt, die zur mythologischen Erzählung passt (S. 49). Damit hat Müller in den Kapiteln 2 bis 7 die faktische Grundlage für die weitere ikonologische Analyse der Szenarie im Fries der Aldobandinischen Hochzeit gelegt.

Der Autor setzt mit Kapitel 8 (S. 55–57) und der Widerlegung der bisher gängigen Deutung dieser Malerei neu an. Er legt die Identifizierung der einzelnen Figuren, ihrer Funktion und den Zweck einzelner Geräte, wie sie im frühen siebzehnten Jahrhundert vorgeschlagen wurden, dar und wie diese 2010 von Massimiliano Papini in modifizierter Form aufgegriffen wurden. Grundlegend war die Annahme, die dargestellten Handlungen schilderten Riten im Zuge einer römischen Hochzeitszeremonie.

In Kapitel 9 (S. 59–71) beschäftigt sich Müller detailliert mit den Argumenten Papinis als eines exponierten Verfechters der schon jahrhundertalten Deutung des Frieses als Hochzeitsszene, obwohl schon im neunzehnten Jahrhundert Eduard Gerhard und August Rossbach (S. 59 f. 69) dies wegen der nicht römischen Bekleidung

der Figuren und der unrömischen Zeremonien abgelehnt hatten. Der Autor konfrontiert die einzelnen Figuren des Frieses und deren Benennung durch Papini jeweils mit deren gesicherter ikonographischer Überlieferung. Demnach kann die gebräunte, athletische, bekränzte Figur auf einem Steinblock vor dem Kopfe des ›Brautbettes‹ nicht Hymenäus sein (S. 61 f.). Der verhüllt, in sich versunken auf dem Bett sitzenden, als Braut gedeuteten Frau fehlen alle Accessoires, die in der römischen Literatur eine Frau im Rahmen des Hochzeitszeremoniells als Braut erweisen (S. 62–64), und die drei Figuren, die am linken Friesrand um eine Schale auf einem Säulenstumpf angeordnet sind, treffen sicherlich keine Vorbereitungen, um die Füße der ins Haus des Bräutigams eintretenden Braut zu waschen. Sie vollziehen nicht das Ritual des »aqua et igni accipi«, das zuerst im siebzehnten, dann im zwanzigsten Jahrhundert von Bernard Andreae und 2010 von Papini darin gesehen wurde. In keinem Fall, wie Müller nachweist, ist die fast ausschließlich anhand literarischer Quellen getroffene Identifizierung der Personen (S. 69) stichhaltig.

Zum Abschluss entkräftet er die Argumente weiterer in den letzten fünf und zwanzig Jahren erschiener Abhandlungen zur Aldobandinischen Hochzeit (S. 69–71). In beiden Fällen stehen den vorgeschlagenen Interpretationen motivische und ikonographische Widersprüche entgegen. Paris und Helena will schon Eduard Gerhard 1834 in den betreffenden Friesfiguren erkennen – allerdings »war ihm bewusst, dass für seine Interpretation schlagende Evidenzen fehlen« (S. 71).

Mit Kapitel 10 (S. 73–104) trägt der Autor nun Figur für Figur seine Interpretation der Friesdarstellung vor, eine nur leicht modifizierte Version seiner schon 1994 publizierten Deutung (S. 73 Anm. 1). Er legt die axiomatische Annahme zugrunde, dass alle Friesfiguren mythische Personen sind. Er leitet diese Annahme aus den zahlreichen seit augusteischer Zeit das Zentrum von Wanddekorationen schmückenden Bildern her, die mit wenigen Ausnahmen – etwa Lararien und Fassadenbilder – Mythen wiedergeben (S. 73). Die Identifizierung des mythischen Personals der Aldobandinischen Hochzeit stützt der Verfasser durchgehend auf motivische und ikonographische Parallelen der Einzelfiguren zu eindeutig als mythisch geschilderten und benennbaren Gestalten. Nach dieser Regel hatte er in den vorangegangenen Kapiteln auch die bisherigen Deutungsvorschläge bewertet. Der Autor erkennt in den beiden Frauenfiguren auf dem Bett im Zentrum des Friesstückes und in der mit gelbem Chiton und über den Kopf gezogenem weißen Mantel gekleideten, einen Fächer in der Linken haltenden dritten Frau von links den Schlüssel für die Gesamtinterpretation (S. 73).

Dabei streift Müller leider nur ein passant ein ganz wesentliches Element: die Komposition des Frieses, in der sich anhand der Zwischenräume und der Anordnung um bestimmte Gegenstände drei getrennte Gruppen zu erkennen geben. Die Zusammengehörigkeit wird noch durch die Körperhaltung der jeweils außen angeordneten Figuren unterstrichen.

Die Bestimmung der am Fußende des Bettes sitzenden halbnackten Frau als Aphrodite (S. 75) ist unstrittig. Für die im Fries erzählte mythische Handlung hat die Geste Aphrodites ungleich größere Bedeutung (S. 75). Wie die motivischen Parallelen zeigen, redet Aphrodite auch in der Aldobrandinischen Hochzeit auf die gänzlich in sich versunkene, bis auf das Gesicht völlig von ihren Gewändern umhüllte Frau ein. Sie versucht die Reserve der Frau zu brechen und ihr Begehren einzuflößen (S. 76).

Damit aber drängen sich nur wenige mythische Kandidaten auf, die so intensiv von Aphrodite beeinflusst werden. Der Autor entscheidet sich für Phädra (S. 76). Und nicht nur die Charakterisierung dieser Gestalt findet er in der euripideischen Hippolytostragödie wieder (S. 77 und 80).

Aufgrund der eingangs als hermeneutisch grundlegend erkannten Regel der motivischen Verknüpfung einzelner Figuren wendet sich der Verfasser der prächtig gewandeten rechten Frau in der Dreipersonengruppe am linken Rand des Frieses zu (S. 80–85). Sie korrespondiert mit ihrer vollständigen Kleidung und dem über den Kopf gezogenen Mantel der weitgehend umhüllten, als Phädra gedeuteten Frau auf dem Bett. Der Fächer in ihrer Linken, die auf der Säule unterhalb des Beckens abgelegten Tücher (S. 83) und der Empfang eines in einer Patera bewahrten Stoffes, laut Müller eines Heilmittels, aus der Hand der Frau am äußeren linken Friesrand (S. 92 f.) machen die Deutung als Phädras Amme wahrscheinlich.

Wie man aus der Überlieferung weiß, will die Amme ihrer Herrin einerseits mit Heilmitteln Linderung ihrer Liebespassion verschaffen. Und andererseits unterrichtet sie gegen Phädras ausdrücklichen Wunsch Hippolytos von der Liebe ihrer Herrin zu ihm (S. 83–85). Einen Hinweis auf diesen Brief will Müller in einem Diptychon erkennen, das an den Säulenstumpf gelehnt ist, neben dem die Amme steht. Es handelt sich aber wohl eher um ein Figurenbild als um eine beschriebene Klapptafel, denn an den Ecken scheinen die Enden der Leisten des Bildrahmens überzustehen.

Der Phädramythos legt nahe, den braungebrannten, nur mit einem um die Hüften geschlungenen Mantel bekleideten, auf einem Steinblock selbstbewusst rechts neben dem Bett mit Aphrodite und Phädra sitzenden jungen Mann als Hippolytos (S. 85–88) zu identifizieren. Müller weist auf ein kompositionelles Indiz hin: Phädra und Hippolytos kehren im Fries einander den Rücken zu (S. 87 f. und 103 f.). Der Verfasser versteht dies als kompositorischen Hinweis auf den Antagonismus zwischen beiden.

Noch eine weitere Figur kann der Autor anhand motivischer Parallelen identifizieren: Die Frau mit einem gezackten Kranz im Zentrum der Dreifigurengruppe am rechten Rand des Friesfragments (S. 89–92) ist Artemis.

Von den verbleibenden Friesfiguren sind die beiden Frauen am linken Rand, die zusammen mit der Amme am Becken hantieren, aufgrund ihrer geringeren Körpergröße und ihrer wenig prominenten Erscheinung als

Dienerinnen zu deuten (S. 92). Die beiden zusammen mit Artemis am Thymiaterion versammelten Frauen rechts deutet Müller als Nymphen (S. 96).

Erst jetzt wendet er sich der halbnackten, auf eine Säule gestützten Figur am linken Rand der Mittelgruppe zu (S. 95 f.). Und gerade an dieser Figur kann er die Kompositions- und Erzählweise des Malers oder Entwerfers der Aldobrandinischen Hochzeit besonders deutlich aufzeigen. Sie bildet sowohl gestisch als auch erzählerisch einen wichtigen Angelpunkt innerhalb des Frieses. Als halbnackte Frauengestalt entfaltet sie Liebreiz wie die am Fußende des Bettes sitzende Aphrodite und erweist sie als deren Begleiterin (S. 96). Daher liegt ihre Benennung als Peitho nahe, auch wenn sich keine schlagenden ikonographischen Parallelen nachweisen lassen (S. 96). Die motivische Ähnlichkeit reicht jedoch weiter: Peitho gleicht der Liebesgöttin auch in der Drehung ihres Oberkörpers, im Verlauf ihrer rechten Körperkontur und in der erhobenen Haltung des rechten Armes. Zwischen den beiden Frauen wird eine tiefere inhaltliche Beziehung hergestellt. Peithos Körperhaltung und Agieren führen dem Betrachter den engen narrativen Bezug zu Aphrodite klar vor Augen. Während Aphrodite ihre rechte Hand zu Phädras Brust führt, lässt Peitho aus einem Alabastron in ihrer rechten Hand eine Flüssigkeit in eine Muschel in ihrer Linken fließen. Dabei richtet sie ihren Blick intensiv auf die Heroine. Müller parallelisiert Aphrodites intensive Hinwendung zu Phädra mit Peithos Einträufeln einer Flüssigkeit in eine Seemuschel, beide Aktionen überlagern sich (S. 96). So wie die häufig zusammen mit Aphrodite dargestellte Göttin der Überredung ein Aphrodisiakum in die Muschel fließen lässt, so wirkt die Macht der Göttin auf die Verliebte ein. Peithos Aktion versinnbildlicht ihr Wesen und ist zugleich durch die motivische Angleichung an Aphrodite und deren Einflussnahme auf Phädra situativ in die dargestellte mythische Erzählung eingebunden.

Der Autor sieht neben der Verknüpfung zwischen Peitho und Aphrodite eine narrative Verbindung zur linken Dreiergruppe um das Becken (S. 96). Nach seiner Interpretation bereiten diese Frauen ein Heilmittel gegen Phädras Leidenschaft (S. 92 f.), eine Handlung, die Peitho auf allegorischer Ebene im Ausgießen der Flüssigkeit aus dem Alabastron in die Seemuschel vollzieht (S. 96). Allerdings hat Peithos Aktion die genau entgegengesetzte Wirkung.

Der Verfasser beschäftigt sich am Schluss des Kapitels mit dem möglichen Bildthema der Darstellung im verlorenen Teil der antiken Wanddekoration. Allerdings lässt sich die weitere Ausdehnung der Wandbemalung nach rechts hin nicht bestimmen, da die Länge der zugehörigen Wand nicht bekannt ist. Auch wenn der Autor den spekulativen Charakter seiner Rekonstruktion des verlorenen Friesstücks erkennt (S. 97), hält er aus kompositorischen Gründen und der dem Mythos inhärenten erzählerischen Struktur die Darstellung von Jagdgefährten des Hippolytos für wahrscheinlich. Auch wenn die vorgebrachten Argumente keineswegs willkür-

lich sind, lässt sich dieser Vorschlag anhand des Befundes nicht verifizieren.

In der Zusammenfassung seiner Figurenbenennungen (S. 103 f.) geht Müller auf den Bezug zwischen dem gemalten Fries und der euripideischen Tragödie ›Hippolytos‹ ein. Für ihn entsprechen die Friesfiguren und ihre charakteristischen Posen der Aufführung eines Dramas. Daher zieht Müller immer wieder den euripideischen Hippolytos Stephanophoros, aber auch römische Werke wie Ovids *Heroides*, als literarische Entsprechungen zur Darstellung einzelner Figuren und vor allem der von ihnen vollzogenen Handlungen heran (S. 77, 80, 83, 86, 92, 93, 95 und 96). Der Fries hintergrund ähnele einer flächigen Bühnenkulisse (S. 103). Er erkennt die Friesdarstellung aber nicht als bloße Illustration einer bestimmten Szene der literarischen Tragödie (S. 104). Die Friesdarstellung gebe eine Zusammenschau der Hauptrollen der Tragödie (S. 104). Daher wiederholt Müller die alte These Carl Roberts, hinter allen Darstellungen von Phädra und Hippolytos stehe die euripideische Hippolytostragödie (S. 104). Wer aber entwarf in Kenntnis des klassischen Theaterstücks die Darstellung im Fries oder vielmehr die Vorlage dafür? Und besteht nicht die Möglichkeit, dass der entwerfende Künstler ebenso wie Euripides aus einem allgemein verfügbaren Pool mythischer Überlieferung schöpfte, in die dann auch andere Motive und Gestaltungen eingefügt werden konnten?

Nachdem Müller sich schon in den Kapiteln 8 und 9 mit den gängigen Interpretationen der Friesdarstellung auseinandergesetzt hat, wendet er sich in Kapitel 11 (S. 105–128) besonders der Kritik zu, die Janine Balty (1997), Rita Amedick (1999) und schließlich Massimiliano Papini 2010 an seiner in einer ersten Version 1994 vorgelegten Deutung der Friesdarstellung äußern. Der Haupteinwand der genannten drei Kritiker entzündet sich an der Abweichung der Friesdarstellung von der gängigen Wiedergabe des Phädra-Hippolytos-Mythos (S. 105). Zu Recht verweist Müller auf die chronologische Reihung der erhaltenen antiken Darstellungen dieses Mythos, in der die Aldobrandinische Hochzeit das früheste Beispiel ist (S. 105 f. 107). So trifft Amedicks Hypothese einer schon vor der Zeit der hier besprochenen Malerei etablierten Ikonographie des Phädra-Hippolytos-Mythos nicht zu. Wichtig ist Müllers Verweis auf die durchaus unterschiedlichen Erzählversionen der Phädrageschichte vor allem in den frühkaiserzeitlichen Mythenbildern Pompejis. Offenbar gab es keine feststehende, sondern eine Reihe von unterschiedlichen Bildversionen (S. 109), was für andere Mythen Darstellungen in derselben Kunstgattung schon nachgewiesen wurde.

Der Autor widerlegt die Annahme Papinis, der Fächer, den die am Becken stehende Frau der linken Dreiergruppe in ihrer Linken halte, sei ein bloßes Accessoire (S. 109–111). Ausschlaggebend ist der von Müller beobachtete Widerspruch zwischen dem Fächer und dem Fehlen anderer Schmuckaccessoires bei dieser Frau (S. 73) – im Unterschied etwa zum reich mit Goldornamenten verzierten Chiton der Lyraspielerin rechts (S. 117 Anm. 48). Er folgert daraus, dass die Frauengestalt eine

dienende Funktion habe. Sie fächele oder habe mit dem Fächer der auf dem Bett sitzenden Herrin Kühlung zugefächelt. Tatsächlich findet sich in Phädradarstellungen die Gestalt der Amme, die einen Fächer hält (S. 80 und 83). Daneben verweist er auf eine Reihe von Darstellungen, in denen der Fächer symbolische Bedeutung hat und auf die Liebesleidenschaft der jeweiligen Protagonistin verweist (S. 110 f.).

Kritisiert wurde auch Müllers Deutung der bekränzten Frau in der Gruppe der um ein Thymiaterion versammelten Frauen (S. 112 f.). Doch kann er eine Reihe von Artemisdarstellungen nachweisen, in welchen die Göttin eine derartige Krone trägt. Den Einwand Amedicks, Ammen wären durchgehend als alte Frauen charakterisiert, kann der Autor durch Darstellungen von Ammen ohne Alterszüge entkräften (S. 118–120). In gleicher Weise widerlegt er auch weitere ikonographische Einwände Amedicks gegen seine Interpretation, indem er auf eine durchaus ambivalente ikonographische Überlieferung hinweist (S. 121–123). Abschließend entkräftet der Verfasser den Einwand Baltys, dass in der römischen Kunst Figuren eine festgelegte Bedeutung haben müssten, sie andernfalls nicht »lesbar« wären (S. 123). Sie stützt ihre Hypothese auf die Parallelität zwischen bildlicher und sprachlicher Kommunikation. Müller widerlegt Balty, indem er auf die motivische Übereinstimmung des Phädrabildes auf einem Silber Spiegel aus Pompeji mit Deidameiadarstellungen auf attischen Sarkophagen des zweiten Jahrhunderts verweist (S. 123 f.). Das Bildschema der ›leidenden Frau‹ erfährt erst im Bildkontext die mythologische Konkretisierung (S. 124 f.) – ganz zu schweigen von der unterschiedlichen Akzentsetzung und Personencharakterisierung mythischer Gestalten in antiken Texten (S. 125).

Die Diskussion der These Baltys schließt Müller mit der Frage nach den Gründen ab, die darstellende Künstler zur Variierung mythologischer Bilder veranlassten (S. 127 f.). Er führt zutreffend Unstimmigkeiten in der Bildtradition des Phädramythos zwischen der Aldobrandinischen Hochzeit und späteren Sarkophagreliefs auf die Variationsfreude der entwerfenden beziehungsweise der ausführenden Künstler zurück. Man kann solche Differenzen nicht für oder gegen die Interpretation einer Darstellung auf einen bestimmten Mythos hin verwenden (S. 128).

In Kapitel 12 (S. 129–136) nutzt Müller die neuzeitlichen Quellen über den Fund und die Fundumstände der Aldobrandinischen Hochzeit für einen wagemutigen Versuch: Er schildert den archäologischen Kontext des Bauwerks und der in ihm gefundenen Wanddekoration. Auch wenn sich der Fundort auf dem Esquilin genauer lokalisieren lässt (S. 130), bleibt der heute verlorene, tatsächliche antike Baubefund sehr vage (S. 132 f. und 136). So hat der Verfasser auch die Kapitelüberschrift ›Maecenas mit einem Fragezeichen versehen.

Mit Kapitel 13 (S. 137–144), seinem Epilog, schließt Müller die Untersuchung der Aldobrandinischen Hochzeit und seine Auseinandersetzung mit der Fachliteratur der letzten fünfundsiebenzig Jahre ab. Er nutzt dieses

letzte Kapitel, um die Komplexität dieser Wandbemalung zu reflektieren (S. 137). Obwohl der neuzeitliche Betrachter niemals den Kenntnisstand des antiken Zeitgenossen erreichen kann, der einen vollständig ausgemalten Raum besichtigen konnte und sowohl den Besitzer und Auftraggeber als auch dessen Intention kannte, kann man eine plausible Interpretation der Friesdarstellung vorschlagen. Sicherlich hat das Vorurteil, im Fries sei eine Hochzeit dargestellt, den Zugang verstellt (S. 137f.). Hinzu kommt die museale Präsentation des ausgeschnittenen Malereifragments in einem Goldrahmen in den Vatikanischen Museen (S. 138). Zweifelsohne handelt es sich um eine qualitätvolle antike Malerei, aber nicht um die Kopie eines der hochgerühmten antiken Meisterwerke. Es handelt sich vielmehr um ein spätrepublikanisch-frühaugusteisches Kunstprodukt und muss im Kontext seiner Zeit analysiert werden (S. 139).

Schließlich fasst Müller in neun Punkten noch einmal den Gang und die Resultate seiner Betrachtung zusammen (S. 140–143). Angesichts der Hochschätzung durch Archäologen des Jahres 2000 und der abschätzigen Beurteilung durch Kunstkenner wie den Marquis de Sade und Stendhal fragt der Verfasser nach dem künstlerischen Wert dieser Malerei (S. 144). Er sieht ihn in der gelungenen Art und Weise, in welcher der Maler die tragische Natur des Phädra-Hippolytos-Mythos einfiel und der Szenerie eine Atmosphäre von tiefem Ernst und Melancholie verlieh, in die auch Erotik eingewoben ist. Insofern spiegelt sich in dieser Malerei auch die Stimmung der zeitgenössischen Dichtung.

Den Abschluss bilden vier Appendizes (S. 147–170). Der erste ist die Abschrift des Briefes von Nicolas-Claude Fabri Peiresc aus dem Jahr 1601, in welchem er Lorenzo Pignoria über die Aldobrandinische Hochzeit unterrichtet (S. 147). In den Appendizes II (S. 148–156) und III (S. 157–159) behandelt Müller Stücke, die als Brautbilder interpretiert wurden, und widerlegt in überzeugender Weise diese Deutung. In Appendix IV (S. 160–170) legt Carla Benocci die Geschichte der Villa Aldobrandini und die Unterbringung der Aldobrandinischen Hochzeit in deren Loggia dar.

Müller hat im vorliegenden Buch die Fachliteratur der letzten fünfundsiebzig Jahre aufgearbeitet und setzt sich ohne Polemik mit der Kritik an seiner 1994 erschienenen Deutung der Aldobrandinischen Hochzeit als Wiedergabe des Phädra-Hippolytos-Mythos auseinander. Seine Interpretation der Einzelfiguren und der gesamten Friesdarstellung ist auf jeden Fall sehr plausibel. Zugleich trägt er neue Fakten zur Auffindung und Rezeption dieser Malerei bei. Leider kommen seine wichtigen Überlegungen zur Kompositions- und Erzählweise griechischer Mythen in spätrepublikanisch-frühaugusteischen Malereien zu kurz. Aber er skizziert erfolgreich den kulturellen Hintergrund, vor dem diese Friesdarstellung konzipiert wurde.

Müllers Abhandlung ist keine streng systematische wissenschaftliche Behandlung der Aldobrandinischen Hochzeit. Seine flüssig vorgetragenen Argumente und

die ansprechende, qualitätvolle Illustrierung des Buches eröffnen auch dem neuzeitlichen Leser einen faszinierenden Blick auf eine wichtige antike Wanddekoration.

Freiburg im Breisgau

Wolfgang Ehrhardt