

STEFAN LEHMANN, **Mythologische Prachtreliefs**. Studien zur Antike und ihrem Nachleben, Band 1. Erich Weiß Verlag, Bamberg 1996. 226 Seiten, 17 Abbildungen, 48 Tafeln.

Die vorliegende Publikation ist der erste Band einer neuen Reihe, die sich den „Studien der Antike und ihrem Nachleben“ widmet und deren Mitherausgeber der Verf. ist. Wie dem Nachwort S. 204 zu entnehmen, handelt es sich um die im Wintersemester 1987/88 der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn vorgelegte Dissertation des Verf.

„Die erhaltenen römischen Prachtreliefs mit Darstellungen griechischer Mythen lassen sich durch die ihnen gemeinsamen Merkmale von Material, Form, Typus, Inhalt und Zweck zu einer Gattung der römischen Reliefkunst vereinen, die zum Ausstattungsluxus der Kaiserzeit gehört“ (S. 8) Mit diesen einleitenden Worten definiert der Autor den auf Th. Schreiber zurückgehenden Begriff des ‚Mythologischen Prachtreliefs‘, der auch als Titel des Buches gewählt wurde. Interessant zu erfahren wäre, worin der Unterschied zwischen einem ‚Prachtrelief‘ und dem in der Forschung eher gebräuchlichen Begriff des ‚Schmuckreliefs‘ liegt.

Nach der Einleitung (S. 8–12), in der Forschungsgeschichte, Ziele und Methoden erläutert werden, folgen als Kapitel II die Einzeluntersuchungen der Reliefs (S. 13–148). Die Besprechung eines jeden Reliefs ist katalogartig gestaltet und nach folgenden Begriffen gegliedert: Ergänzungen – Rekonstruktion – Deutungen – Quellen zum Mythos – Beschreibung – Bildüberlieferung und szenischer Zusammenhang – Bisherige Datierungen – Datierung.

Die Hauptgruppe der ‚Mythologischen Prachtreliefs‘ bilden jene im Palazzo Spada. Mit acht Denkmälern stellen die Spadareliefs die umfangreichste Gruppe. Aus diesem Grund stehen sie auch am Anfang dieses Kapitels (S. 13–85). Gefunden wurden sie bereits im Jahr 1620 bei Umbauarbeiten an der Kirche S. Agnese an der Via Nomentana in Rom. Der Verf. nimmt S. 15 „aus formalen und inhaltlichen Gründen“ eine Trennung der Spadareliefs in eine Gruppe A mit sechs Reliefs (Adonis, Bellerophon, Amphion und Zethos, Pasiphae und Daidalos, Tod des Opheltes und Palladionraub) und eine Gruppe B mit zwei

Reliefs (Paris und Eros, Paris und Oinoe) vor. Die Gründe dafür erfährt man leider erst viel später, nämlich S. 73, auf der die Besprechung der Gruppe B beginnt. Zwar stimmen die Reliefs der Gruppe B mit jenen der Gruppe A hinsichtlich des Fundortes, der Maße und des Aufbewahrungsortes überein, doch unterscheiden sie sich laut Verf. „durch ihre gestaffelte Kompositionsweise, die Verwendung des Beiwerks, ihre Erzählweise, die Stimmung und nicht zuletzt durch ihren Stil“.

Vorauszuschicken ist, daß der Verf. sich bereits andernorts zu den „Reliefs im Palazzo Spada und ihren Ergänzungen“ geäußert hat (in: R. HARPRATH / H. WREDE [Hrsg.], *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Barock. Akten des Internationalen Symposiums 8.–10. Sept. 1986 in Coburg* [1989] 221–263). Dies hat zur Folge, daß einiges in der Dissertation notgedrungen noch einmal ausgeführt werden mußte (z. B. Beschreibung), auf anderes wiederum (z. B. Wiedergabe des Mythos, Kommentar zu den zwischen 1620–1623 vorgenommenen Ergänzungen) verzichtet wurde. Wenn sich das Bild für den Leser abrunden soll, empfiehlt es sich, der Lektüre der Dissertation die des Aufsatzes voranzustellen.

Da dies nicht der Ort ist, um auf jedes der acht Spadareliefs im einzelnen einzugehen, soll nur auf einige kritische Punkte verwiesen werden, die hinsichtlich der Rekonstruktion und Deutung der Reliefs von Belang sind. Ob es sich beim Adonis-Relief (Taf. 1) tatsächlich um die Wiedergabe eines aufgeplatzten Baumstammes handelt, und als Hinweis auf die Geburt des Adonis zu deuten ist (S. 18 f.), ist fraglich. Problematisch ist die Rekonstruktion eines in der Wand von S. Agnese vermauerten Fragmentes (abgebildet Taf. 8, nicht Taf. 7), das vom Verf. dem Bellerophon-Relief (Taf. 5) zugewiesen wird (S. 29). Allein die Maße lassen daran zweifeln, daß „als ursprünglicher Platz des Bruchstückes“ ... „nur der obere linke Reliefteil in Frage“ kommt. Das vermauerte Relieffragment hat eine Breite von ca. 0,30 m und eine Höhe von ca. 0,15 m. Die Breite des Bellerophon-Reliefs mißt insgesamt 1,15 m. Das bedeutet, daß das Fragment etwa ein Viertel der Reliefbreite einnimmt. Der am linken Reliefrand ergänzte Streifen ist allerdings wesentlich schmaler. Das Fragment ist mit 0,30 m also viel zu breit, als daß es anstelle des eingefügten Marmorstreifens eingesetzt werden könnte. Auch wenn man das Fragment an der vorgeschlagenen Stelle hochrechteckig einsetzte, würden die Maße nicht übereinstimmen.

Bei der Besprechung des Reliefs mit Amphion und Zethos (Taf. 9) wird vom Verf. ausführlich die strittige Benennung der beiden Zwillingbrüder behandelt (S. 33 ff.). Seit E. BRAUN, *Zwölf Basreliefs griechischer Erfindung aus Palazzo Spada, dem Capitolinischen Museum und der Villa Albani* (1845) Nr. 5 und F. G. WELCKER, *Antike Denkmäler II* (1850) 316 ff. gilt der sitzende Jüngling als Zethos, der stehende als Amphion. Vom Autor wird hingegen unter Berufung auf die bildliche Tradition die umgekehrte Deutung vorgeschlagen, zumal ein pompejanisches Wandgemälde den musisch veranlagten Amphion als einen auf einem Felsen sitzenden Jüngling wiedergibt, der den Arm auf den Kopf gelegt hat und dessen Lyra am Felsen lehnt. Der als tatkräftiger Jäger bekannte Zethos wäre demnach der stehende Jüngling. Zu erklären bleibt freilich, warum Zethos die auf dem Sockel stehende Leier hält, die doch eigentlich das Attribut seines Bruders ist. Erschwerend kommt bei dieser Deutung hinzu, daß der Sitzende vollends der in der griechischen Kunst gebräuchlichen Darstellungsweise eines Jägers entspricht, seien es mythische Jäger wie Meleager oder Sterbliche, die sich auf den Grabreliefs des 4. Jhs. als Jäger darstellen lassen. Man müßte sich dann auch nicht mehr wundern, warum der Jagdhund zu Füßen des Amphion sitzt, wo er eigentlich gar nichts zu suchen hat, und nicht bei Zethos, seinem Herrn. Da vom Verf. selbst der eklektische Charakter der ‚Mythologischen Prachtreliefs‘ hervorgehoben wird, verwundert es nicht, wenn man sich zur Darstellung des Jägers Zethos an der griechischen Jägerikonographie orientierte. Die von BRAUN (a. a. O.) und WELCKER (a. a. O.) vorgeschlagene Benennung der Figuren hat also durchaus etwas für sich. Ungeachtet, für welche der beiden Deutungsmöglichkeiten man sich entscheidet, bleibt festzuhalten, daß die Schilderung des Mythos „in dieser szenischen Zusammensetzung keine künstlerische Parallele“ (S. 35) hat.

Als Ergebnis der typologischen und motivgeschichtlichen Untersuchung, die bei jedem Relief jeweils unter dem Punkt „Beschreibung, Bildüberlieferung und szenischer Zusammenhang“ vom Verf. mit großer Umsicht behandelt wird, bleibt für die Spadareliefs festzuhalten, daß die Reliefs mit ihren Mythendarstellungen kompositionell eigene Wege gehen. Es lassen sich weder Vorbilder noch direkt abhängige Werke nachweisen. Es gibt in der antiken Reliefkunst keine vorangehenden bildlichen Parallelen, die den Mythendarstellungen als Vorlage gedient haben könnten. Dies wird zwar als Gesamtergebnis nirgends formuliert, geht jedoch aus den Analysen zu den einzelnen Reliefs hervor (S. 18; 26; 35; 53; 59; 67; 74; 81).

Als Punkt 2 der Einzeluntersuchungen folgt „Der Fundkomplex vom Palatin“ (S. 87–100). Es handelt sich um eine Reliefsriehe, die – nach dem Fundort zu urteilen – wohl zur domitianischen Ausstattung des Kaiserpalastes auf dem Palatin gehörte. Anders als bei den Spadareliefs hat man es bei den Funden vom Palatin lediglich mit Fragmenten mythologischer Prachtreliefs zu tun. Die Bruchstücke lassen auf die Existenz von vier Reliefs schließen: ein Relief mit Daidalos und Ikaros, zwei Fragmente eines Reliefs mit Theseus und Minotaurus, ein Fragment mit Tempelgiebel und schließlich ein Fragment mit Satyrknaben.

Hinsichtlich der typologischen und motivgeschichtlichen Herleitung der Mythenbilder ist für die Gruppenkomposition des Reliefs mit Daidalos und Ikaros eine Erfindung des 5. Jhs. anzunehmen (S. 90), und in dem aus zwei Fragmenten bestehenden Relief mit der Darstellung des Kampfes zwischen Theseus und dem Minotaurus sieht der Verf. die „Umsetzung eines rundplastischen Vorbildes“ (S. 96).

In den „Einzeluntersuchungen“ wird an dritter Stelle „Die Reliefsreihe im Palazzo Colonna“ behandelt (S. 102–120). Zwar läßt sich der Fundort dieser drei Reliefs heute nicht mehr ermitteln, doch erweisen sich die drei Denkmäler immerhin formal und inhaltlich als zusammengehörig. Im Mittelpunkt der jeweiligen Reliefs stehen ein Hermaphrodit, Narkissos und Olympos. Bei der Deutung des auf der Syrinx blasenden Jünglings als Olympos (S. 117 ff.) wäre zu bedenken, ob es sich nicht auch – und vielleicht eher –, wie von F. MATZ, *Antike Bildwerke in Rom* mit Ausschluß der größeren Sammlungen. Weitergeführt und hrsg. von F. VON DUHN III (1891) Nr. 3574 ins Spiel gebracht, ohne sich allerdings festzulegen, um Daphnis handeln könnte. Daß die Figur Satyrohen hat und deshalb Olympos sein soll, ist alles andere als eindeutig. Wie der Verf. selbst feststellt, ist „Olympos, die Syrinx blasend ... sonst nicht bildlich überliefert“ (S. 118). Man kennt ihn eher einen Aulos spielend. Nimmt man als weiteres Bildelement noch die Herme hinzu, an die sich der Jüngling lehnt und die sich als Pans- und nicht als Satyrherme entpuppt, so scheinen eher die Voraussetzungen für eine Deutung als Daphnis gegeben. Den stehenden Jüngling anders als in der jetzigen Ergänzung (Taf. 34; mit parallel stehenden Beinen: rechts belastet, links entlastet) zu rekonstruieren, nämlich mit gekreuzten Beinen, kann nicht zutreffen. Um dies zu erkennen, genügt ein vergleichender Blick auf den tatsächlich mit gekreuzten Beinen stehenden Narkissos (Taf. 33).

Was die Motivgeschichte und Typologie der drei Reliefs im Palazzo Colonna betrifft, so gilt wie schon bei den Spadareliefs auch hier, daß es sich um singuläre Reliefkompositionen handelt. Beim Relief mit dem Hermaphroditen entstammen die Bildmotive unterschiedlichen Zusammenhängen und Gattungen (S. 105). Und auch das Bild des Narkissos „kann mit keiner der bisher bekannten Darstellung des Mythos verbunden werden“ (S. 112). Für das Olympos-Relief fehlen ebenso ikonographische Parallelen (S. 117).

Punkt 4 der „Einzeluntersuchungen“ enthält sieben Reliefs, die in keinem Zusammenhang miteinander stehen (S. 121–145). Es können auch keine Rückschlüsse auf einen ehemaligen gemeinsamen Kontext gezogen werden. Für die Bildfassung des Endymion-Reliefs im Kapitolinischen Museum lassen sich keine typologischen Parallelen anführen (S. 121–123). Beim Relief mit Perseus und Andromeda, ebenfalls im Kapitolinischen Museum, schließt sich der Verf. der Auffassung an, daß es sich um eine klassizistische Umbildung handelt (S. 126 f.). Bei der Figur der Andromeda, die in diesem Typus sonst nicht überliefert ist, sieht der Verf. eine allgemeine Verbindung zur Mänade Hauser Nr. 26. Ob es eine Verbindung zur Ikonographie der Selene auf den Endymionsarkophagen gibt, wurde leider nicht überprüft. Als ikonographisch singulär erweist sich das Relief mit Satyr und Panther im Louvre (S. 129). In keinen bestimmten mythologischen Zusammenhang läßt sich das Relief mit Artemis und Apollon in der Villa Medici einordnen (S. 131–135). Bei dem schon von J. STEVEKING (BrBr 622) und P. ZANKER (in: K. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* II 4[1966] Nr. 2003) untersuchten Fragment in Ravenna bestätigte sich das Variantenverhältnis zum Relief mit Amphion und Zethos aus der Spada-Serie (S. 136 f.). Beim sogenannten Amaltheia-Relief im Vatikan entscheidet sich der Verf. mit H. VON STEUBEN (in: HELBIG a. a. O. I 4[1963] Nr. 1012) gegen die Deutung als Amaltheia (S. 139–143). Da das Kind Satyrohen hat, mithin nicht Zeus gemeint sein kann, ergibt sich daher auch keine Notwendigkeit, in der Nymphe Amaltheia, die Nährmutter des Zeus, zu sehen. J. J. Bachofen folgend, sieht der Verf. in dem Relief die Pflege eines Satyrkinds durch eine Nymphe, ein Bild, das „die Mutterliebe thematisiert“.

Kapitel III ist als „Zusammenfassung der Ergebnisse aus den Einzeluntersuchungen“ gedacht (S. 149–151). Eine der wichtigsten Beobachtungen des Verf. ist der eklektische Charakter in der Gestaltungsweise der Mythenbilder. Keinem der Reliefs liegt eine Komposition zugrunde, die eine auf die griechische Kunst zurückreichende Bildtradition hätte. Dies wird zwar in diesem Kapitel nicht *expressis verbis* erwähnt, geht aber als Ergebnis aus den jeweiligen Einzeluntersuchungen hervor (S. 18; 26; 35; 53; 59; 67; 74; 81; 105; 112; 117; 122; 129). Was die rezipierten Vorbilder für die Vordergrundfiguren anbelangt, so sind sie „überwiegend klassischen und spätklassischen Werken der Freiplastik entlehnt; nur wenige Vorbilder kommen ebenfalls aus der Reliefkunst“ (S. 150). „Das ‚Verschmelzen‘ von Vorlagen verschiedener Zeitstellungen und Gattungen – Plastik und Malerei – konnte als eine bezeichnende Arbeitsweise der Bildhauer der Mythologischen Prachtreliefs herausgearbeitet werden“ (S. 151). Festzuhalten ist das eklektische Kompositionsprinzip in der Verbindung klassischer, hellenistischer und kaiserzeitlicher Vorbilder.

In Kapitel IV „Vorbilder und Repliken“ werden vom Verf. die wichtigsten Hypothesen zur Vermittlung der zugrunde liegenden Vorbilder referiert (S. 152–155). Es sind Überlegungen, die von der Forschung bereits im Zusammenhang mit der römischen Sarkophagkunst angestellt wurden. Da der Verf. den „überwiegenden Teil der Figuren auf den Mythologischen Prachtreliefs auf rundplastische Figuren und

Gruppen“ zurückführt (S. 154), hält er Musterbücher als Medium der Vermittlung für denkbar (S. 154). Was das Verhältnis zwischen den ‚Mythologischen Prachtreliefs‘ und den mythologischen Sarkophagen angeht, wird vom Verf. die Frage aufgeworfen, ob die Prachtreliefs aufgrund der vielen ikonographischen Beziehungen „als direkte Vorlage für Motive auf den Sarkophagen gedient haben könnten, oder ob eine gemeinsame Werkstatt angenommen werden sollte“ (S. 154). Er urteilt, daß „eine solche Abhängigkeit zwischen den beiden Gattungen in der Tat nahe[liegt]“, man aber auch die Unterschiede hervorheben müsse: Den mythologischen Sarkophagen mit ihrer langen Bildtradition stehen die Prachtreliefs als singuläre Gruppe innerhalb der dekorativen Reliefkunst gegenüber.

Das wichtigste Kapitel neben dem der „Einzeluntersuchungen“ stellt Kapitel V dar, in dem „Stilgeschichte und Chronologie, Komposition und Erzählweise, Verbreitung und Werkstätten“ behandelt werden (S. 156–192). Die Ausführungen des Verf. greifen weit aus, sie beginnen mit Überlegungen zur Verbreitung des Marmorluxus im republikanischen Rom und mit dem Hinweis auf späthellenistische Vorstufen, großformatige Reliefs wie das Prometheus-Relief aus Pergamon und das Lakrateides-Relief in Eleusis.

Die stilistische Einordnung der ‚Mythologischen Prachtreliefs‘ wird vom Verf. dergestalt vorgenommen, daß er einen stilgeschichtlichen Abriss zum römischen historischen Relief von augusteischer bis hadrianischer Zeit gibt, beginnend mit der Ara Pacis Augustae und endend mit den Reliefs vom ‚Arco di Portogallo‘. In diese Entwicklung werden die ‚Mythologischen Prachtreliefs‘ eingeordnet. Ergänzend werden Kaiserporträts zum Stilvergleich herangezogen. Das Endymion-Relief, bisher allgemein in das 1. Jh. n. Chr. datiert, wird in claudisch-neronische Zeit gesetzt und als früheste der ‚Mythologischen Prachtreliefs‘ bezeichnet. Es folgt der Fundkomplex vom Palatin mit einer Datierung in domitianische Zeit, wodurch in willkommener Weise der schon durch den Fundort vorgegebene Zeitansatz bestätigt wird. Gestützt durch einen Vergleich mit den Cancellaria-Reliefs, sieht der Verf. das sogenannte Amaltheia-Relief „wohl noch in domitianischer Zeit oder kurz danach“ entstanden (S. 164), desgleichen das Fragment mit Satyr und Adler im Vatikan. Für die Reliefkunst der trajanischen und hadrianischen Zeit werden der Fries der Basilica Ulpia, der trajanische Schlachtenfries vom Konstantinsbogen, der Bogen von Benevent, das Philoppapos-Monument in Athen, die Anaglypha Hadriani und schließlich die Reliefs vom ‚Arco di Portogallo‘ herangezogen. Diese Monumente bilden den zeitlichen Rahmen für die Entstehung der übrigen ‚Mythologischen Prachtreliefs‘. „Die stärkste stilistische Nähe“ sieht der Verf. zu den Reliefs vom Bogen von Benevent und zu den Anaglypha Hadriani (S. 168). „In der relativen chronologischen Abfolge der hadrianischen Prachtreliefs müssen die Spadareliefs der Gruppe A, das Fragment Ravenna und das Artemis-und-Apollon-Relief einer frühen Phase zugewiesen werden. Daran schließen sich die Spadareliefs der Gruppe B, das Satyr-und-Panther-Relief, das Perseus-und-Andromeda-Relief sowie die Reliefserie im Palazzo Colonna an. Sie alle gehören in das dritte Jahrzehnt des zweiten Jahrhunderts“ (S. 168). Überprüft wird diese Datierung anhand von Beispielen römischer Idealplastik (Antinoos Farnese und Meleager-Repliken) und stadtrömischer Kaiserporträts.

Danach stellt der Verf. Überlegungen zur Herkunft der Werkstätten und zur Kunstlandschaft an (S. 171 ff.). Diese Fragen sind von einer gewissen Brisanz, zumal die Spadareliefs, die Hauptgruppe der ‚Mythologischen Prachtreliefs‘, von P. ZANKER (in: HELBIG a. a. O. II 4 [1966] Nr. 2000–2008) mit einer kleinasiatischen Bildhauerschule aus Aphrodisias in Zusammenhang gebracht wurden. Folgt man dem Verf., so entstammen die Spadareliefs der Gruppe A einer attischen Werkstatt. „Das für die Reliefköpfe gewonnene Ergebnis ist, daß die Bildhauer der Spadareliefs aus Griechenland, wenn nicht sogar aus Attika oder Athen selber stammen dürften“ (S. 175). Wie kommt es zu diesem Ergebnis? Ausgangspunkt sind die von P. ZANKER (Provinzielle Porträts [1983] 26 ff.) aufgezeigten Unterschiede zwischen den stadtrömischen und athenischen Hadrianporträts. Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen macht sich der Verf. an die Betrachtung der bärtigen und unbärtigen Reliefköpfe der Spadareliefs, um an ihnen „die an den griechischen Hadriansbildnissen festgestellten Eigenarten zu bemerken“ (S. 175). Diesen Zuweisungsversuch an attische Künstler sieht der Verf. durch den Vergleich mit hadrianischen Kosmetenporträts erhärtet. Eine Analyse der Körpermodellierung und der Gewänder der Figuren auf den Spada-Reliefs soll die These bestätigen. Eigenartigerweise wird zum Vergleich und zur Bestätigung der Übereinstimmungen jedoch kein attisches Werk, sondern der Bogen von Benevent herangezogen, der bereits datierende Funktion hatte und der dem Verf. zufolge diese Bestätigung liefert. Sinnvoll wäre dieser Schritt nur, wenn der Bogen von Benevent von einer attischen Werkstatt ausgeführt wäre. Es schließen sich „Beobachtungen zu Girlanden und Blättern“ an (S. 176–186), die darauf hinauslaufen, daß die Girlanden auf dem Relief mit Amphion und Zethos der Spada-Gruppe A, gerade als Produkt einer attischen Werkstatt erkannt, die engste stilistische Nähe zum Viktorienfries der Basilica Ulpia und zu den Pantheon-Reliefs besitzen. Damit wird die Zuweisung der Spadareliefs an eine attische Werkstatt auch nicht besser nachvollziehbar.

Was die Verteilung der Reliefs, von denen „die überwiegende Zahl ... aus dem Boden Roms kommt“ (S. 188), auf verschiedene Werkstätten betrifft, so sieht der Verf. aufgrund von stilistischen, ikonographi-

schen und kompositionellen Gemeinsamkeiten Indizien für folgende Zuordnung: das Endymion-Relief, „ein isolierter Vorläufer“ (S. 188), kann keiner Werkstatt zugewiesen werden. Das Relief mit Daidalos und Ikaros und das Relief mit Theseus und Minotauros aus dem Fundkomplex vom Palatin, der insgesamt aus vier Reliefs besteht, sind in einer gemeinsamen Werkstatt entstanden; ob sie stadtrömisch oder östlich sind, läßt sich nicht mehr entscheiden. Eine gemeinsame Vorlage und damit einen Hinweis auf eine Werkstattbeziehung erkennt der Verf. zwischen dem Fragment mit Tempelgiebel, ebenfalls aus dem Komplex vom Palatin, und der Darstellung des Athenatempels auf dem Palladion-Relief aus der Reihe der Spadareliefs. Da das eine Relief domitianisch, das andere hadrianisch datiert, müßte allerdings erklärt werden, wie man sich diese Werkstattbeziehung vorzustellen hat. Bei dem domitianisch datierten sogenannten Amaltheia-Relief, dem Fragment mit Satyrknaben sowie dem Relief mit Satyr und Adler spricht der Verf. aufgrund motivischer Verbindungen von der gleichen Vorlage. Ihre Werkstatt wird wegen des Reliefstils als stadtrömisch bezeichnet. Die Gruppe A der Spadareliefs wird aus stilistischen Gründen einer Werkstatt aus Griechenland, wohl Attika, zugewiesen; Gruppe B kann ihr stilistisch angeschlossen werden. Ebenfalls eine Zuweisung an eine griechische Werkstatt erfährt das Relief mit Artemis und Apollon. Mit den drei Reliefs der Serie im Palazzo Colonna verbindet der Verf. das Relief mit Perseus und Andromeda, jedoch ohne Hinweise auf eine griechische Werkstattverbindung. „Die Frage, ob und vor allem ab wann griechische Ateliers in Rom gearbeitet haben, ist in der Forschung viel diskutiert ..., so daß die vorgeschlagene Zuordnung eines Teils der römischen Prachtreliefs sich als folgenreich erweisen könnte“, wie der Verf. selbst bemerkt. „Dies gilt vor allem in ihren Bezügen zu Stil, Themen und Motiven der mythologischen Sarkophage“ (S. 189). Man darf daher gespannt auf die Reaktion von seiten der Sarkophagforschung warten.

Als methodisch zweifelhaft muß man das Vorgehen in Exkurs II zum Antinoos-Relief des Antonianos aus Aphrodisias bezeichnen (S. 190–192). Es soll damit der von P. ZANKER (in: HELBIG a. a. O. II ⁴[1966] Nr. 2000) vermutete Zusammenhang der Spadareliefs mit einer kleinasiatischen Bildhauerschule aus Aphrodisias entkräftet werden. Dies geschieht über einen Umweg, nämlich die Replik des Reliefs mit Amphion und Zethos, das Fragment in Ravenna. Dieses wird, da nicht überarbeitet, vom Verf. zu einem Stilvergleich mit dem Antinoos-Relief herangezogen. Da sich keine stilistischen Gemeinsamkeiten ergeben, hält es der Verf. für erwiesen, daß das fragmentierte Relief in Ravenna und damit die gesamte Gruppe A der Spadareliefs nicht an eine Werkstatt aus Aphrodisias verwiesen werden kann.

In Kapitel VI macht sich der Verf. Gedanken über „Auftraggeber und Aufstellungsort“ (S. 193–199). Für den Fundkomplex vom Palatin bzw. für zwei dieser insgesamt vier Reliefs, nämlich das Relief mit Daidalos und Ikaros und das mit Theseus und Minotauros schlägt der Verf. aufgrund der dargestellten Themen einen baulichen Zusammenhang mit dem ‚Irrgarten‘, dem gebauten Labyrinth, im Zentrum des Peristylhofes der Domus Flavia vor.

Der zweite Zuweisungsversuch betrifft die sechs Spadareliefs der Gruppe A. Anders als P. ZANKER (in: HELBIG a. a. O. II ⁴[1966] 755 f.), der ausgehend vom Fundort der Reliefs, der Kirche S. Agnese an der Via Nomentana, auf eine Herkunft der Antiken aus einer Villa unweit des Fundortes schloß, sieht der Verf. ihren ursprünglichen Aufstellungsort in der Villa Hadriana, in einem Gang mit sechs Nischen, der den ‚Belvedere‘ mit dem ‚Tempetal‘ verbindet (befindlich in einem Baukomplex, in dem auch die sogenannten Bibliotheken liegen). Der Verf. selbst bezeichnet den Vorschlag ganz richtig als Hypothese.

Ausgesprochen günstig wirkt sich aus, daß das Layout so gestaltet ist, daß man beim Lesen der Passage „Ergänzungen“ auf der linken Buchseite eine Abbildung mit der Umzeichnung des Reliefs hat, auf der die antiken und ergänzten Anteile farblich unterschieden sind. Allerdings hätte es eines Hinweises bedurft, daß die Farbgebung nicht konsequent durchgehalten wird: auf Abb. 1–10; 13 sind die Ergänzungen grau gekennzeichnet, während auf Abb. 11; 12; 14; 15 die antiken Teile grau sind. Zu den restlichen sechs Reliefs gibt es keine Abbildungen. Was dem Leser nicht gerade hilft, ist der sparsame Umgang mit Tafelangaben und Querverweisen im Text. Willkommen wäre z. B. gewesen, wenn man in Kapitel II „Einzeluntersuchungen“ unter den Punkten „Datierung“ eine Anmerkung gefunden hätte, die den Leser auf die entsprechende Stelle in Kapitel V „Stilgeschichte und Chronologie“ verweist. Dies hätte dem Buch ein Mehr an Benutzerfreundlichkeit verliehen und eine schnelle Orientierung ermöglicht.

Die vorgelegten Ergebnisse zu den nunmehr in Form einer Monographie zusammengestellten und als Gattung formulierten ‚Mythologischen Prachtreliefs‘ bedürfen sicherlich im einzelnen noch eingehender Diskussion, und sie fordern zu einer erneuten Auseinandersetzung geradezu heraus. Dem Verf. ist zu verdanken, daß er die Voraussetzungen dafür geschaffen und einen wichtigen und hilfreichen Beitrag zur Erschließung der eklektischen Kunst der römischen Kaiserzeit geleistet hat.