

Stefan Feuser, **Monopodia. Figürliche Tischfüße aus Kleinasien. Ein Beitrag zum Ausstattungsluxus der römischen Kaiserzeit.** Byzas. Veröffentlichungen des Deutschen Archäologischen Instituts Istanbul, Band 17. Verlag Ege Yayınları, Istanbul 2013. 285 Seiten, 37 schwarzweiße Tafeln.

Diese vom Autor in überarbeiteter Fassung vorgelegte Münsteraner Dissertation beschäftigt sich mit den plastisch verzierten Monopodia (einfüßigen Trapezophoren) kleinasiatischer Herkunft. Zwanzig Jahre nach dem Erscheinen der Monographie der Rezensentin, in der die entsprechenden Werke aus attischen und anderen lokalgriechischen Werkstätten behandelt werden (Th. Stefanidou-Tiveriou, *Τραπεζοφόρα με πλαστική διακόσμηση. Η αττική ομάδα* [1993]), vervollständigt diese Arbeit unser Bild von diesen Luxusobjekten der römischen Kaiserzeit. Im Rahmen des genannten Bandes habe ich Kriterien entwickelt, um die speziellen Charakteristika der attischen Werke zu bestimmen und diese von anderen Gruppen dieser Gattung abzusetzen, die ich überwiegend kleinasiatischen Werkstätten zuweise. Nun sind diese kleinasiatischen Tischfüße systematisch zusammengestellt und behandelt. Vollständigkeit konnte hierbei nicht erreicht werden, da »nicht die Magazine aller türkischen Museen systematisch durchgesehen werden konnten« (S. 2).

Die Untersuchung gliedert sich in acht Kapitel. In der Einleitung wird das Herkunftsgebiet der Objekte definiert, nämlich Kleinasien und die der Küste vorgelagerten Inseln. Darüber hinaus werden auch Exemplare von anderen Fundorten behandelt, wie etwa Italien und Griechenland, deren kleinasiatische Provenienz bereits erkannt ist. Die Objekte bestehen ausnahmslos aus Marmor und sind zwischen dem ersten und dem vierten nachchristlichen Jahrhundert entstanden. An-

gekündigt wird die Untersuchung der Trapezophoren als Bestandteile der Luxusausstattung von Räumen, in denen sie aufgestellt waren, sowie als Beispiele der kleinasiatischen Plastik, die so unsere Kenntnisse der Bildhauerkunst des kaiserzeitlichen Kleinasien erweitern. Die Lokalisierung der Werkstätten bildet hierfür eine wichtige Voraussetzung. Weitere zentrale Problembereiche bilden die Typologie, die Chronologie und die Ikonographie der Trapezophoren sowie ihr Vergleich mit den entsprechenden Objekten aus Italien und Griechenland. Was die bisherigen Forschungen zu den einfüßigen Trapezophoren anbelangt, so beschränkt sich der Verfasser im Wesentlichen auf die nach meiner Monographie erschienenen Arbeiten, bezieht aber auch Untersuchungen zu anderen Kategorien von Tischfüßen mit ein. Ein Blick auf die Forschungsgeschichte zum Ausstattungsluxus römischer Zeit beschließt die Einleitung. Genannt werden hier Monographien und Einzeluntersuchungen, die sich mit verschiedenen Objektgattungen aus dem genannten Bereich beschäftigen, die uns bisher nur aus Italien bekannt sind. Die Untersuchung einer Gruppe entsprechender Objekte aus dem östlichen Mittelmeerraum war dagegen bisher kaum Gegenstand der Forschung.

Im zweiten Kapitel fasst der Verfasser zunächst zusammen, was bereits über die Fundorte und die Funktion der einfüßigen Tischstützen im italischen Raum bekannt ist, und wendet sich dann den kleinasiatischen Monumenten zu. Die Suche nach Belegen für die Verbindung der Tischfüße mit bestimmten Räumen erweist sich dabei als wenig ergiebig, da viele dieser Skulpturen in spätantiken Schichten (viertes bis siebtes Jahrhundert) gefunden wurden und zudem nicht sicher gesagt werden kann, ob sie in dieser Zeit in allen Fällen noch die ursprüngliche Funktion besaßen. Gleichwohl kann die Gattung der Tischfüße mit Wohnhäusern, Thermenanlagen und Nymphäen verbunden werden.

Was die Funktion der einfüßigen Stücke anbelangt, so zieht der Autor zusätzlich Hinweise heran, vor allem Symposiondarstellungen aus den nordwestlichen Provinzen (entsprechendes Material aus dem Gebiet Kleinasien ist nicht bekannt), die das anhand der bisher bekannten Monumente gewonnene Bild bestätigen. Die neuerliche Untersuchung der bekannten Quellen führt dagegen in dieser Frage zu keinen neuen Ergebnissen. Der Autor gelangt letztendlich zu dem bereits bekannten Ergebnis, dass die Trapezophoren im privaten Bereich vor allem dazu verwendet wurden, Utensilien des Besitzers aufzustellen bzw. zu präsentieren, die bei Symposien benutzt wurden (vgl. Stefanidou-Tiveriou a. a. O. 58–64, dort auch zum hellenistischen Ursprung dieser Gewohnheit).

Feuser zieht die Verwendung dieser Möbelstücke in Heiligtümern und Nekropolen in Zweifel. Es sind jedoch eindeutige Hinweise für eine Herkunft aus Heiligtümern sowie einige weniger klare für die Benutzung im Grabzusammenhang bekannt geworden (Stefanidou-Tiveriou a. a. O. 67 f.), die durch einen

Neufund, einen Tischfuß mit Schafräger aus der Nekropole von Thessalonike (A. Drandaki / D. Papanikola-Bakirtzi / A. Tourta [Hrsg.], *Heaven and Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*, Ausstellungskatalog, Benaki-Museum Athen [Athen 2013] 64 Kat. 10 [A. Tzitzibassi]) bekräftigt werden. Die Suche nach der Herkunft der einfüßigen geschmückten Trapezophoren führt den Autor nach einer relativ summarischen Argumentation in die hellenistische Welt. Die Entwicklungsstadien dieses Typus, ausgehend von den schlichten unverzierten Pfeilerstützen (Delos), über mit Hermenstelen und Mischwesen (Delos, Pergamon) geschmückten, hin zu den mit ganzfigurigen Gestalten ausgestatteten Exemplaren (Stefanidou-Tiveriou a. a. O. 28–40; 302 f.) werden allerdings nicht klar nachgezeichnet. Der Autor nimmt die Trapezophoren mit Hermenpfeilern ausdrücklich nicht in seinen Katalog auf, hätte sie allerdings, was die Herkunft und die Entwicklung des Typus anbelangt, unbedingt berücksichtigen müssen.

Im dritten Kapitel werden Probleme der Typologie und der Chronologie behandelt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen beträgt die Höhe der vollständig erhaltenen Stützen von knapp über 90 bis zu 120 Zentimeter. Sie sind sämtlich aus gewöhnlich weißem und seltener aus farbigem Marmor gearbeitet, und zwar entweder aus schwarzgrauem Stein oder aus Pavonazetto. In sechs Fällen stammt der Marmor wahrscheinlich von der Insel Prokonnesos, wie Isotopenanalysen zeigen, während der Autor in den übrigen Fällen darauf verzichtet, sich auf makroskopische Untersuchungen zu stützen. Ich halte diese Vorsicht allerdings für übertrieben, zum einen, weil die kleinasiatischen Marmorarten inzwischen relativ gut bekannt sind, und zum anderen, weil zur Ermittlung ihrer Herkunft auch die typologischen und stilistischen Charakteristika ihres Schmucks hätten herangezogen werden können. Die typologische Gliederung der Basen der Monopodia in vier Grundtypen und zwei Gruppen sowie der Vorschlag, diese Gruppen mit unterschiedlichen Werkstätten zu verbinden, sind in groben Zügen überzeugend. Die Stützen besitzen einen rechteckigen oder runden Querschnitt sowie in der Oberseite in der Regel eine Eintiefung für die Befestigung der Tischplatte.

Die Datierung einer Gruppe von Trapezophoren vor allem anhand der flachen, plinthenförmigen Basis ins erste und in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts (S. 43 f.) mag in einigen Fällen zutreffen, kann aber für die Gesamtzahl nicht als gesichert gelten, zumal dieses Kriterium nicht für die Trapezophoren aus Griechenland gilt. Die Trapezophoren, die tektonisch gegliederte Basen besitzen, bieten damit gewisse Kriterien für die Datierung, da sie offenbar eine Entwicklung durchlaufen. So lässt sich beim Typus C, aber auch beim Typus D, eine Entwicklung von einer zunächst breiteren (z. B. Kat. 3, 4, 66) zu einer schmalen Wandung (Kat. 33, 68, 77) feststellen. Wenn dies zutrifft, dann kann Kat. 68 (dem Autor zufolge aus

der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts) nicht früher als Kat. 33 (vom Autor in die Mitte dieses Jahrhunderts datiert) angesetzt werden. Den außerordentlich qualitätvollen Trapezophor Kat. 33 datiere ich aufgrund seines Verhältnisses zu den Sarkophagen der kleinasiatischen Hauptgruppe, das der Autor ebenfalls sieht, um 170 n. Chr. Die klassischen Proportionen der Figur können nicht mit dem mittleren dritten Jahrhundert verbunden werden, da die Figuren in dieser Zeit außerordentlich stark überlängelt sind. Die gitarartige Struktur der dionysischen Darstellung, auf die sich der Autor beruft, kann zwar wahrscheinlich als Datierungskriterium herangezogen werden, sicherlich aber nicht als einziges (und dasselbe gilt natürlich auch für ihre Abwesenheit). Was das Datierungsproblem im Allgemeinen anbelangt, so wird deutlich, dass es zur Zeit noch sehr schwierig ist, für die kleinasiatischen Trapezophoren ein sicheres chronologisches Gerüst zu entwickeln, was im Übrigen für jede Werkstatt getrennt geschehen müsste. Abgesehen von der Werkstatt der Prokonnesos können heute allerdings nur sehr wenige Exemplare bestimmten Werkstätten zugewiesen werden. Im Falle dieser homogenen und zahlenmäßig umfangreichen Gruppe ist es möglich, die stilistische Entwicklung zu verfolgen und damit einen Rahmen für die relative Datierung der betreffenden Werke abzustecken. Die absolute Datierung bleibt dagegen selbst unter Heranziehung zum Beispiel der Sarkophage der Hauptgruppe problematisch. Zumindest einige Datierungen des Autors halte ich für viel zu spät (etwa Kat. 14, 78 und 148: zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts). Es müssten äußerlich datierte Exemplare aufgespürt werden, die es sicherer als mit Hilfe der Stilanalyse ermöglichen würden, den Beginn und das Ende der Produktion zu datieren. Sicher scheint jedenfalls, dass die spätesten Exemplare zumindest noch in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts entstanden sind (so Kat. 84, 113 und 133, aber auch Kat. 10; der Autor datiert sie in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts).

Das vierte Kapitel weckt besonderes Interesse. Der Autor unterscheidet drei große Werkstätten, wobei dieser Begriff im Sinne von ›Produktionsstätte‹ verwendet wird. Dies bedeutet allerdings nicht, wie er anmerkt, dass es nicht noch zahlreiche weitere kleinere lokale Werkstätten gegeben hätte. Bei diesen großen Ateliers handelt es sich um diejenigen von Dokimeion, Aphrodisias und Prokonnesos. Die jeweiligen Kapitel beginnen mit Bemerkungen über die Ausbeutung der Marmorvorkommen des entsprechenden Gebiets und des Produktionsumfangs, woran sich ein Überblick über Art und Umfang der Herstellung der Tischfüße anschließt. Aus Dokimeion stammt der einzige unfertig gebliebene Trapezophor des Katalogs (Kat. 127). Die Kriterien für die Zuweisung von Einzelstücken an die Werkstatt von Dokimeion (fünfundzwanzig Exemplare) sind nicht sehr scharf umrissen, doch erweist sich der Typus der in Kapitel 3.1.3 beschriebenen Basis, die mit ihnen verbunden, aber nicht in allen Fäl-

len erhalten ist, als hilfreich. Die Marmorsorte wird vom Autor nicht berücksichtigt. (So fragt man sich, weshalb etwa der aus Pavonazetto gearbeitete Trapezophor von Samos Kat. 107 nicht der Werkstatt von Dokimeion zugeschrieben wird.) Zumindest in einigen Fällen sind es die stilistischen Charakteristika, die bei der Zuweisung helfen können (etwa Kat. 33 oder 79).

Im Fall der Werkstatt von Aphrodisias ist die Zahl der Stücke zwar geringer (bei elf Beispielen findet sich im Katalog der Hinweis »Werkstatt: Aphrodisias«), doch treten die speziellen Charakteristika der Gruppe deutlicher hervor, die vor allem in der Form der Basis und der häufig kannelierten Stütze zu erkennen sind. Außerdem besitzen wir Beispiele, die aus Aphrodisias selbst stammen und in dem lokalen Marmor gearbeitet sind. Es wird bedauerlicherweise nicht auf die Frage eingegangen, ob die aus Ephesos oder aus anderen Orten stammenden Exemplare, die Aphrodisias zugewiesen werden, aus dem Marmor gearbeitet sind, der von dieser Werkstatt verwendet wird. Die Verbreitung der Produkte der beiden genannten Werkstätten ist nicht sehr groß, doch sind Trapezophoren aus Dokimeion, wenn auch nur in geringer Zahl, auch außerhalb des kleinasiatischen Raumes gefunden worden, nämlich in Griechenland und Italien, was ja auch für in dieser Werkstatt hergestellte Sarkophage gilt. Demgegenüber haben die aus Aphrodisias stammenden Trapezophoren eine erheblich geringere Verbreitung gefunden. Nach der Einschätzung des Autors werden Tischfüße von diesen beiden Werkstätten nicht über die Mitte des dritten Jahrhunderts hinaus produziert (zur Möglichkeit, dass einige Exemplare aus der Werkstatt von Dokimeion später zu datieren sein könnten, s. Th. Stefanidou-Tiveriou, Arch. Ephem. 1989, 50, 56 ff.).

Auf festerem Boden bewegen wir uns im Fall der Gruppe von Trapezophoren, die seit den achtziger Jahren sicher mit der Werkstatt von Prokonnesos verbunden wird. Die siebenundfünfzig im Katalog angeführten Stücke (deren Zahl noch vergrößert werden kann, wie etwa durch das oben genannte Exemplar aus Thessalonike) zeichnen sich durch typologische und stilistische Homogenität aus und zeigen überwiegend vier Themen, Bellerophon, Orpheus, einen Schafräger und Herakles. Die charakteristische kleine Basis (Typus D) mit der zusätzlichen Plinthe, die einen besseren Stand gewährleistet, fehlt bei einigen wenigen Beispielen, die der Autor als Ausnahmen betrachtet (Kat. 14, 78 und 154, denen noch Kat. 142 hinzuzufügen ist). Tatsächlich handelt es sich bei diesen sicher um die frühesten Beispiele dieser Gruppe, wobei die erhaltene Basis dem Typus C angehört, aus dem sich meines Erachtens der Typus D entwickelt hat. Diese Beispiele müssen folglich, aber auch aus stilistischen Gründen, vor der zweiten Hälfte des dritten oder der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts angesetzt werden; meines Erachtens sind sie vor der Mitte des dritten Jahrhunderts entstanden. Die Herkunft des Marmors von der Insel Prokonnesos ist durch an einigen Beispielen durchgeführte Analysen bestätigt, wurde aber aufgrund

makroskopischer Beobachtungen bereits auch für andere Beispiele vorgeschlagen (Th. Stefanidou-Tiveriou, Τραπεζοφόρα του Μουσείου Θεσσαλονίκης [1985] Kat. 4, 25 und 26).

Was die Frage nach der genauen Lokalisierung der Produktionsstätte dieser Werke anbelangt – bemerkenswerterweise sind von der Insel selbst bisher nur unvollendete Exemplare beziehungsweise Halbfabrikate bekannt geworden –, so nimmt der Autor an, dass sie »in unmittelbarer Nähe zu den Steinbrüchen« (S. 67) gesucht werden müsste. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass sich die Werkstatt in der weiteren Umgebung befand, etwa in Bithynien oder in Byzanz. Die weite Verbreitung dieser Werke vor allem im östlichen Mittelmeerraum ist in der Tat eindrucksvoll. Die Verbindungen, die zwischen dieser Gruppe und den Werken aus Dokimeion festzustellen sind, führen den Autor zu der Vermutung, dass aus Dokimeion stammende Bildhauer auf Prokonnesos gearbeitet hätten. Hierfür spricht auch, dass die Basis des Typus C (der Trapezophoren aus Dokimeion) von Beispielen der Prokonnesos übernommen wurde und sich dann, wie oben bereits angemerkt, zum Typus D weiterentwickelte.

Ein letztes Problem bildet die Frage nach der Dauer der Produktion, die offenbar nicht über die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts hinausgeht. Änderungen in der Ausstattung der Symposionräume, aber auch hinsichtlich der Vorliebe für bestimmte Kunstgattungen bei der Ausschmückung der Wohnräume, haben wahrscheinlich zum Ende der Produktion solcher plastischen Werke geführt, die aber dennoch weiter benutzt werden. Abschließend nimmt der Autor an, dass im kleinasiatischen Raum auch attische Trapezophoren verwendet wurden (S. 73), was allerdings noch eingehender begründet werden müsste.

Das fünfte Kapitel ist der Ikonographie gewidmet und nach Themenkreisen gegliedert, welche dionysische, mythologische, »realistische«, bukolische und der Meereswelt entnommene Motive zusammenfassen; hinzu kommt mit der Jonaslegende noch ein christliches Thema. Die eingehende, detaillierte Behandlung dieser Themenfelder zielt darauf ab, die Vorbilder der Darstellungen zu ermitteln. Diese können in zeitgenössischen Werken vorliegen, wie etwa Sarkophagen, oder in älteren Schöpfungen, wie Rundplastiken der spätklassischen und hellenistischen Zeit, aber auch in solchen anderer Gattungen, wie zum Beispiel Wandmalereien und Mosaiken.

Parallel hierzu bemüht sich Feuser um eine ikonologische Interpretation, wobei die Wahl eines Themas zur Funktion der Stücke als Ausstattungsobjekte in Beziehung gesetzt wird, die vor allem mit dem Symposion und den damit zusammenhängenden Genüssen in Zusammenhang stehen. Im Fall der besonders in der Spätantike beliebten, bereits genannten Themen Bellerophon, Orpheus und Schafräger ist ihre Bedeutung notwendigerweise mit ihrem allegorischen Gehalt verbunden.

Der Autor geht davon aus, dass sämtliche Trapezophoren ohne Ausnahme mit dem Wohnbereich zu verbinden sind. Die Hinweise für die Verwendung einiger von ihnen innerhalb von Nekropolen sind zwar spärlich, doch ist diese zumindest in einem Fall gesichert (s. o.). Jedenfalls hätten diese allegorischen Motive, die ausschließlich von der prokonnesischen Werkstatt verwendet wurden, meines Erachtens nicht im Zusammenhang mit der Gesamtheit der übrigen Themenkreise behandelt werden dürfen. Eben aufgrund dieser Gesamtbetrachtung erscheinen in der Grafik Abbildung 9 die mythologischen und die bukolischen Motive als besonders zahlreich, da ihnen die Bellerophon- und Orpheusdarstellungen ebenso eingegliedert werden wie diejenigen des Schafträgers. Mit dieser Methode gewinnen wir kein klares Bild hinsichtlich der Verteilung und der Bedeutung der traditionellen Motive, und zugleich beraubt sich Feuser der Möglichkeit, die ikonographischen Themen der Spätantike als einheitlichen Komplex zu untersuchen und zu deuten.

Es kann als sicher gelten, dass sich in ihnen eine gänzlich anders geartete Mentalität (s. u.) und vielleicht auch eine veränderte Funktion der mit plastischem Schmuck versehenen Ausstattungsobjekte widerspiegeln. Sogar das Motiv des gelagerten Herakles muss vielleicht unter einem veränderten Blickwinkel betrachtet werden. Die Gestalt des Jonas schließlich wird als christliches Motiv getrennt von allen anderen behandelt, obwohl es Hinweise dafür gibt, dass auch mit anderen Themen geschmückte Trapezophoren in christlichen Zusammenhängen verwendet wurden. Außerdem ist auf einem Trapezophor von der Krim noch ein weiteres biblisches Thema erkannt worden, nämlich das Opfer des Abraham (Stefanidou-Tiveriou 1993 a. a. O. 70–73). Ein Nachteil der ikonologischen Interpretation ist darin zu erkennen, dass sie für jedes Thema getrennt durchgeführt wird, was zur Folge hat, dass sich kein klares Gesamtbild ergibt. Anders dagegen meine von Feuser übergangene Analyse (Stefanidou-Tiveriou 1993 a. a. O. 191–208), die sich dem Deutungsproblem ganzheitlich und zeitübergreifend annähert (dort auch ausführlich zur Deutung der Gestalt des Orientalen, der nicht als Attis [S. 140], sondern als barbarischer Diener gedeutet wird, genauso wie von Rolf Michael Schneider [S. 140 Anm. 794]).

Im sechsten Kapitel werden zunächst die Ergebnisse hinsichtlich der Datierung, der zahlenmäßigen Verteilung und des Motivschatzes im Vergleich mit den aus anderen Landschaften stammenden Trapezophoren (Italien und Griechenland) dargestellt. Die auf der Grundlage der bekannten Exemplare getroffene Feststellung, dass die Produktion der griechischen Werkstätten umfangreicher sei, überrascht den Autor, der den Grund hierfür in der Produktion selbst erkennt; er räumt allerdings die Möglichkeit ein, dass sich zusätzliches, noch nicht bekannt geworden Material in den türkischen Museumsmagazinen befinden könnte. Wenn man nicht nur die längere Produktionsdauer, sondern auch die Größe Kleinasiens und die Zahl der

Werkstätten in Rechnung stellt, so halte ich es für sehr viel wahrscheinlicher, dass unsere Kenntnisse sehr lückenhaft sind gegenüber dem Material aus Griechenland, aber auch aus Italien, wo diese Gattung offenbar weniger verbreitet war und im Verlauf des zweiten Jahrhunderts ganz verschwand. Die Diskussion über die Objekte des Ausstattungsluxus in Italien und die Befunde, die sich aus der Betrachtung anderer Arten von Tischen und Gerätschaften aus dieser Landschaft ergeben, kann nicht problemlos auf die im Osten festzustellenden Gegebenheiten übertragen werden, da zahlreiche Kategorien von Marmorobjekten ausschließlich im italischen Bereich begegnen (Kandelaber, Puteale, Oscilla) und andere, die auch im Osten belegt sind (wie mit Tierprotomen verzierte Füße von drei- und vierbeinigen Tischen), noch nicht untersucht sind. Der Autor nimmt an, dass sich die Entwicklung der Wohnkultur im Osten in anderer Weise vollzogen hat als in Italien, eine Schlussfolgerung, die nach dem heutigen Wissensstand überzeugt.

Einleuchtend ist nach dem derzeitigen Stand der Forschung auch die Darstellung des Autors, dass der Wandel der bei den Trapezophoren verwendeten Themen mit entsprechenden Veränderungen bei anderen der Wohnungsausstattung dienenden Gattungen zusammengeht, wie Wandmalereien und Mosaike, und den Übergang von der Auffassung der Wohnung als Ort des Otiums zu derjenigen als Ort der Selbstdarstellung des Hausherrn widerspiegelt (es ist allerdings festzuhalten, dass die bei den älteren Trapezophoren in Italien und Kleinasien verwendeten Dienerfiguren im dritten und vierten Jahrhundert nicht mehr begegnen). Mit diesem seit dem dritten Jahrhundert festzustellenden Wandel der Wohnkultur gehen entsprechende Veränderungen sowohl in der Grabkunst als auch in der kaiserlichen Repräsentation zusammen, ein Phänomen, das durch die während dieses Jahrhunderts zu beobachtenden Veränderungen in den gesellschaftlichen Strukturen ausgelöst wurde. Parallel hierzu werden die traditionellen Motive nicht aufgegeben, und ältere rundplastische Vorbilder werden wieder aufgegriffen sowie in neuen Zusammenhängen eingesetzt.

Der Katalog der Arbeit (Kapitel 8) kann bedauerlicherweise nicht als Corpus der kleinasiatischen Trapezophoren angesehen werden, da das erhaltene Material sehr wahrscheinlich erheblich umfangreicher ist als das im Katalog aufgenommene, nämlich 176 Exemplare, von denen 144 abgebildet werden. Die überwiegende Zahl dieser Stücke war bereits bekannt und wurde teilweise kleinasiatischen Werkstätten zugewiesen. Von den zusammengestellten Werken waren lediglich sechzehn, von denen wiederum nur acht abgebildet sind, der Forschung gänzlich unbekannt. Es hätte schließlich der besseren Benutzbarkeit der Arbeit gedient, wenn ihr zusätzlich zum Museumsverzeichnis noch ein Sachregister beigegeben worden wäre.

Ziele der Arbeit sind die systematische Scheidung der hauptsächlichen Werkstattgruppen sowie die Beschreibung ihrer Charakteristika. Die Beweisführung

hinsichtlich der Typologie und des Entwicklungsverlaufs weist allerdings einige Lücken auf, was sich in bestimmten Fällen auf deren Datierung auswirkt. Ein Desiderat bleibt außerdem die Bestimmung der verwendeten Marmorarten. Das Gebiet Kleinasiens ist zugegebenermaßen riesig, was die Untersuchungen zur Produktion der Tischfüße und der Skulpturen im Allgemeinen erheblich erschwert. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass in Zukunft noch weitere Werkstattgruppen erkannt werden können, eine Vermutung, die sich auf die Kenntnisse stützen kann, die sich die Forschung im Fall der Sarkophage dieses Gebiets erworben hat. Die ikonographische Vielfalt der Werke spiegelt sich wohl in ausreichendem Maße im Katalog wider, so dass es wenig wahrscheinlich ist, dass

sich das allgemeine Bild in der Zukunft grundlegend verändern wird. Der vom Autor geleistete Beitrag zur ikonographischen Analyse und zur ikonologischen Einschätzung der Darstellungen verdient Anerkennung, wobei hinsichtlich der Letzteren zu kritisieren ist, dass jedes Thema getrennt und nicht die Gesamtheit behandelt wird.

Die Unterschiede zwischen den verschiedenen Kunstlandschaften im Römischen Reich treten durch die Diskussion der letzten Jahrzehnte immer deutlicher hervor. Stefan Feuser hat mit der Vorlage der kleinasiatischen Trapezophoren einen wichtigen Beitrag dazu geleistet.

Saloniki

Theodosia Stefanidou-Tiveriou