

Magdalene Söldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*. Europäische Hochschulschriften, Reihe 38, Archäologie, Band 10. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main/Bern/New York 1986. XIII, 788 Seiten, 211 Abbildungen in 2 Bänden.

Mit der Behandlung des Motivs der liegenden Eroten leistet die vorliegende Dissertation einen wichtigen Beitrag zur hellenistischen Plastik bzw. zu deren Rezeption in der römischen Idealplastik. Die umfangreiche Materialsammlung – 349 Katalognummern – wird im ersten Hauptteil der Arbeit (Typologie und Chronologie, S. 11–290) mit den Methoden der Kopienkritik, der Stilkritik und der Strukturanalyse in eine zeitliche Folge von Typen gegliedert und im zweiten Hauptteil (Funktion und Interpretation, S. 291–361) vom Inhaltlichen her hinterfragt.

In einem ersten Abschnitt der typologischen Untersuchung werden die großplastischen Darstellungen liegender Eroten behandelt (S. 11–131). An den Anfang ist der Bronze-Eros New York gestellt, der in sehr ausführlicher, fast monographischer Weise betrachtet wird (S. 11–65, zum Inhalt weiter noch S. 291–305). Damit wird freilich die nach Auffassung der Verf. gegebene chronologische Folge der Werke insofern durchbrochen, als demnach der Typus Turin die früheste Schöpfung darstellt. Nach einer knappen Behandlung der Gußtechnik der Bronzestatue in New York, die eher für ein Original spreche – unter Heranziehung der Bronzekopie des ephesischen Schabers in Wien (vgl. REZ., Zur kunstgeschichtlichen Stellung des Schabers von Ephesos, in: Akten der 9. Tagung über antike Bronzen in Wien [1988] 74 ff.) – stellt die Verf. dem präsumptiven Original die römerzeitlichen Vertreter des Typus gegenüber. Aus der Analyse der Replik im Konservatorenpalast und von sechs als Wiederholungen eingestuften Nachbildungen ergibt sich nach Verf. die Bestätigung für die Einschätzung der Bronze New York als Originalwerk, da die Nachbildungen in keinem Zug über die durch den Bronze-Eros vertretene Überlieferung hinausgingen. In der im folgenden durchgeführten Strukturanalyse kommt die Verf. zur Auffassung, daß die Struktur des Eros New York der geschlossenen Form entspreche; die von ihr selbst gemachte Beobachtung, daß die Gliedmaßen in verschiedene Richtungen führten, läßt jedoch m. E. auf die offene Form schließen. Auch der von Verf. zu Recht festgestellte konstruktive Charakter der Figur und die Betonung der Vorderansicht legen die von W. FUCHS gesehene 'offene, zentrifugale späthellenistische Wirkungsform' als Beurteilung der Figur nahe (Die Skulptur der Griechen [1983] 320). Von daher wird die von Verf. aufgrund der 'Tendenz von spröder zu spannungsreicher Geschlossenheit der Formen, von Hauptansichtigkeit zu Mehransichtigkeit' (S. 31) vorgeschlagene Datierung des Eros New York in den frühen Hellenismus m. E. unannehmbar. Die von Verf. angestellten Vergleiche mit Werken der Großplastik, Koroplastik, Toreutik und Kinderplastik aus der betreffenden Zeit können den von ihr vorgeschlagenen Ansatz kaum wirksam unterstützen.

Im Falle des Typus Broadlands-Paris, der in der Arbeit als chronologisch nächster behandelt wird (S. 65–75) – er wird von der Verf. anhand der beiden namengebenden Repliken besprochen –, sind die Ergebnisse der Strukturanalyse überzeugender. Die Bewegung der gespreizten Beine wird von der Verf. zwar wie beim Eros New York als geschlossen angesehen, während dem linken Arm, der eine fast bogenförmige Bewegung beschreibt, die räumliche Einbindung fehle; die Verf. gelangt aber dennoch zu dem Ergebnis, daß die Anlage des Typus Broadlands-Paris als zentrifugal offene Form beschrieben werden könne und die Komposition voll divergierender Achsen stecke (S. 70). Dieses Resultat und den daran geknüpften Datierungsvorschlag (gegen 150 v. Chr. = 'Anfang des 3. Viertels des 2. Jahrh. v. Chr.?) wird man akzeptieren dürfen. Auch bezüglich der für den Pariser Bronze-Eros (S. 75–81), von dem sich keine Nachbildungen nachweisen lassen, angestellten Strukturanalyse gelten gewisse Vorbehalte. Die Verf. rechnet die Bronzestatue wegen der Öffnung gegen den Raum hin der zentrifugalen Form zu; die besagte Öffnung ist aber für die Arme und das linke Bein nicht gegeben, so daß der Ausdruck zentrifugal-zentripetale Form vielleicht passender wäre. Der von Verf. vorgeschlagenen Datierung des Pariser Bronze-Eros in die zweite Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr. wird man gerade wegen des beschriebenen Formverhaltens zustimmen dürfen.

Aus typologischen Gründen ist die Einbeziehung des Delphinreiters (S. 81–90) nicht unproblematisch. Das Verhältnis der beiden Kompositionsteile läßt sich eher als Gruppenform bestimmen, für die der von G. Kraemer geprägte Begriff der 'einansichtigen Gruppe' Gültigkeit hat. Allerdings treffen auch die von Verf. verwendeten Umschreibungen des Aufbaues das Richtige: Frontalisierung der Komposition (S. 86), fassadenhafter, volumenloser Aufbau (S. 89). Von daher wird man auch dem Vorschlag, das Vorbild des Typus um 50 v. Chr. (= gegen Ende der 1. Hälfte des 1. Jahrh. v. Chr.?) anzusetzen, zustimmen dürfen.

Für den Eros Typus Malibu (S. 90–96), den die Verf. nur anhand der Replik in Malibu 'konstituiert', ohne zunächst auf die weiteren Nachbildungen einzugehen (die Replikenliste findet man erst im Katalog, eine Replikenrezension nicht zum Typus, sondern unter den verschiedenen Ansätzen Kopien, Wiederholungen, Umbildungen, gleichfalls in einem späteren Abschnitt), gilt die von Verf. wie beim vorhergehenden Typus festgestellte frontale Ausrichtung der Komposition als bestimmender Faktor. Vorbehalte möchte man hinsichtlich des auf dem glatten und verfestigten Inkarnat beruhenden Argumentes anmelden, das die Verf. für den ganzen Typus und dessen Datierung in Anspruch nehmen möchte, das aber m.E. nur für die hadrianische Entstehungszeit der Kopie Malibu zutrifft.

Aus typologischen Gründen vertretbar ist die Einordnung des durch Flügel an den Köpfen der Repliken als Hypnos charakterisierten Typus an dieser Stelle (S. 96–103); aus inhaltlichen Gründen ist sie freilich mit Vorsicht aufzunehmen, es sei denn, wir hätten eine Umbildung oder Umschöpfung einer Erosfigur in römischer Zeit vor uns, was Verf. in der inhaltlichen Diskussion als Möglichkeit aber nicht in Betracht zieht (S. 314 f.). In der Kopienkritik begnügt sich die Verf. für eine Wiederholung im Vatikan – wie auch in anderen Fällen – mit der Zeitbestimmung 'antoninisch', was im konkreten Fall aufgrund der gezogenen Vergleiche (in den Anmerkungen) wohl 'mittelantoninisch' meint, in der hier und anderwärts gebrauchten Form aber grundsätzlich eine Zeitspanne von 50 Jahren (140–190 n. Chr.) offenläßt. Für die Komposition gilt als entscheidendes Merkmal die gewinkelte, zentrifugal-zentripetale Form, was von Verf. mit ungelenktem Rhythmus (S. 100) getroffen wird. Gut beobachtet ist hingegen am Aufbau des Typus Bergamo-Wien (S. 103–107) die rasterartige Komposition, wobei die Herauswendung des Kopfes – wie Abb. 82 zeigt – allerdings zu Unrecht hervorgehoben wird. Die Datierung der Schöpfung in das 1. Jahrh. v. Chr. und die Zuordnung in die römisch-kaiserzeitliche Struktur treffen wohl das Richtige. Auch die Einordnung des Eros Newby Hall (S. 107–114) aufgrund der Kompositionsmerkmale – Frontalisierung, Übersichtlichkeit, Schematisierung – in die frühe Kaiserzeit wird man unterschreiben wollen. Allerdings hat der Rez. bezüglich der Datierung des Typus in neronisch-flavische Zeit Bedenken. Die angeblich flavische Zeitstellung des Exemplars Newby Hall, die nach Verf. für die Ansetzung des Vorbildes einen terminus ante quem liefert, läßt sich m.E. aufgrund der Bohrarbeit im Haar und an der Chlamys und wegen der glatten Oberfläche vielleicht eher als hadrianisch ansprechen.

Einen weiteren römischen Typus hat die Verf. zu Recht im Eros Istanbul anhand von dessen gelängt-geschwungener Haltung erkannt. Auch hier ist einer Datierung des Vorbildes in das 1. Jahrh. n. Chr. zuzustimmen, dem Ansatz in die flavische Zeit gegenüber erscheint allerdings insofern Vorsicht angebracht, als die Detailbeobachtungen sich an der Kopie in Istanbul orientieren, die wieder höchstens einen terminus ante quem liefern kann. In dem fragmentiert erhaltenen Eros Cambridge (S. 117–120) muß man vielleicht nicht notwendigerweise einen eigenen Typus sehen; es könnte sich trotz des Widerspruchs der Verf. auch um eine Umbildung oder Umschöpfung nach dem Typus Newby Hall handeln. Erst an dieser Stelle kommt die Verf. auf den Eros Turin zu sprechen (S. 120–129), obwohl sie in seinem Vorbild das früheste großplastische Beispiel einer liegenden, schlafenden Erosfigur sehen, es in die 30er Jahre des 4. Jahrh. v. Chr. datieren und mit Praxiteles verbinden möchte. In dem gewinkelten Gerüst des Aufbaues der Figur kann der Rez. keine spätclassische Schöpfung entdecken, vielmehr wäre an eine hadrianische Neuschöpfung von der Art des Endymion in Stockholm zu denken.

Die für den typologisch-chronologischen Teil der Arbeit gegebene Zusammenfassung (S. 129–131) muß nach dem hier Gesagten m.E. dahingehend revidiert werden, daß das Motiv des liegenden Eros sich nicht bis in das frühe 3. Jahrh. v. Chr. (für den Bronze-Eros New York von der Verf. vorgeschlagene Datierung), geschweige denn bis in die Zeit um 330 v. Chr. zurückverfolgen läßt; vielmehr kann durch die Untersuchung das Einsetzen der Darstellung mit den puttohaften Eroten für den späten Hellenismus wahrscheinlich gemacht werden.

Die im ersten Teil der Arbeit gefundenen Datierungsansätze versucht die Verf. in einem ersten Exkurs (S. 132–161), durch den Vergleich mit einer Reihe von großplastischen Kinderfiguren, deren Überlieferung von Fall zu Fall erst geklärt werden muß, zu untermauern. Die Figuren eines Knaben mit Krug, eines Eros mit Helm, die des schlangengewürgenden Herakliskos, eines Knaben mit der Maske und eines delphinreitenden Knaben können aufgrund der Überlieferungsproblematik m.E. zur Sicherung der Datierung nicht viel beitragen. Von größerem Interesse sind die beiden folgenden Exkurse, die dem Motiv des liegenden, schlafenden Eros in der Koroplastik gewidmet sind, wobei sich zwei Darstellungsformen häufiger nachweisen lassen: der in einer Blüte (S. 162–187) bzw. der in der Wiege liegende Eros (S. 188–202). Grundsätzlich

wird dazu von der Verf. festgehalten, daß der liegende Eros im Vergleich zu anderen Erosdarstellungen in der Koroplastik relativ selten auftrete. Für den Eros in der Blüte gelte, daß er im 3. und 2. Jahrh. v. Chr. jünglingshaft gebildet sei und erst im 1. Jahrh. v. Chr. puttohafte Züge annehme. Diese Entwicklung steht nach Auffassung des Rez. nicht in einem Gegensatz zur Großplastik, da nach dem zuvor Gesagten auch hier gilt, daß sich die puttohaften Eroten erst im Späthellenismus nachweisen lassen. Typologisch weniger ergiebig sind die naturgemäß kindlich geformten Eroten in der Wiege. Auffällig ist aber auch hier die von der Verf. gemachte Beobachtung, daß diese Eroten in späthellenistischer und römischer Zeit gehäuft auftreten, während sie in früh- und hochhellenistischer Zeit wenig Bedeutung gehabt hätten.

Von ganz zentraler Bedeutung für die Arbeit ist der Abschnitt über die Rezeption des Motivs des liegenden Eros in römischer Zeit (S. 203–290). Dabei wird von der Autorin einerseits den auf benennbare Vorbilder in Gestalt von Kopien, Wiederholungen, Umbildungen und Umschöpfungen zurückgehenden römerzeitlichen Eroten nachgegangen, andererseits aber auch den Neuschöpfungen aus römischer Zeit, die sich nicht auf ein Vorbild – auch nicht eines aus römischer Zeit – beziehen lassen. In der Folge wird zunächst noch einmal das Verhältnis zwischen Vorbild und Nachbildung anhand der im ersten Abschnitt konstituierten Typen aufgerollt. Die dort teilweise unterbliebene Kopienkritik wird nun an anderer Stelle mit etwas anderen Vorzeichen nachgeholt. Methodisch fruchtbar ist der Ansatz, mit dem von der Verf. die sog. Typusgruppen entwickelt werden (S. 244–252), wobei dieser neue Begriff allerdings nirgends genau definiert wird. Ausgangspunkt für dieses Erklärungsmodell zu den römischen Eroten sind die Umbildungen des New Yorker Eros, die sich z.T. nicht mehr direkt auf dessen Vorbild zurückführen lassen, sondern den Eros New York im Sinne eines Prototypus (ein weiterer, nicht näher definierter Begriff) für ein bestimmtes Darstellungsmuster benutzen. Diese festen Handlungsformeln werden von der Verf. auch im Sinne von Schemata bestimmt – ein Ansatz, der imstande ist, den Phänomenen der römerzeitlichen Idealplastik näherzukommen (vgl. REZ., Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs. Sonderschr. Österr. Arch. Inst. 19 [1990] 9 f.).

Zu einem eher späten Zeitpunkt (S. 282–290) gibt die Verf. über die von ihr gebrauchte Terminologie Rechenschaft, die – soweit sie von ihr auch tatsächlich verwendet wird – an der G. Lippolds orientiert ist, so daß sich kaum Schwierigkeiten ergeben. Allerdings vernachlässigt die Verf., daß nach G. LIPPOLD (Kopien und Umbildungen griechischer Statuen [1923] 3) Kopien des gleichen Originals als Repliken bezeichnet werden: bei ihr ist meist nur von Kopien die Rede. Die von Lippold eingeführte und von Verf. durchgehaltene Differenzierung zwischen Replik und Wiederholung ist in der Forschung wegen der mangelnden Praktikabilität weitgehend aufgegeben worden. Gefährlich ist m.E. die von der Verf. gegebene Definition der Umschöpfung als – eklektisch – aus verschiedenen Originalen kombiniert; vielmehr handelt es sich nach Lippold um eine stärkere Eigenleistung des Kopisten im Sinne dessen, was Verf. als neue geschlossene strukturelle Bilder bezeichnet: damit werden von ihr allerdings zwei Phänomene unter einem Begriff subsumiert. Für den zwar nicht verwendeten, aber theoretisch eingeführten Begriff der Doublette dürfte Lippolds Terminus Werkstattwiederholung (a.a.O. 6) weiter verwendet werden können. Wenig anzufangen weiß der Rez. mit den von der Verf. in der Praxis auch nicht verwendeten Begriffen wie Typus-, Stil- oder Strukturkopie. Eine geeignete Differenzierung zwischen Umschöpfung und Neuschöpfung findet in der Theorie nicht statt; statt dessen wird der überflüssige Begriff der heteronomen Neuschöpfung eingeführt, der gleichfalls nur theoretisch gebraucht wird und mit dem nichts anderes als die Umschöpfung gemeint ist.

Der zweite Hauptteil der Arbeit (Funktion und Interpretation, S. 291–361) geht der inhaltlichen Bedeutung der liegenden Eroten nach. In einem ersten Abschnitt (S. 291–319) wird die Frage nach der Deutung der im ersten Hauptteil konstituierten Typen der Reihe nach gestellt, wodurch diese Typen ein weiteres Mal behandelt werden. Für den New Yorker Bronze-Eros (S. 291–305) schlägt die Verf. vorsichtig rhodischen Ursprung vor. Die Verwendung des Originals als Brunnenfigur, weil zwei Wiederholungen tatsächlich und zwei weitere vermutlich als solche benutzt wurden, überzeugt den Rez. nicht ganz: hier wäre eine Umfunktionierung des Vorbildes in römischer Zeit leicht denkbar. Von den beiden in diesem Zusammenhang für die Verbindung von Eros und Wasser herangezogenen Epigrammen bezieht sich das eine (Anth. Pal. 9,827) wohl nicht auf Eros, sondern auf das Dionysoskind. Die von Verf. vorgeschlagene Aufstellung des Eros in einer Sakrallandschaft hat aber einiges für sich. Die für den Eros Turin (S. 306) angestellten Überlegungen, er könnte gleichfalls ein Weihgeschenk in einem Heiligtum gewesen sein, erübrigen sich m.E. angesichts dieses Konstruktes. Für den Eros Broadlands-Paris denkt die Verf. angesichts der Attri-

bute an den quälenden Liebesgott (S. 307–310). Hingegen wagt die Verf. für den Bronze-Eros Paris und den Eros Malibu (S. 310–311) keine konkrete Deutung, für den Eros Bergamo-Wien und den Eros Istanbul (S. 311–313) denkt sie wegen der Anspielung auf Herakles an eine Grabskulptur, ebenso auch für den Typus Newby Hall (S. 315–317). Der Hypnos (S. 314–315) fällt wegen der Deutung der Schöpfung eigentlich aus den Erosfiguren heraus, der Delphinreiter (S. 318–319), dessen typologische Zugehörigkeit vom Rez. in Frage gestellt wird, gehört nach Verf. in den Kreis der Aphrodite. Für die liegenden Erosen in römischer Zeit (S. 320–350) lassen sich nach Verf. grundsätzlich drei Verwendungsmöglichkeiten unterscheiden: im sepulkralen, im häuslichen oder im öffentlichen Bereich. Charakteristisch für die Arbeit der Kopisten ist dabei, daß es zwischen den Vorbildern und den Nachbildungen zu Bedeutungsverschiebungen kommen kann.

In einem letzten Exkurs (S. 351–361) behandelt die Verf. eher summarisch den Wandel vom jünglingshaften Knaben zum fülligen Kind in der Erosikonographie. Die in diesem Wandel zum Ausdruck gebrachte inhaltliche Veränderung möchte die Verf. auf den Wandel im hellenistischen Götterbild zurückführen: die Götter nehmen nun menschliche Gesten und Tätigkeiten ein, woraus auch das Interesse für den Gott als Kind entstehe.

Bisher wurde in dieser Besprechung manches an der Arbeit ausgesetzt. Diese Kritik soll aber das Verdienst der Verf. nicht schmälern, ein überaus umfangreiches Material nicht nur benutzergerecht katalogisiert, sondern auch klassifiziert zu haben. Leider gehört es zu den Tücken der Strukturanalyse, daß die Befunde verschieden gesehen werden können. Als große eigenständige Leistung ist festzuhalten, daß die Verf. jede Datierung, besonders auch die der römischen Nachbildungen, Umschöpfungen und Neuschöpfungen durch Vergleiche mit datiertem Material methodisch korrekt zu stützen versucht. Das findet auch seinen Niederschlag in nicht weniger als 1578 teilweise sehr ausführlichen Anmerkungen, zu denen noch Nachträge kommen. Ein Sach- und Museumsindex sowie die große Zahl der sehr brauchbaren, wenn auch etwas grob gerasterten Abbildungen erleichtern die Benutzung dieses nicht einfachen, aber wertvollen Buches.