

Hans Peter Laubscher, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Saloniki*. Archäologische Forschungen 1. Gebrüder Mann Verlag Berlin 1975. 182 Seiten, 71 Tafeln, 5 Beilagen.

Die Edition des Galeriusbogens war ursprünglich in der von H. Lietzmann und G. Rodenwaldt herausgegebenen Reihe 'Studien zur spätantiken Kunstgeschichte' durch H. v. Schoenebeck geplant gewesen. Die Trennung von Text- und großformatigem Tafelteil in dieser Reihe wäre der Wiedergabe des reliefüberzogenen Galeriusbogens optimal gerecht geworden. Das Tafelformat in der vom Deutschen Archäologischen Institut Berlin neubegründeten Reihe 'Archäologische Forschungen', in der Laubschers Buch erschienen ist, erweist sich für den Gegenstand als häufig zu knapp. So sind die vom Autor beschriebenen Details vielfach auch bei angestrenzter Betrachtung kaum erkennbar. Die beschriebenen, vom Verf. noch gesehenen Details hätten z. T. durch Zeichnung verdeutlicht werden können.

Dem Verf. stand der Nachlaß H. v. Schoenebecks, nicht aber sein (im Kriege verlorenes) Manuskript zur Verfügung<sup>1</sup>. Der erhalten gebliebene Bericht von H. Johannes über den Baubefund ist im Anhang publiziert. Laubschers Publikation stellt sich das Ziel der Neubearbeitung des Reliefschmucks am Bogen. Die von F. Kyrieleis gezeichneten Schemapläne stellen keine eigentliche Bauaufnahme dar, sondern sollen die Detailmaße und die Fugenverteilung angeben.

Auf die Einleitung folgt ein fundierter Überblick über die Geschichte der Erforschung des Galeriusbogens und der kaiserlichen Palastanlage (S. 4 ff.). Erstmals werden vier Federzeichnungen aus dem Nachlaß Fauvels publiziert, die einen großen Teil des Reliefs wiedergeben (Taf. 2; 3). Dem Dänen Kinch ist die Erkenntnis zu verdanken, daß die Reliefs den Perserkrieg des Galerius vom Jahre 297 n. Chr. schildern. Von Schoenebeck erbrachte den Nachweis, daß die Friese der beiden Pfeiler chronologisch angeordnet sind und sich zu einem einheitlichen Bildprogramm zusammenschließen.

Das System der Benennung der Pylone (A, B, A', B') und der Zählung der Relieffriese übernimmt Verf. von v. Schoenebeck. Die Reliefs werden von A I ausgehend fortlaufend von oben nach unten gezählt (S. 26). Es wäre nach meiner Ansicht allerdings praktischer gewesen, die Reliefs auf jeder Pylonseite neu von oben nach unten zu zählen. Auf diese Weise wäre dem Benutzer sofort klar, welche Zone jeweils gemeint ist. Das hätte den Überblick über Bezüge zwischen den Reliefs auf aneinander angrenzenden Pylonseiten erleichtert. Auf denjenigen Seiten (A IV, B IV), auf denen nur die beiden unteren Streifen reliefiert sind, hätten diese die Nr. 3 und 4 erhalten können.

Als Stifter des Galeriusbogens nimmt Verf. die Polis von Thessaloniki an. Wichtig ist seine Feststellung, daß das als Tetrapylon geplante Monument noch vor seiner Vollendung durch zwei kleinere Seitenbögen erweitert wurde, um es in die neu entstehende Palastanlage miteinzubeziehen (S. 14). Die nicht bearbeiteten Konsolen zeigen, daß die an den Bogen anstoßenden Kolonnaden gleichzeitig mit ihm errichtet worden sein müssen (S. 20). Der Bau wurde einheitlich hochgeführt und die Reliefs erst nach dem Versatz gearbeitet (S. 20). Die Marmorplatten der Verkleidung dienten somit gleichzeitig der Verschalung des Gußmörtelwerks im Kern. – Bei der Restaurierung des Bogens 1953 unterliefen zahlreiche Fehler, die Verf. an verschiedenen Stellen erwähnt (S. 12 Anm. 83; Anm. 111; 19 Anm. 117; 23; 42 Anm. 196).

Im Kapitel 'Der Perserzyklus des Galeriusbogens als historische Quelle' (S. 16) konfrontiert Verf. die literarischen Quellen mit dem Bildbericht am Bogen. Die topographischen Fixierungen, die Kinch vorgenommen hatte, lassen sich nicht halten. Der einzige sichere Hinweis auf den Marschweg des römischen Heeres ist der durch Beischrift bezeichnete Fluß Tigris, über den die Perser fliehen. Historisch wichtig ist das erstmalige Auftreten von Kataphraktenreitern und von Germanen als Leibwächtern auf einem offiziellen Denkmal. Von Ausrüstung und Bewaffnung des sassanidischen Heeres besaßen die Bildhauer keine genauen Vorstellungen. Für die Tracht hielten sie sich an die überkommenen Modellvorstellungen für östliche Barbaren (S. 17). Historischer Bericht und Bildpropaganda gehen – wie auch in anderen römischen historischen Reliefs – eine schwer auflösbare Verbindung ein<sup>1</sup>.

Die Beschreibung der Figurenfriese ist sehr ausführlich gehalten. Zumeist geht Verf. von der Haupt-handlung aus und beschreibt dann im Detail. Da der Bogen einer rapiden Zerstörung ausgesetzt ist, wird die mühevollte Beschreibung des Verf. in Verbindung mit der 1935 von H. Wagner angefertigten Photoserie (DAI Athen), die Verf. seiner Publikation zugrunde legte, dokumentarischen Wert behalten.

Die richtige Deutung des Frieses A I 2 wird v. Schoenebeck verdankt (S. 29): Dargestellt ist die Gefangennahme des persischen Harems.

In Fries A I 3 (Verfolgung der Perser über den Tigris) tragen die Römer statt eines Helms den *pileus pannonicus*<sup>2</sup>. Dieser ist allerdings nicht erst, wie Verf. meint, auf tetrarchischen Denkmälern belegt, sondern findet sich bereits als Kopfbedeckung von Dienern auf einem oberitalischen Sarkophag des frühen 3. Jahrh.<sup>3</sup> Auch die *alicula* (kurzer Schulterumhang) wird von Leuten niedrigen sozialen Standes offensichtlich schon sehr viel früher getragen, als sie auf offiziellen Reliefs (z. B. am Konstantinsbogen) dargestellt wird<sup>4</sup>.

In Fries A II 5 (Schlacht zwischen Römern und Persern) sind Elefanten eingesetzt. An neu erschienener Literatur zum Elefanten in der Antike ist nachzutragen: H. H. Scullard, *The Elephant in the Greek and Roman World* (London 1974) und J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art* (London 1973) 32.

Zur Wagenfahrt des Kaisers in Fries A II 7 (Einzug des Kaisers [Galerius in Nisibis?]) ist die demnächst erscheinende Bonner Dissertation von W. P. Weber, *Die Darstellungen einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckeln und Loculusplatten des 3. und 4. Jahrh. n. Chr.*, einzusehen. Wie mir Weber mitteilt, sind die Friese am Galeriusbogen (A II 7; B II 19) die frühesten Zeugnisse in der Gattung des Reliefs, in denen der Sesselwagen im Adventus-Zeremoniell des Kaisers bildlich dargestellt ist. Zeitlich folgen die Szenen mit dem fahrenden Kaiser am Konstantinsbogen. Die schriftlichen Quellen zum zwei- und vierrädrigen Repräsentationswagen hat A. Alföldi ausgewertet (vgl. Verf. S. 62 Anm. 296 ff.). Die

<sup>1</sup> Erinnert sei an die Diskussion um das Bildprogramm des Trajansbogens von Benevent (zuletzt: K. Fittschen, *Arch. Anz.* 1972, 742 ff.; W. Gauer, *Jahrb. DAI* 89, 1974, 308 ff.) und der Trajanssäule (demnächst: W. Gauer, *Denkmal und Bildwerk: Die Trajanssäule. Historische und archäologische Studien zu ihren Reliefs.*)

<sup>2</sup> Zu Anm. 153 sind die Bemerkungen G. Rodenwaldts nachzutragen, *Röm. Mitt.* 36–37, 1921–22, 100.

<sup>3</sup> H. Gabelmann, *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage. Bonner Jahrb. Beih.* 34 (Bonn 1973) 75 Nr. 20 Taf. 12,2.

<sup>4</sup> Siehe den *servus* auf der Grabstele des Firmus aus Andernach in Bonn, *Espérandieu* 8 Nr. 6207; Gabelmann, *Bonner Jahrb.* 172, 1972, 136 Nr. 33. – Zur *alicula* grundlegend: Rodenwaldt a. a. O. 100 ff.

von Alföldi festgestellte Ausdehnung des Fahrrechtes auf hohe Beamte in der Spätantike läßt sich auch den Denkmälern ablesen<sup>5</sup>.

Fries A III 9: Zur 'Pudelfrisur' der germanischen Leibwächter vgl. auch H. Wrede, Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig (Berlin 1972) 69. Zu dem Devotheitsgestus eines der Perser (r. unter dem großen Loch des Frieses) in der *submitio*-Szene (S. 40): G. Walser, Audienz beim persischer Großkönig (Zürich 1965) 12 f. Walser sieht in der Geste ein Zurückhalten des Atems, um die Aura des Königs nicht zu verunreinigen.

Die Bearbeitung der Bildtradition der *submitio*-Szene hat sich der Rez. vorgenommen. Schon jetzt läßt sich sagen, daß der Bildtypus über mythologische Darstellungen (z. B. Priamos vor Achill) in die Staatskunst aufgenommen wurde<sup>6</sup>. Frühestes, noch untypisches Beispiel ist ein Denar des Sohnes Sullas zu Ehren seines Vaters<sup>7</sup>. Auf einem in Lugdunum geprägten Aureus erscheint Augustus rechts sitzend und vor ihm ein Barbar, der ihm ein Kind entgegenhält (8 v. Chr., BMC I Taf. 12, 13, 14). Im sog. 'Hofsilber' erscheint die *submitio* in spätclaudischer bzw. frühneronischer Zeit auf einem der Skyphoi des Schatzes von Boscoreale<sup>8</sup>. Bis die Szene in das offizielle Staatsrelief aufgenommen wird, hat es offensichtlich noch lange gedauert. Die frühesten Beispiele finden sich auf der Trajanssäule.

Fries B I 15 (*adlocutio*): Zu den das *gaudium Augusti nostri* symbolisierenden Eroten vgl. die Bemerkungen E. Simons zu den 'trofei di Mario' (Tropaea des Domitian) auf dem Kapitol (Helbig II<sup>4</sup> 1165). – Zu den segmenta auf den Gewändern vgl. R. Delbrueck, Die Consulardiptychen (Berlin–Leipzig 1929) 33. – S. 48 werden die von dem iranischen Gegner übernommenen Draco-Standarten erwähnt. Ein erhaltenes, noch unpubliziertes Beispiel aus Niederbieber war auf der Ausstellung 'Ausgrabungen in Deutschland' in Mainz zu sehen<sup>9</sup>. – Einen Kataphraktenreiter zeigt auch ein Grabstein in Worms (Espérandieu 8, 6044).

Fries B I 16 (Die persische Friedensgesandtschaft vor Galerius): Besonders wichtig für die Ikonographie des Galerius ist ein Kopffragment des Kaisers in Berlin, das v. Schoenebeck Bruch an Bruch anpassen konnte. Die Beobachtung v. Schoenebecks macht Verf. mit Recht zu einer Grundlage einer Ikonographie des Kaisers (S. 118 f.)<sup>10</sup>. Zum *genius exercitus* ist jetzt einzusehen: H. Kunckel, Der römische Genius (Heidelberg 1974) 132 f.

B I 17 (Siegesopfer Diokletians und des Galerius): Zur 'Iuno Pronuba' auf Hochzeitssarkophagen s. a. L. Reekmans, Bull. Inst. Hist. Belge de Rome 31, 1958, 31 ff.

Fries B II 19 (*adventus Augusti*): Die in Anm. 297 erwähnten Darstellungen von Ausfahrten auf römischen Sarkophagdeckeln sind jetzt durch Weber monographisch bearbeitet worden (siehe oben). Weber sieht die Wagenfahrten als Allegorie des *cursus vitae* (gegen Wilpert: 'letzte Reise').

Fries B II 20 (Triumphales Siegesbild): In der 'kurzärmeligen Tunica', die Verf. als Tracht des berittenen Sassanidenkönigs annimmt (S. 67), läßt sich ein Kettenpanzer (*lorica hamata*) erkennen. Hierfür sprechen die fransenbesetzten Laschen (*pteryges*) am unteren Saum und die dreieckigen Fransen an den Ärmeln<sup>11</sup>. Die *lorica hamata* ist so beweglich, daß sie wie ein Gewand auch Falten werfen kann. Eine gute Parallele hierfür bieten die mit einem paludamentumähnlichen Mantel angetanen Ritter am Sockel der Antoninus-Säule. Sie tragen keinen Lederpanzer, wie L. Vogel in ihrem neuen Buche vermutet, sondern gleichfalls die *lorica hamata*<sup>12</sup>.

Fries B II 21 (Triumphale Repräsentation der Tetrarchen): Glänzend ist die literarisch abgesicherte In-

<sup>5</sup> Z. B. Sarkophagfragment, Aquileia: N. Himmelmann, Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs (Mainz 1973) Taf. 58; V. Santa Maria Scrinari, Cat. delle sculture romane (Aquileia–Rom 1972) 196 Nr. 614. – Deckelfragment, Ostia: G. Wilpert, Rend. Pont. Acc. 3, 1924–25, 68 f. Taf. 5, 1. – Bilder der Notitia dignitatum: Repr. réed. des 105 miniatures du manuscrit latin 9661 de la Bibl. Nat. (Paris o. J.) Taf. 62; 64.

<sup>6</sup> Silberskyphos von Hoby, V. H. Poulsen in: Antike Plastik 8 (Berlin 1968) 69 ff. Taf. 42a; Stuck: V. Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (Rom 1953) 893 Abb. 891.

<sup>7</sup> J. P. C. Kent, B. Overbeck u. A. V. Stylow, Die römische Münze (München 1973) Taf. 17, 68.

<sup>8</sup> Monuments Piot 5, 1897 Taf. 33; G. Rodenwaldt, Die Antike 13, 1937, 178 ff. Taf. 18.

<sup>9</sup> Ausgrabungen in Deutschland 3 (Ausstellung RGZM, Mainz 1975) 208. Jetzt H. Eiden, 10 Jahre Ausgrabungen an Mittelrhein und Mosel (Koblenz 1976) 39 f. Abb. 31.

<sup>10</sup> In dem soeben von G. Dontas, Bull. Corr. Hell. 99, 1975, 521 ff. Abb. 1–4, bekannt gemachten Kaiserkopf (mit *corona civica*), aus Saloniki in der Slg. Canellopoulos, ist nicht Galerius, sondern ein östliches Trajanporträt zu erkennen.

<sup>11</sup> Zur *lorica hamata*: H. R. Robinson, The Armour of Imperial Rome (New York 1975) 164 ff., vgl. insbesondere Abb. 474. Auf der Trajanssäule tragen Auxiliärtruppen die *lorica hamata*, ebd. 170 Taf. 239.

<sup>12</sup> L. Vogel, The Column of Antoninus Pius (Cambridge, Mass., 1973) 57 Taf. 9; 13; 15; 19.

terpretation des halbrunden Sitzes der beiden Augusti als Himmelskugel. Beide erscheinen als *principes mundi* in Stellvertretung Jupiters.

An die Beschreibung der Relieffriese des Bogens werden 'Verstreute Relieffragmente' (S. 93 f.) ange-schlossen, die z. T. von G. Despinis dem Bogen zugeschrieben wurden. Einige der Fragmente müssen von einem der beiden verlorenen Pfeiler stammen. – Das Wulstfragment mit Rankenfries, Nr. 1, hat die Inv.-Nr. 10905 (nicht 90601). Dem Wulstfragment mit Lorbeerfries, Nr. 2, konnte von Despinis ein weiteres Fragment angepaßt werden. Beide Fragmente wurden inzwischen in den Garten des Archäologischen Museums verbracht und tragen dort die Inv.-Nr. 6922. Die Maße sind jetzt: L. 0,77 m; T. 0,49 m (freundliche Mitteilung von Frau K. Despini).

Im Kapitel 'Das Bildprogramm und seine Anordnung' (S. 95 ff.) kann sich Verf. auf grundlegende Beobachtungen seiner Vorgänger stützen: so erkannte v. Schoenebeck, daß die Reliefs der beiden Pfeiler beginnend mit der Südostseite (I) im Gegensinn des Uhrzeigers abgelesen werden müssen. Daß die Reliefs auf den einzelnen Seiten der Pylone von oben nach unten chronologisch aufeinander folgen, hatte bereits Kinch erkannt.

Die besondere Gestalt der reliefgeschmückten Pylone ist vom Verf. begrifflich noch nicht klar genug bezeichnet. Die Pylone sind als oben und unten durch Profile abgeschlossene 'Postamente' aufgefaßt<sup>13</sup>. Dies wird durch den Vergleich mit der vom Verf. herangezogenen Ara Casali bestätigt, denn antike Altäre und Basen sind als Postamente angelegt. So ist auch die vom Verf. hervorgehobene Affinität zu attischen Sarkophagen zu erklären (S. 123): sie folgen im Gegensatz zu stadtrömischen Sarkophagen der Postament-Grundform<sup>14</sup>. Besonders wäre die Verwandtschaft im Aufbau zu dem unpublizierten Erotensarkophag in Saloniki hervorzuheben gewesen, dessen 'Zweizonigkeit' inhaltlich darin begründet ist, daß Erosen auf und unter einer in der Mitte des Kastens umlaufenden Klinenmatratze ihr dionysisches Spiel treiben<sup>15</sup>.

Im Reliefschmuck der beiden Pfeiler kann Verf. ein geschlossenes Programm nachweisen, das auf der Südostseite des Pfeilers A (A I 1) beginnt. Die Begegnung von Galerius und dem Perserkönig im Zweikampf zu Pferde ist nicht historisch, sondern hat symbolischen Charakter. Das in dieser Szene verwendete iranische Motiv des Zweikampfs zu Pferd haben Rodenwaldt und v. Schoenebeck (S. 135) aus der Absicht erklärt, 'sich hier der Bildsprache des Gegners zu bedienen'. Nach Ansicht des Verf. (und des Rez.) kann das Zweikampfschema zu Pferde jedoch nicht als Beweis für das Eindringen künstlerischer Formen aus dem Iran genannt werden. Die Herausbildung spätantiker Bildformen, die vielfach noch auf orientalischen Einfluß zurückgeführt werden (z. B. von Budde), ist seit der Zeit Marc Aurels in der römischen Staatskunst nachzuweisen<sup>16</sup>. Vorstufen für additive Reihung, Frontalität und Mehrzonigkeit finden sich in der Kunst der italischen Munizipien und Kolonien und in den nordwestlichen römischen Provinzen<sup>17</sup>.

Die Datierung des Bogens kann Verf. sehr präzise eingrenzen (S. 107 f.): '... der Bogen dürfte um das Jahr 299 in Angriff genommen und spätestens am 20. November 303, dem Datum der Vicennalien bzw. Decennalien beendet worden sein'.

Für den Stil der Reliefs sind die Konturbohrungen bezeichnend. Sie dienen an provinziellen Reliefs bereits seit dem 1. Jahrh. n. Chr. dazu, zurückliegende Teile hervorzuheben<sup>18</sup>. Als bewußtes Stilmittel ist die Konturbohrung jedoch – da hat Verf. Recht – erst seit tetrarchischer Zeit verwendet. Die einst in roter Farbe nachgezogene Konturierung, die Laubscher vermutet, ist an einigen Neumagener Reliefs noch erhalten<sup>19</sup>.

Die stilistische Unterscheidung der beiden Pfeiler durch v. Schoenebeck und Verf. leuchtet ein: Wir haben mit der Tätigkeit zweier selbständiger Werkstätten zu rechnen. Die Werkstatt des Pfeilers A steht in einer klassizistischen (attischen?), die des Pfeilers B dagegen in einer mehr volkstümlichen Tradition. Sehr sorgfältig werden vom Verf. die kompositionellen Mittel (Figurenaufbau, Frontalität, Zentralkomposition, Reihung) analysiert und in ihre Tradition gestellt. Zur *oratio* am Konstantinsbogen kann in kompositioneller Hinsicht das Matronen-Verehrungsrelief aus dem frühen 3. Jahrh. n. Chr. in Bonn

<sup>13</sup> Zur Definition siehe Gabelmann a. a. O. (Anm. 3) 18.

<sup>14</sup> Gabelmann a. a. O. (Anm. 3) 19 ff. Vgl. auch das Weihrelief an die Musen aus Didyma, K. Tuchelt, Arch. Anz. 1972, 87.

<sup>15</sup> Zu Anm. 486: Zum Bildprogramm des Trajansbogens in Benevent vgl. jetzt W. Gauer, Jahrb. DAI 89, 1974, 308 ff.

<sup>16</sup> Zur Kritik an Budde vgl. W. von Sydow, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrh. n. Chr. (Bonn 1969) 12 Anm. 49.

<sup>17</sup> Gabelmann, Bonner Jahrb. 173, 1973, 178 ff.

<sup>18</sup> Ebd. 172 ff.

<sup>19</sup> W. von Massow, Die Grabmäler von Neumagen (Berlin-Leipzig 1932) Taf. 66; 67.

genannt werden<sup>20</sup>: In Wirklichkeit sind die verehrenden Frauen als vor der Kulturbasis mit den Matronenstatuen stehend zu denken. Wie an der *oratio* des Konstantinsbogens die Zuhörer sind die Reihen der Frauen jedoch in zwei Flügeln nach rechts und links um 90° zur Seite geklappt. Die bevorzugte Zentralkomposition an Pfeiler B führt Verf. auf westlichen Einfluß zurück.

Ein großer Teil der Bildmotive (S. 133) ist fester Bestandteil des römischen historischen Reliefs und der Münzen. Am Galeriusbogen erscheinen keine Triumphalmotive, 'die erst für dieses Denkmal neu erfunden und dann in die offizielle Bildkunst übernommen worden wären'. – Zum Equus Domitiani sind die Arbeiten von Stemmer und Kraus nachzutragen<sup>21</sup>.

In dem Kapitel 'Entwurf und Ausführung' (S. 142 ff.) werden durch feine Detailbeobachtung die Arbeitsabschnitte ermittelt. Verf. kommt zur Ansicht, daß die Pylone registerweise von oben nach unten fertiggestellt worden seien. Wie ist dann jedoch zu erklären, daß in jedem tieferen Register andere Bildhauer nachweisbar sind? Wenn die Auffassung des Verf. zuträfe, müßten Bildhauer eines höheren Registers auch in einem tiefer gelegenen nachweisbar sein. Wenn an der Trajanssäule, wie das Gauer zeigen wird, von unten nach oben gearbeitet wird, war man offensichtlich in der Lage, bereits fertiggestelltes Relief vor Beschädigungen von oben zu schützen. Ich denke an eine gleichzeitige Ausarbeitung der Reliefs von einem Gerüst aus, dessen Stockwerkhöhe der Registerhöhe der Relieffriese entsprach. Die Lage der dicht an die Marmorblöcke anschließenden horizontalen Gerüstbretter ist deutlich noch an den vorspringenden Standstreifen der Figurenfriese abzulesen. Denkt man sich den Werkvorgang so, wie ihn Verf. beschreibt, wären nach der Fertigstellung eines höheren Registers für ein tieferes jeweils neue Bildhauer herangezogen worden und die alten aus ihrem Vertrag entlassen worden. Hier liegt ein Widerspruch, zu dem Verf. nicht Stellung nimmt.

Im Kapitel 'Die Werkstätten' (S. 145 ff.) versucht Verf. aufgrund breiter Materialkenntnis deren Herkunft zu ermitteln. Die Bildhauer der Werkstatt A stehen offensichtlich in einer Tradition der attischen Sarkophagwerkstätten. Werkstatt B dagegen steht, wie sich insbesondere an den im Westen entwickelten spätantiken Kompositionsformen zeigen läßt, unter dem Einfluß stadtrömischer Kunst. Westliche Einflüsse in Makedonien wurden vor kurzem auch vom Rez. nachgewiesen<sup>22</sup>.

Im Abschnitt 'Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Reliefs' geht Verf. auch auf das Problem des Beginns der Spätantike ein. M. E. zu Recht sieht er den Einschnitt im Übergang vom Prinzipat zum Dominat unter Diokletian. B. Andreae trat dagegen vor kurzem wieder dafür ein, die Spätantike mit dem spätantoinischen Stilwandel beginnen zu lassen<sup>23</sup>. Dies scheint mir die Verhältnisse zu sehr zu vereinfachen.

Indices und ein Sachregister erschließen den Band und machen ihn zu einer Fundgrube für jeden, der sich mit Problemen spätantiker Kunst auseinandersetzt.

Günstige äußere Voraussetzungen haben es dem Verf. ermöglicht, sein Werk in jeder Hinsicht abzurunden. Es besticht die breite Literaturkenntnis und die Sorgfalt in Beschreibung, Analyse und Diktion. Wenn hier auch einige Punkte kritisch zur Sprache kamen, so sei dies im Dienst an der Sache verstanden.

Bonn

H. Gabelmann

<sup>20</sup> H. Lehner, Bonner Jahrb. 135, 1930, 19 Nr. 42 Taf. 19,2.

<sup>21</sup> K. Stemmer, Arch. Anz. 1971, 575 ff.; Th. Kraus, Röm. Mitt. 81, 1974, 115.

<sup>22</sup> Bonner Jahrb. 172, 1972, 93 Anm. 88.

<sup>23</sup> B. Andreae, Römische Kunst (Freiburg 1973). Vgl. meine Rezension in: German Studies, Section 3, 7, 1974, 279.