

Georgios I. DESPINIS, Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen, hrsg. Klaus Fittschen, DAI – Abteilung Athen, München 2003, 217 S., 91 Taf.

Der von Klaus Fittschen herausgegebene Band enthält einen Beitrag von Georgios Despinis und in zwei Anhängen ein bislang unbekanntes Manuskript von Margarete Bieber sowie Briefe von E. Reisch, A. Brückner, L. von Sybel, R. Delbrück, P. Wolters, R. Heberdey, J. Keil, C. Robert und H.A. Thompson.

Behandelt wird eine Gruppe von Fragmenten, die von attischen Hochrelieffriesen der mittleren Kaiserzeit stammen und deren Datierung, Interpretation sowie ursprüngliche Zugehörigkeit mehrere Archäologen seit dem späten 19. Jh. beschäftigte. Wie K. Fittschen in seinem Vorwort zutreffend bemerkt, ist die Arbeit zugleich ein Stück archäologischer Forschungsgeschichte des 20. Jhs.

In seiner Untersuchung, die sich in zehn Kapitel gliedert, entfaltet G. Despinis die Chronik der Forschung, prüft die bekannten Fragmente, präsentiert neue, die demselben Werkstattkreis angehören, befaßt sich gründlich mit Problemen der Ikonographie, Interpretation und Datierung, nimmt Stellung zur Frage des ursprünglichen Standorts der Reliefs und bringt neue Anregungen zum Thema Kunst und Topographie Athens des 2. Jhs. n. Chr.

Die Einleitung ist der Forschungsgeschichte gewidmet (Kap. 1, S. 1-6). Das Anfangsstadium verfolgt man mit Hilfe des Manuskripts von M. Bieber (Anhang I, S. 148-200) und der damit zusammenhängenden Briefe (Anhang II, S. 201-208). Die Erforschung der Stücke beginnt im Jahre 1893 mit A. Brückners Notizen zum Stil und technischen Merkmalen der Relieffragmente und seinem Versuch, diese den verlorenen Reliefplatten der linken Hälfte des Phaidros-Bemas im Dionysos-Theater in Athen zuzuweisen. Das Thema der Fragmente, ihre Datierung, Interpretation sowie ursprüngliche Zugehörigkeit beschäftigte einige Jahre später, mehr oder weniger intensiv, R. Delbrück, R. Heberdey, J. Keil wie auch I. Svoronos und A. Keramopoulos (S. 1-3).

Im Jahre 1911 übernahm M. Bieber, die als Mitarbeiterin des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen mit der Herausgabe des Inventars der Photosammlung betraut war, die Bearbeitung der Relieffragmente. In ihrem unvollendeten Manuskript untersucht Bieber die früher bekannten Fragmente im National- und Akropolis-Museum und legt neue Stücke vor, die sie in klassische Zeit datiert¹ und dem Fries des großen Altars auf der Akropolis zuschreibt.

¹ Wie auch später E. Langlotz, *Phidiasprobleme* (1947) 99 Anm. 13.

1935 erschien die Publikation von R. Herbig zu den Skulpturen des Dionysos-Theaters,² die neue Perspektiven zum Thema Hochrelieffriese eröffnete. Herbig datierte die Reliefplatten aus dem Phaidros-Bema um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. und lehnte die Meinung von früheren Bearbeitern ab,³ daß sie ursprünglich als Schmuck eines Altars verwendet wurden. Aufgrund der reichen Verwendung des Bohrers in den Gewandfalten und mancher Derbheiten in der Ausführung einiger Details wie der Sohlen der thronenden Götter vermutete Herbig, daß die Reliefplatten hoch, das heißt entfernt vom Betrachter, angebracht waren.⁴

1949 berichtete H.A. Thompson in einem Brief an Bieber über den Fund vergleichbarer Fragmente bei der Ausgrabung der Attalos-Stoa. Wie Despini (S. 4-5) vermutet, erschien eine Überprüfung des Materials aufgrund der neuen Funde zwar notwendig, konnte aber von Bieber aufgrund ihrer durch die damaligen politischen Umstände begründete Auswanderung nach Amerika nicht mehr unternommen werden. So hatte sie sich entschlossen, ihr Manuskript S. Karousou zu überlassen, die dieses und den Auftrag zur weiteren Bearbeitung der Fragmente im Jahre 1967 an Ekaterini Despini weitergab.

E. Despini stellte fest, daß die Platten der Relieffragmente im Nationalmuseum sich von den Reliefplatten des Frieses im Phaidros-Bema unterscheiden. Aus diesem Grund konnte die von Brückner und Karousou vermutete Zugehörigkeit der Fragmente zu der verlorenen linken Hälfte des Frieses im Phaidros-Bema nicht stimmen (S. 1). Ein weiteres interessantes Ergebnis war die Entdeckung eines Frauenkopfes im Depot des Nationalmuseums, den sie an die äußere linke Figur der Platte II auf dem Fries des Phaidros-Bemas anpaßte.⁵

1977 erschien die Untersuchung von M. Sturgeon zu den Reliefs des Phaidros-Bemas.⁶ In Übereinstimmung mit Herbig, der die Reliefs in größerer Höhe vermutete, meint Sturgeon, daß sie aus der Bühnenfassade des Dionysos-Theaters stammten. Als letzte ist hier die im Jahre 1978 abgeschlossene Dissertation von E. Laufer⁷ über die Reliefs des Phaidros-Bemas zu nennen. Leider ist sie unpubliziert, ihre Ergebnisse bleiben uns unzugänglich.

² R. Herbig, Das Dionysos-Theater in Athen II. Die Skulpturen vom Bühnenhaus. Antike griechische Theaterbauten Heft 6 (1935).

³ Ausführliche Bibliographie dazu s. Verfasser S. 80-81 Anm. 107-109.

⁴ Herbig a.O. 59.

⁵ E. Despini, in: Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, Athen 4.-10.9. 1983, Bd. 3 (1988) 70ff. Taf. 14.

⁶ M. Sturgeon, The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens, in: AJA 81, 1977, 31ff.

⁷ E. Laufer, Neue Studien zu den Reliefs am Phaidros-Bema im Dionysos-Theater (Unveröffentlichte Diss. 1978).

Nach der Forschungsgeschichte folgt der ausführliche Katalog der Relieffragmente (Kap. 2, S. 7-60). Es handelt sich sowohl um die von Brückner und Bieber bearbeiteten Stücke als auch um neue, die der Verfasser während seiner Untersuchung in den Magazinen des Nationalmuseums, des Akropolis-Museums und der Hadriansbibliothek entdeckte. Alle Fragmente sind aus pentelischem Marmor und stellen hauptsächlich männliche und weibliche Figuren dar. Ihre Zuweisung an Hochrelieffriese erfolgt nach technischen und stilistischen Merkmalen, die der Verfasser sehr ausführlich darstellt.

Die Fragmente sind nach Aufbewahrungsort in folgende Fragmentgruppen zusammengestellt: 62 Fragmente im Nationalmuseum (Katalog I, S. 7-38), 9 Fragmente im Akropolis-Museum (Katalog II, S. 38-43), 20 Fragmente im Magazin der Hadriansbibliothek (Katalog III, S. 43-51) und 5 in Museen außerhalb Griechenlands (Katalog IV, S. 52-55). Die letztgenannte Gruppe enthält einen nackten männlichen Torso (Paris, Louvre MA 3526) und einen weiblichen Kopf (Rom, Museum Barracco 101), die bereits von Bieber den Hochreliefs zugeschrieben worden waren. Außerdem sind drei weitere, von Despinis zugeschriebene Stücke inbegriffen: ein weiblicher Kopf in Atlanta (Michael C. Carlos Museum, Emory University), das Fragment eines weiblichen Kopfes in Leiden (Mus. Inv. 1821) und der Kopf eines bärtigen Gottes in Basel (Antikensammlung Ludwig, Inv. Nr. S 721). Zum Schluß sind zehn „auszuscheidende“ Fragmente katalogisiert (Katalog V, S. 55-60), die irrtümlich von der früheren Forschung (Brückner und Bieber) den Fragmenten der Kataloge I-III zugerechnet worden waren.

Die Zerstreung der Fragmente über verschiedene Aufbewahrungsorte und der Mangel an genauen Daten über den Fundort sind grundsätzliche Probleme, die in der Vergangenheit der Forschung Schwierigkeiten bereitet haben. In Kap. 3 (S. 61-70) befaßt sich Despinis mit allen vorhandenen Informationen (Angaben in Museumskatalogen und Dienstagebüchern, Fotos, Transportberichte und andere Indizien) und kommt zu der Schlußfolgerung, daß die überwiegende Zahl der Fragmente aus dem Bereich der Hadriansbibliothek, der römischen Agora und des Turms der Winde stammt.

Eine kurze Einheit bildet das vierte Kapitel (S. 71-74). Hier sind die technischen Merkmale der Fragmente geschildert. Sie stammen von Reliefplatten, die einen Basisstreifen von 13-15,8 cm Höhe besitzen. Die Dicke der Reliefplatten schwankt zwischen 10 und 16 cm, die ehemalige Länge und Höhe sind nur indirekt zu erschließen. So kann man mit Hilfe der Platten im Phaidros-Bema eine Länge von 1,8 m annehmen, mit Hilfe der stehenden Gestalten eine Höhe von 1-1,1 m. Die Dübellöcher, die sich in den Unterseiten befinden, dienen

zur Befestigung der Platten auf Basisblöcken. Bemerkenswert sind die Bohrlinien, die die Konturen der Figuren umschreiben, und die Raspelspuren sowohl auf den nackten als auch auf den bekleideten Körperpartien. Ein weiteres technisches Detail, das auch bei den Reliefs im Phaidros-Bema vorkommt, betrifft die Köpfe der Gestalten, die vollständig von den Reliefplatten gelöst oder nur an einer kleinen Stelle mit ihnen verbunden waren. Schließlich sind die Bossen auf dem Fragment im Nationalmuseum NM 9273 zu nennen, die als Meßpunkte zu interpretieren sind. Daraus ist zu erschließen, daß die Gestalt nach einem Vorbild kopiert wurde (S. 73-74). Wie der Verfasser im folgenden zeigt, haben sich die Bildhauer der Reliefs im Phaidros-Bema ebenfalls der römischen Kopiertechnik bedient.

Mit Hilfe seiner obengenannten Bemerkungen versucht Despinis in den zwei nächsten Kapiteln die Fragmente in Gruppen einzuordnen. Entscheidend dafür sind die Höhe der Basisstreifen, dessen Abstand von der Reliefplatte und die Art der Zurichtung der Vorderseite. Hilfreiche Hinweise ergeben sich aus der Ikonographie und dem Stil der Fragmente (S. 75).

In Kap. 5 (S. 75-91) werden die Fragmente untersucht, die dieselben Figurentypen wie der Fries am Phaidros-Bema im Dionysos-Theater aufweisen. Den 5 Fragmenten, die von der älteren Forschung erkannt worden sind, fügt Despinis insgesamt 9 neue hinzu, von denen er allerdings 4 als „unsichere Fälle“ bezeichnet. Diese Gruppe der Fragmente („Gruppe A“) stammt von einem zweiten Fries („Fries A“) mit gleichen figürlichen Typen wie der Fries des Phaidros-Bemas (S. 75-78).

Nach einem Überblick über die Forschungsgeschichte zu den Reliefs des Phaidros-Bema (S. 79-82, s.o.) kommt der Autor zum Problem des fehlenden linken Teils, der wahrscheinlich ebenfalls die Dionysos-Thematik zeigte wie die erhaltene rechte Seite.

Bereits L. Budde und R. Nicholls hatten 1964 ein Relieffragment in Cambridge der fehlenden linken Seite des Phaidros-Bemas zugeschrieben.⁸ Despinis stimmt den beiden Autoren zu und schlägt eine weitere, neue Zuweisung vor. Es handelt sich dabei um ein Relief im Museum von Boston.⁹ Technische Details sowie stilistische Charakteristika der Gestalten sprechen für eine Zuwei-

⁸ L. Budde/R. Nicholls, *A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum Cambridge* (1964) 75f. Nr. 122 Taf. 40.

⁹ C.C. Vermeule/M. Comstock, *Sculpture in Stone and Bronze, Additions to the Collections of Greek, Etruscan and Roman Art 1971-1988 in the Museum of Fine Arts, Boston* (1988) 43ff. Nr. 32 mit Abb.

sung des Reliefs an die fehlende linke Hälfte des Bemas (S. 83-85). Dort waren, wie aus der erhaltenen rechten Seite zu erschließen ist, ebenfalls vier Reliefplatten mit jeweils vier Figuren angebracht. Daraus folgt eine Zahl von insgesamt 32 Gestalten, die man für den Fries des Bemas wie auch für den Fries A annehmen darf (S. 89). Unterscheidungskriterien zwischen beiden Friesen bilden die Stärke und Höhe der Platten und der Stil. Hinsichtlich der Qualität der Arbeit übertreffen die Reliefs des Frieses A diejenigen im Phaidros-Bema (S. 89). Das Kapitel schließt mit der Zuschreibung weiterer Fragmente an die Gruppe A, freilich mit unterschiedlichem Wahrscheinlichkeitsgrad (S. 90-91).

Die übrigen Fragmente werden mit Hilfe technischer, ikonographischer und stilistischer Merkmale auf vier Gruppen (B, C, D und E) verteilt (Kap. 6, S. 93-108). Alle stammen von Hochrelieffriesen, die nicht deutbare männliche und weibliche Gestalten in einer parataktischen Komposition darstellen. Gruppe B enthält Fragmente, die stark bewegte männliche Gestalten wiedergeben. Aufgrund fehlender Hinweise läßt sich nicht entscheiden, ob sie eine Gigantomachie (Brückner) oder die Taten des Theseus (Bieber) schildern. Allerdings, wie der Verfasser zutreffend betont, handelt es sich nicht um getreue Kopien, sondern um Neuschöpfungen römischer Zeit, die eine allgemeine motivische Orientierung an klassischen Werken zeigen (S. 96). Schwierig zu interpretieren sind auch die fragmentarischen Figuren der Gruppe C. Bieber hatte hier den von Theseus geführten Stier von Marathon erkannt, Despinis denkt dagegen an die Themen der Nike-Balustrade (S. 96-99). Zu den Gruppen D und E gehören einige Fragmente, die von weiblichen und männlichen Figuren stammen, deren Erhaltungszustand jedoch ebensowenig eine Interpretation erlaubt. Gleiches gilt für weitere Fragmente, die keiner dieser Gruppen eingegliedert werden können (S. 99-102).

Im letzten Abschnitt des Kapitels werden die typologischen, ikonographischen und stilistischen Merkmale der Figuren umfassend beschrieben (S. 102-108). Dadurch läßt sich zeigen, daß die Vorbilder mehrerer weiblichen und männlichen Figuren aus dem 5. Jh. stammen. Außerdem erweist sich eine Benennung der Gestalten außer denjenigen von Athena und Zeus als unsicher.

In dem nächsten kurzen Kap. 7 (S. 109-112) behandelt der Verfasser 5 Köpfe, die mit großer Wahrscheinlichkeit von Figuren der besprochenen Hochreliefs stammen. Bereits Bieber hatte den behelmtten Kopf im Athener Nationalmuseum NM 2764 und den Kopf im Museo Barracco (Rom, Museo Barracco 101) den Hochreliefs zugeschrieben. Beide Köpfe sind eng verwandt und, wie auch früher W. Trillmich¹⁰ zum Kopf Barracco meinte, jüngere Arbeiten, im allge-

¹⁰ W. Trillmich, *JdI* 88, 1973, 269ff.

meinen Rückgriff auf klassische Werke. Beiden Köpfen fügt nun Despinis drei weitere hinzu. Es handelt sich um die oben schon erwähnten Köpfe in Atlanta, Leiden und Basel, deren Maße sowie technische und stilistische Merkmale den besprochenen Relieffragmenten entsprechen (S. 110). Diese Zugehörigkeit wird durch die erfolgreiche Zusammenfügung – „Bruch an Bruch“ – eines Abgusses des Kopfes in Atlanta mit zwei Fragmenten aus dem Nationalmuseum, dem weiblichen Torso NM 2267 und dem Fragment NM 9274, bestätigt (S. 111).

Zuletzt werden die Köpfe mit Hilfe ihrer Höhe den zugehörigen Gruppen zugeteilt. So wird der Kopf in Atlanta der Gruppe E zugeschrieben, der Kopf im Museo Barracco der Gruppe C, und die Köpfe in Leiden und Basel der Gruppe D (S. 111-112).

In Kap. 8 (S. 113-121) beschäftigt sich Despinis eingehend mit Datierungs- und Werkstattfragen. Zuerst wird bemerkt, daß die fünf Gruppen der Fragmente aus verschiedenen Gebäuden oder von unterschiedlichen Monumenten stammen. Dieses basiert auf der unterschiedlichen Höhe der Basisstreifen und der Figuren. Andererseits spricht die stilistische und handwerkliche Verwandtschaft der Fragmente für eine gleichzeitige Entstehung und eine gemeinsame Werkstatt (S. 113).

Zur Datierung der Fragmente bieten vor allem die Köpfe einen sicheren Anhaltspunkt. Diese werden mit attischen Bildwerken aus der Zeit Hadrians verglichen. Als Parallelen zu den Köpfen der Gruppen D und E werden Verfasser die Köpfe der Tritonen und Giganten des Odeions des Agrippa auf der Agora¹¹ herangezogen. Diese zeigen eine ähnliche Gestaltung der Augen, Brauen und Mundpartie. Beachtenswert ist auch die stilistische und handwerkliche Verwandtschaft der Torsen auf der Agora mit den Figuren der Hochreliefs, die nach Ansicht des Verfassers für eine gemeinsame Werkstatt spricht (S. 114). Derselben Werkstatt (aber nicht den Hochreliefs) sind drei kleine Köpfe im Nationalmuseum zuzuschreiben, die formale und stilistische Ähnlichkeiten zeigen (S. 116-117). Vergleichsmaterial bieten außerdem weitere Bildwerke aus Athen, Idealbildnisse (S. 117-118) und Porträts, die in hadrianische Zeit gehören (S. 119).

Zuletzt kommt der Verfasser zum Frauenkopf im Nationalmuseum NM 3058, den 1988 E. Despini einer Figur des Frieses im Phaidros-Bema angepaßt hatte (S. 120). Hier bemerkt der Autor die Handschrift der Werkstatt der Hochreliefs. Die Unterschiede in Einzelformen und der umfangreiche Einsatz des

¹¹ Zur Datierung der Tritonenköpfe in hadrianische Zeit s. H. Lauter, Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jhs. (1966) 33 Anm. 120.

Bohrers bei der Gewandwiedergabe der Figuren im Phaidros-Bema sprechen für einen geringen zeitlichen Abstand. So sind die Köpfe der Hochreliefs in das Jahrzehnt 130-140 n. Chr. zu datieren, der Kopf NM 3058 hingegen in das Jahrzehnt 140-150 n. Chr. (S. 121).

Interessante Überlegungen zur Frage des ursprünglichen Standorts der Relief-fragmente sind in Kap. 9 vorgelegt (S. 123-137). Despinis geht methodisch vor und entwickelt seine Argumente Schritt für Schritt und auf Basis seiner bisherigen Resultate. Als Anfangspunkt gilt die Feststellung, daß die Fragmente von Reliefplatten stammen, die einen durchlaufenden oder unterbrochenen Fries bildeten. Friese dieser Art sind mit Bauwerken, großen Basen oder Altären zu verbinden (S. 123, vgl. Kap. 4).

Es folgt die grundsätzliche Frage zum Verhältnis der Hochreliefs zu Schöpfungen klassischer Zeit und ihrer Verbindung mit klassischen Denkmälern (S. 123-128). Stehengebliebene Meßpunkte beweisen, daß die Figuren kopiert wurden. G. Lippold hatte in den Figuren des Frieses im Phaidros-Bema Kopien erkannt, während Bieber die Gestalten der Gruppen D und E mit Figuren der Basis der Athena Parthenos zu verbinden suchte. Eine andere Meinung vertritt nun Despinis. Wie er zutreffend anmerkt, spricht der eklektische Charakter einiger figürlicher Typen und Kompositionen gegen eine Verbindung der Hochreliefs mit klassischen Denkmälern. Die Datierung der Reliefs in hadrianische und wahrscheinlich späthadrianische Zeit paßt zu den retrospektiven und eklektischen Tendenzen dieser Epoche und verknüpft die Hochreliefs mit der intensiven Bautätigkeit dieser Zeit in Athen.

Bei dem Versuch, die Hochreliefs einem bestimmten Gebäude oder Monument zuzuweisen, verwendet Despinis alle Zeugnisse, die ihm zur Verfügung stehen. Wichtige Hinweise bieten zunächst der Fundort, der im Bereich nördlich der Akropolis, d.h. im Gebiet der Hadriansbibliothek und des Turms der Winde zu suchen ist (Kap. 3), wie auch die Thematik der Darstellungen. Aufgrund der dionysischen Szenen vermutet der Autor, daß die Reliefs der Gruppe A zu einem Gebäude oder Monument innerhalb eines Dionysos-Heiligtums gehört haben. Für wahrscheinlich hält er das Lenaion, dessen Lage er im Bereich der archaischen Agora, d.h. östlich des Turms der Winde und der Hadriansbibliothek vermutet. Diese Hypothese stützt sich weiter auf die Verbindung des Dionysos Lenaios mit dem eleusinischen Kult, auf den in Fries A die Anwesenheit der eleusinischen Gottheiten weist. Ein weiteres Argument bilden die inschriftlich und historisch belegten engen Beziehungen Hadrians zu Dionysos sowie zur Göttin Demeter und den eleusinischen Mysterien. So kommt der Autor zur Schlußfolgerung, daß der Fries A den Altar des Lenai-

ons schmückte. Die Werkstatt, die diesen Fries anfertigte, schuf eine zweite Reliefserie für ein ähnliches Monument im Heiligtum des Dionysos Eleuthereus (S. 135).

Am Ende des Kapitels wird mit einiger Zuversicht die hadrianische Basilika auf der Agora als Herkunftsort der Fragmente der Gruppe B vorgeschlagen (S. 135-137).

In Kap. 10 (S. 139-145) werden die Schlußfolgerungen der Untersuchung vorgestellt. Zusammenfassend sind folgende Schwerpunkte zu notieren:

Den bisher bekannten Architekturreliefs aus Athen, d.h. dem Relieffries des Philopappos-Monuments, den vier Platten im Phaidros-Bema des Dionysos-Theaters, den Fragmenten im Kerameikos und auf der Agora, sind die vorgelegten Hochreliefs zuzuzählen. Diese führen uns in die Zeit des Hadrian. Die Bildhauer der attischen Werkstätten, die vor allem Kopien nach klassischen Werken und Porträts anfertigten, beschäftigten sich im Rahmen der Baupolitik des philhellenischen Kaisers auch mit Architekturplastik. Dieser Gattung gehören die Giganten an der Fassade des Odeions des Agrippa an. Ihre Datierung spätestens um 140 n. Chr. und nicht, wie früher vorgeschlagen, in die Zeit um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr., stützt sich nach Despini auf einen Vergleich der Köpfe und der Körper der Tritonen und Giganten mit den Hochrelieffiguren (S. 140).

Gleichzeitig sind auch die Statuen der Atlanten und Silene im Dionysos-Theater. Zu dieser Datierung führt das Fragment eines Kolossalkopfes in Kopenhagen (Nationalmuseum Inv. Nr. ABb 160), das, wie der Autor meint, Bruch an Bruch an den großen Satyr-Atlant am Pfeiler anpaßt (S. 141). Im Vergleich zum Frauenkopf NM 3058, der den Bema-Reliefs zugeschrieben ist, zeigt der Kopf in Kopenhagen eine unterschiedliche Wiedergabe der Augendetails, was für einen kleinen zeitlichen Abstand spricht. Deshalb meint Despini, daß die Bema-Reliefs etwas später anzusetzen sind als die Reliefs der Gruppe A und die Architekturstatuen des Dionysos-Theaters. Wenn aber die letztgenannten der *scaenae frons* des Theaters angehören, „wird der von Sturgeon vorgeschlagene Zusammenhang des Bema-Reliefs mit der Errichtung des Bühnengebäudes in Frage gestellt“ (S. 142). Ein weiteres Argument gegen die von Sturgeon vorgenommene Zusammengehörigkeit der Bema-Reliefs mit der Bühne des Dionysos-Theaters ergibt sich aus der Feststellung, daß sie die Reliefs der Gruppe A kopieren. Es handelt sich um eine zweite Reliefserie, die zeitlich auf die erste folgt. Beide Friese, der hadrianische Fries A und der etwas spätere im Phaidros-Bema sind für den Schmuck gleichartiger Monu-

mente gearbeitet worden, sehr wahrscheinlich der Altäre der Heiligtümer des Dionysos Lenaios und des Dionysos Eleuthereus. Als Parallele von Architekturkopien in Athen wird die Kopie des Hadrianstores auf dem Platz der Großen Propyläen in Eleusis zitiert (S. 144).

Für den Charakter der Werkstatt der Hochreliefs wichtig ist das Ergebnis, daß sie klassische Werke nicht getreu kopierte, wie dies bei der Werkstatt der Piräus-Reliefs¹² der Fall ist, sondern freier mit klassischer Überlieferung umgegangen ist. Engere Beziehungen zu den attischen Reliefsarkophagen¹³ und zu den Grabstelen des 2. Jhs. n. Chr.¹⁴ sind nicht zu bemerken. Andererseits scheint die Verwandtschaft mit einigen Porträts aus hadrianischer Zeit interessant,¹⁵ erfordert aber weitere systematische Untersuchungen (S. 145).

Auf das Ergebniskapitel folgt Anhang I, der eine kurze Einleitung mit Erläuterungen zum Manuskript von M. Bieber (S. 146-147) und den Text in vier Abschnitten enthält (S. 148-200). Im Anhang II (S. 201-208) sind folgende 14 Briefe zu den Relieffragmenten vorgelegt: von E. Reisch an A. Brückner (1896), von A. Brückner an P. Wolters (1900), von A. Brückner an M. Bieber (1911), von R. Delbrück an P. Wolters, und Briefe an M. Bieber von R. Delbrück (1911), R. Heberdey (1911), J. Keil (1911) L. von Sybel (1911), P. Wolters (1911, 4 Briefe), C. Robert (1912) und H.A. Thompson (1949).

Nützliche Begleiter des Bandes sind das Museumsregister (S. 209-217) und die 91 Tafeln mit Fotos der Fragmente und des übrigen Vergleichsmaterials. Bei manchen Fällen wird das Problem der problematischen Beleuchtung der Skulpturen mit einer zweiten Aufnahme gelöst.

Im ganzen gesehen stellt die Arbeit einen sehr wichtigen Beitrag zur Erforschung einer besonderen Kunstgattung der kaiserzeitlichen attischen Bildhauerwerkstätten dar, nämlich der Architekturreliefs. Durch sein systematisches und analytisches Denken bietet der Verfasser mehrere Anhaltspunkte zur Behandlung weiterer Aspekte dieses Themenkreises und allgemein der künstlerischen Produktion und Topographie Athens der mittleren Kaiserzeit.

¹² Th. Stefanidou-Tiveriou, *Νεοαττικά. Οι ανάγλυφοι πίνακες από το λιμάνι του Πειραιά* (1979).

¹³ G. Koch/H. Sichtermann, *Römische Sarkophage* (1982) 366ff.

¹⁴ D.W. von Moock, *Die figürlichen Grabstelen Attikas in der Kaiserzeit* (1998)

¹⁵ E. Harrison, *The Athenian Agora I. Portrait Sculpture* (1953), E. Lattanzi, *I ritratti dei Cosmeti nel museo nazionale di Atene* (1968), A. Datsouli-Stavridi, *Ρωμαϊκά πορträίτα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας* (1985), K. Rhomiopoulou, *Ελληνορωμαϊκά γλυπτά του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου* (1997).

Offen für weitere Untersuchungen bleibt z.B. der Charakter der Werkstatt der Hochreliefs und die Breite ihrer Aktivität. In diesem Zusammenhang ist der rundplastische Kopf im Agora-Museum S 547 zu nennen, der, wie schon P. Noelke¹⁶ bemerkt hatte (Despinis stimmt zu)¹⁷ in der Haarbehandlung mit dem Kopf im Museo Barracco übereinstimmt. Despinis vermutet, daß der Kopf von der Agora aus der Hand eines anderen Bildhauers stammt.¹⁸ Dies kann die Qualitätsunterschiede im Rahmen der gleichen Werkstatt erklären. Als Beispiel nenne ich hier das Fragment im Athener Nationalmuseum NM 9274,¹⁹ das die Unterschenkel einer bekleideten weiblichen Gestalt darstellt. Die Ausführung der Gewandfalten ist durch kräftige Bohrrillen betont, die schematisch und unorganisch wirken. Es handelt sich um eine handwerkliche Arbeit, die kontrastierend zu der plastischen Gewandbehandlung der Phaidros-Reliefs und der Reliefs des Frieses A wirkt.

Nicht zuletzt ist der Frauenkopf im Athener Nationalmuseum NM 3058 zu nennen, der den Reliefs des Phaidros-Bemas zugeschrieben wurde. Anders als die Köpfe Barracco 101 und Atlanta, deren strenge schwere Formen auf frühklassische Vorbilder zurückgehen,²⁰ vertritt der Kopf NM 3058 ein anderes Konzept. Der Kopftypus geht auf ein spätklassisches Original zurück. Die Formen wirken hier natürlicher, die Übergänge scheinen fließend und weich. Dieses Nebeneinander in der Formgebung bezeichnet mehrere Kunstwerke der hadrianischen Idealplastik.²¹ Aus dieser Sicht wird vielleicht die von Despinis vorgeschlagene Datierung des Kopfes in das Jahrzehnt 140-150 n. Chr. manche Zweifel verursachen. Die Stilmerkmale der frühantoninischen Zeit, die wir dank der Porträtforschung einigermaßen sicher verfolgen können, sind hier nicht festzustellen.²² In Gesicht- und Frisurschema sowie in den Einzelformen paßt der Kopf sehr gut zu Bildnissen der Sabina.²³ Außerdem sind die feh-

¹⁶ P. Noelke, RM 76, 1969, 54f. Taf. 20,1. 2.

¹⁷ S. 118 Anm. 259.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Kat. I 42 Taf. 32 Abb. 124.

²⁰ Gut vergleichbar ist eine Replik des Kopftypus Spinario in Basel, Antikenmuseum, s. P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (1974) 81 Taf. 60,2. Zur Beliebtheit des Strengen Stils bei den klassizistischen Bildhauern während der hadrianischen Zeit s. Zanker a.O. 117.

²¹ Dazu s. J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (1983) 239.

²² Vgl. M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit* (1939) 26ff. Taf. 10-13. K. Fittschen/P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band III: Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse. Frauenporträts.* (1983) 66-78 Nr. 87-102 Taf. 109-129. Auch die Porträts im Nationalmuseum in Athen, Datsouli-Stavrídi a.O. 59-62 Taf. 66-71.

²³ M. Wegner, *Hadrian. Das römische Herrscherbild II*, 3 (1956) Taf. 45 a. Fittschen/Zanker, a.O. 10ff. Nr. 10 Taf. 12. Stilistisch verwandt ist auch das zeitgleiche Bildnis einer Unbekannten im Athener Nationalmuseum Inv. 449, K. Fittschen, AA 2000, 511ff.

lende Augenbohrung und die Abwesenheit des laufenden Bohrers bei der Behandlung der Haarsträhnen Indizien, die bei den meisten Bildnissen dieser Zeit für eine frühere Entstehung (spätestens in das Jahrzehnt 130-140 n. Chr.) sprechen.²⁴

Das hier zu besprechende Buch stellt eine wertvolle und wichtige Bereicherung unseres Wissens zur hadrianischen Skulptur Athens dar. Der als Spezialist für die klassische und hellenistische griechische Plastik einschlägig ausgewiesene Verfasser bewegt sich mit derselben Sachkenntnis im 2. Jh. n. Chr. Man wird dem Autor besonders dafür danken, daß er eine alte Publikationsschuld verschiedener Wissenschaftler zu einem so anregenden und guten Ende gebracht hat. Positiv zu erwähnen sind schließlich der hervorragende Druck des Bandes und der Fototafeln sowie die sorgfältige Redaktion.

Dr. Maria Lagogianni-Georgakarakos
Greek Ministry of Culture
Secretariat of the Central Archaeological Council
Bouboulinas 20-22
GR-10682 Athens
e-mail: maria.lagogianni@dpka.culture.gr

²⁴ Fittschen/Zanker a.O. 11.