

Beryl Barr-Sharrar, *The Hellenistic and Early Imperial Decorative Bust*. Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1987. XXIV, 188 Seiten, 81 Tafeln mit 322 Abbildungen.

Dekorative Büsten, Kopfbilder und Halbfiguren gehören zu den beliebten und weit verbreiteten toreutischen Schmuckelementen antiker Möbel, Geräte und Gefäße. Aber auch in vielen anderen Gattungen, etwa in der bemalten und reliefverzierten Keramik und in der Glyptik, auf Mosaiken und Reliefbildern oder an Figuralkapitellen, waren unterschiedlich geformte Büsten und Kopfbilder als Zierat hoch geschätzt. In der Regel sitzen sie an besonders akzentuierten Stellen eines Bildträgers, und nur selten scheinen sie in das

Repertoire untergeordneter Füllmuster gelangt zu sein. Seit spätklassisch-frühhellenistischer Zeit treten Büsten in mehreren Denkmälergattungen gehäuft auf, nämlich als Dekoration der sogenannten Fulcra an griechischen Klinen sowie in den Medaillons der Phialen und des griechischen Frauenschmucks. Erst im 2. Jahrh. v. Chr. haben sich offenbar die Funktionsmöglichkeiten deutlich erweitert. So kommen sie an Pyxidendeckeln, metallenen Kistenbeschlägen ebenso wie an der Spitze eines bronzenen Schiffsbugs vor, der vielleicht als Votivgabe gedacht war. Während der Kaiserzeit dienten Schmuckbüsten u. a. als Wagenornament und Zierde bronzener Urkundentafeln oder als Dekoration von hohen Dreifußgestellen und Phalerae, vielfach wurden sie zu Laufgewichten römischer Schnellwaagen und zu prächtigen Gefäß- oder Kistenhenkeln umfunktioniert. Waren die Schmuckbüsten in frühhellenistischer Zeit vorwiegend in kostbarem Material, d. h. in Edelmetall oder Elfenbein für wohlhabende Auftraggeber gefertigt, wurden sie alsbald auch in billigerem Material wie Bronze oder Ton hergestellt. Höchstwahrscheinlich ist die rasch wachsende Beliebtheit griechischer dekorativer Büsten auf ihre Verwendung im höfischen Kunstbetrieb der hellenistischen Metropolen zurückzuführen, wie es gleichfalls für manche anderen Gattungen und deren Dekoration vermutet werden darf. Vergleichen ließe sich etwa die Genese der 'coppe italo-megarese' (sog. Popilius-Becher; s. TH. KRAUS, *Dialoghi di Arch.* 1971, 2–3, 238 und M. T. MARABINI MOEVS, *Mem. Am. Acad. Rome* 34, 1980, 183 ff.) und der hellenistischen Marmortrapezophoren, die möglicherweise ein Reflex prunkvoller, in den Königspalästen gebräuchlicher Tische sind (s. R. COHON, *Greek and Roman Stone Table Supports*, Diss. New York 1984).

Die zahlreich erhaltenen Bronze- und die Edelmetallbüsten werden in der älteren archäologischen Literatur eher sporadisch behandelt, meist anlässlich einer Vorlage neu gefundener oder durch Museen erworbener Einzelstücke. In jüngster Zeit erschienen drei voneinander unabhängig entstandene Dissertationen, die das Motiv der dekorativen Büste nach verschiedenen Gesichtspunkten untersucht haben. U. AXMANN (*Hellenist. Schmuckmedaillons*, Berlin 1986) bearbeitete die hellenistischen Frauenschmuck-Medaillons aus getriebenem Gold und Silber, auf denen seit dem späteren 4. Jahrh. v. Chr. häufig Götterbüsten dargestellt sind. I. MANFRINI-ARAGNO (*Bacchus dans les bronzes hellénistiques et romains*, Lausanne 1987) beschäftigte sich im Zusammenhang der hellenistisch-römischen Bronzefiguren des Dionysos/Bacchus speziell mit den Büsten dieses Gottes, während B. BARR-SHARRAR um eine Vorlage sämtlicher dekorativen Büsten aus der hellenistischen und (früh-)kaiserzeitlichen Toreutik bemüht war. Geht es Axmann also um die komplexe Analyse einer geschlossenen Denkmälergattung, und kommt es Manfrini-Aragno in erster Linie auf die typologische Ordnung der Dionysosfiguren in der Bronzeplastik an, beabsichtigte Barr-Sharrar generell die dekorative Büste als eine bestimmte Bildform zu behandeln, die in verschiedenen Gattungen, Materialien und Dekorationszusammenhängen geläufig ist und zur Darstellung aller möglichen Gottheiten, Heroen und Personifikationen verwendet wurde.

Die hier anzuzeigende Dissertation besteht hauptsächlich aus einem locker kommentierten Katalog dekorativer Büsten der toreutischen Kleinkunst und ihrer tönernen Derivate. In der Einleitung (S. 1) erklärt die Verf., daß sie ihre Untersuchungen auf die (vermeintlichen) drei Hauptformen, d. h. ursprünglichen Funktionsarten, der Schmuckbüsten als Fulcrum-, Pyxidendeckel- und Phialendekoration konzentriert, die Beispiele der übrigen Verwendungsarten hingegen nur beiläufig diskutieren wird. Dadurch ergibt sich die im Buchtitel formulierte, wesentliche zeitliche Eingrenzung auf das hellenistische und frühkaiserzeitliche Material. Denn in julisch-claudischer Zeit sei das vorläufige Ende der büstenverzierten Phialen und Fulcra anzusetzen, während die entsprechenden Pyxiden bereits seit dem späten 2. oder frühen 1. Jahrh. v. Chr. nicht mehr hergestellt wurden.

Der Text gliedert sich in 8 Kapitel, wobei der Katalog erst im V. und VI. Kap. erscheint, in denen die Chronologie der Büsten behandelt wird. Kap. I–III enthalten allgemeine Bemerkungen zur Definition, Herstellungstechnik und zu den möglichen Funktionsarten. In Kap. IV werden sog. chronologische Fixpunkte vorgestellt, die das Gerüst für die relative und absolute Zeitbestimmung aller Büsten bilden. Kap. VII und VIII könnte man als eine Art Zusammenfassung bezeichnen, in der die Verf. einen Rückblick auf einige Ergebnisse ihrer chronologischen und ikonographischen Ausführungen gibt und zugleich den Ursprung der dekorativen Büste im spätklassisch-frühhellenistischen toreutischen Kunsthandwerk begründen möchte.

Die Arbeit bietet zunächst eine umfangreiche Dokumentation griechisch-hellenistischer sowie spätrepublikanischer und kaiserzeitlicher Schmuckbüsten. Der ausführliche, in den Text integrierte Katalog enthält als Materialgrundlage 201 in Bronze gegossene, 33 in Gold und Silber getriebene und 63 Terrakottabüsten.

Weitere 7 Gipsbüsten, d. h. antike Abformungen metallener Originale, und 3 zweifelhafte Stücke sind in die Appendices I und III aufgenommen (S. 161 f. u. 166 f.). Leider sind die bibliographischen Hinweise stets äußerst knapp gehalten, allzu oft fehlen sie überhaupt; s. etwa den wichtigen Gipskopf in Hannover (Taf. 74 P 1), den N. HIMMELMANN (Drei hellenist. Bronzen in Bonn. Abhandl. Mainz [1975] 24 f.) und C. REINSBERG (Stud. zur hellenist. Toreutik [1980] 101 ff.) kürzlich besprochen haben. Auf ausgedehnten Reisen hatte die Verf. Gelegenheit, die meisten Stücke selbst zu studieren und zu beschreiben. Angesichts des kleinen Formates und der oft detailreichen Modellierung, die photographisch nicht in jedem Fall gut erfassbar ist, kann man der Autorin für die genaue Beschreibung aller Büsten dankbar sein. Es ist ihr auch gelungen, von allen wichtigen, nicht selten unpublizierten oder an entlegener Stelle genannten Exemplaren brauchbare Aufnahmen zu besorgen, die nun dem hervorragend gedruckten Tafelteil zugrunde liegen. Sämtliche gegossenen, getriebenen und in Gips überlieferten Stücke sind in wenigstens einer Photographie vorgestellt. Allein die katalogisierten Terrakottabüsten konnten nur zur Hälfte abgebildet werden, da ein Großteil dieses Materials aus unveröffentlichten Grabungen stammt. Die Anordnung der Abbildungen entspricht im wesentlichen der Reihenfolge der Katalognummern, die ihrerseits an den thematischen Aspekten und chronologischen Kriterien des fortlaufenden Textes orientiert ist. – Provenienzen und Aufbewahrungsorte erschließen zwei alphabetisch angelegte Indices. Weshalb der Index zu den Herkunftsorten allerdings nicht nach einzelnen Ländern bzw. antiken Regionen gegliedert wurde, ist nicht verständlich. Einen Überblick über die geographische Verbreitung des gesamten Materials, der auch im Text nirgends geboten wird, muß sich der Leser selbst verschaffen.

Das Hauptanliegen der Dissertation ist die chronologische Ordnung aller Büsten anhand datierter oder datierbarer Fundkomplexe (Kap. IV–VI, S. 19–153). Für den Leser ist es allerdings mühsam, dem 'roten Faden' durch den zergliederten Katalogtext und Kommentar zu folgen. Denn die verschiedenen Büsten sind nicht in typologisch zusammenhängende Reihen gruppiert, sondern fast beliebig nach materialbedingten oder thematischen Aspekten sowie einigen anderen, nicht immer durchsichtigen Kriterien geordnet. Im Kommentar sind außerdem viele Bemerkungen wie auch ausgedehnte Exkurse zu technischen Einzelheiten, unterschiedlichen Herstellungsverfahren, ikonographischen Eigenarten einzelner Motive etc. verstreut, die wohl besser in eigenen Abschnitten untergebracht wären. Leider gilt das auch für die Definition des Begriffs 'Büste', die an verschiedenen Stellen immer wieder anders lautet. Eigentlich weiß der Leser erst nach dem Schlußkapitel 'History and Origin of the Decorative Bust', was die Verf. unter hellenistischen Schmuckbüsten wirklich verstanden haben will.

Gleich im ersten Satz (S. 1) definiert die Verf. die dekorative Büste als eine Schulterbüste, die in Hochrelief auf einer kreisrunden Fläche angebracht ist. Wie aber schon eine flüchtige Durchsicht der Tafeln zeigt, lassen sich die Formen der katalogisierten Exemplare keinesfalls unter dieser einfachen Kurzbeschreibung zusammenfassen. Denn bei vielen Stücken sind außerdem die gesamte Brustpartie sowie ein oder zwei Arme, z. T. mit Attributen in den Händen, dargestellt, deren Bewegungsentfaltung auf die runde Medaillonform Rücksicht nimmt. Es fragt sich daher, ob der Begriff 'Büste' in diesen und einigen anderen Fällen, wo eigentlich sog. Halbfiguren abgebildet sind, überhaupt zutreffend verwendet ist. Andererseits ist nicht recht zu begreifen, daß abgekürzte Körperdarstellungen, deren Ausschnitt nur Kopf, Hals und Schlüsselbeine umfaßt, 'cannot really be called busts', denn 'they lack the dynamic character of the mature form' (S. 11). S. 132 heißt es dann, daß im frühen 3. Jahrh. v. Chr. eine sukzessive Entwicklung vom sog. Kopfbild über die Schulterbüsten hin zu den größeren Körperbüsten stattgefunden habe: 'With this development came action, sometimes with the addition of hands, and later arms, to increase the potential performance'. Dieser Entwicklungsthese widerspricht die Verf. selbst wieder im Schlußkapitel VIII, wo sie von einer 'actual invention' des sog. hellenistischen Büstentypus 'showing the shoulders, and with the head turned to right or left' (S. 158) spricht, 'attributed to one individual artisan' (S. 160 letzter Satz). Überschaubar man diese Definitionsversuche, dann wird klar, daß der Verf. nicht an einer präzisen, methodisch durchdachten Terminologie gelegen ist. Zu einer genauen Begriffsbestimmung der Worte Büste, Protome, Halbfigur s. etwa H. JUCKER, *Gnomon* 54, 1982, 169 f. in einer Rez. zu M. F. KILMER, *The Shoulder Bust in Sicily and South and Central Italy* (1972) und demnächst H. FRONING, *Arch. Anz.* 1990, wo die Büste ebenfalls als rundplastische Bildform, die Protome dagegen als hinten offenes, d. h. vertikal abgeschnittenes Kopfbild bezeichnet ist. Dem antiken Sprachgebrauch gemäß wäre unter Protome allerdings eher ein rundum ausgearbeitetes, also horizontal abgetrenntes Kopfbild oder ein größerer Körperausschnitt, z. B. in Form einer Büste, zu verstehen. Das Wort Protome könnte man folglich ebenso gut als einen Sammelbegriff verwenden, der außer einfachen Kopfbildern (sog. neck busts) und Halbfiguren auch Büsten einschließt. Die Verf.

läßt als Büsten hingegen sämtliche abgekürzten Körperdarstellungen gelten, die zumindest einen Ansatz der Schultermuskeln zeigen. (Zur Frage, ob die Schulterbüste wirklich die Erfindung eines einzelnen frühhellenistischen Toreuten sein kann, s. u.)

Die kurze Einleitung 'Definition and Uses' informiert außerdem über allgemeine Aspekte zur Herstellungstechnik gegossener und getriebener Arbeiten sowie über manche bekannten handwerklichen Eigentümlichkeiten, die die goldenen, silbernen und bronzenen Produkte grundsätzlich voneinander unterscheiden. An dieser Stelle würde man auch am ehesten die Hinweise zur technischen Abformung metallener Vorbilder in Gips oder Ton erwarten, die die Verf. erst im Kommentar zum Katalog mitteilt (S. 118 f. zu den tönernen Pyxidenbüsten). Auf jüngste, profunde Studien zu diesen Fragen ist auch hier nicht Bezug genommen; s. E. D. REEDER, *Ancient Clay Impressions from Attic Metalwork* (Diss. Princeton 1974); E. REEDER WILLIAMS, *Ancient Clay Impressions from Greek Metalwork*. *Hesperia* 45, 1976, 41 ff.; REINBERG a. a. O. 244 ff.; 254 ff.; vgl. auch F. BURKHALTER in: *Studi Adriani* 2 (1984) 334 ff., die aufgrund älterer ägyptischer Traditionen an die Möglichkeit denkt, daß solche Gipsabgüsse nicht selten als eigenständige Kunstobjekte hergestellt und verwendet wurden. – Zu den bekannten 'thessalischen' Goldmedaillons, die die Verf. als Pyxidendeckel interpretiert, erfährt man S. 119 ff., daß unter 8 erhaltenen Exemplaren nur 3 aus einem Stück getrieben, 5 dagegen jeweils aus zwei Teilen gefertigt sind. Die Folgerung, die Büsten müßten in diesen Fällen als spätere Zutat bzw. Reparatur gelten, ist jedoch reine Spekulation. Ebenso gut sprechen die Beobachtungen zur Herstellungstechnik der separat gearbeiteten, filigranen Medaillonflächen und der z. T. grob getriebenen Büstenembleme dafür, daß beide Bestandteile gleichzeitig, aber von verschiedenen Handwerkern ausgeführt wurden (so AXMANN a. a. O. 53; 55, wo zwischen Goldschmied und Toreut unterschieden ist). Vier weitere berühmte Goldmedaillons, deren Authentizität seit langem angezweifelt wird, scheidet die Verf. zu Recht aus (S. 121 Anm. 14). Den begründeten Nachweis, daß es sich tatsächlich um Fälschungen nach den 'thessalischen' Goldmedaillons handeln muß, liest man aber wiederum besser bei AXMANN a. a. O. 121 ff. nach.

In den folgenden Kapiteln II (S. 4 ff.) und III (S. 14 ff.) zählt die Verf. alle ihr bekannten Verwendungsarten dekorativer Büsten auf und versucht, in kurzen Worten einen Überblick über die Produktionsdauer einiger büstenverzierter Denkmälergruppen zu geben. Dabei unterscheidet sie 'original forms' und 'derived forms', womit aber zweifellos 'uses' gemeint sind. Der Umstand, daß die 'ursprünglichen Verwendungsarten' an Fulcra, Pyxiden und Phialen nach funktionalen, die 'abgeleiteten' hingegen nach technischen und materialbedingten Gesichtspunkten gruppiert sind (gegossene Bronzen, Treibarbeiten, Terrakotta, Stein), ist eine seltsame Inkonsequenz, die sachlich sicher nicht zu rechtfertigen ist. Zudem stellt sich die eigenwillige Einteilung grundsätzlich als ein unglücklich gewähltes Gliederungsprinzip heraus, bei dem sich die Verf. auch in methodische Widersprüche verstrickt. Das einzige Kriterium, das über die Zugehörigkeit zu einer 'ursprünglichen Funktionsart' entscheiden könne, ist nach der Verf. die kreisrunde Form der Applikenfläche, bzw. 'its placement onto a circular surface' (S. 1). Diese Forderung erfüllen neben den Fulcra, Pyxidendeckeln und Phialenmedaillons auch die unter 'abgeleiteten Formen' erwähnten griechischen Frauenschmuck-Medaillons (S. 17), und so ist nicht einzusehen, warum diese Exemplare nicht gleichfalls zu den 'original forms' gerechnet werden. Unter den Medaillons griechischen Frauenschmucks existieren außerdem einige spätklassisch-frühhellenistische Exemplare, die viel älter sind als die frühesten erhaltenen Pyxiden- und Phialenbüsten (hierzu s. AXMANN a. a. O. 16 ff.; 43 ff.). Umgekehrt wundert man sich, daß die Phialenbüsten nicht zu den 'derived forms' gehören, wenn die Verf. diese Dekorationsweise nach persönlichem Empfinden eigentlich als verfehlt, d. h. ästhetisch unbefriedigend und funktional unsinnig erachtet, also im Sinne einer späteren Adaption erklärt ('the bust was adopted for its use on the phiale . . . , not invented for that vessel shape'. S. 12). In der Einleitung (S. 1) hat die Verf. betont, daß zwischen der *clipeata imago* und den dekorativen Schmuckbüsten der Kleinkunst kein direkter Zusammenhang besteht. Die allgemeine Übereinstimmung mit den großen, in der Regel architektonisch verbauten Schildbüsten ist vielmehr rein zufällig (vgl. dazu auch AXMANN a. a. O. 9 f. und MANFRINI-ARAGNO a. a. O. 188). Um so erstaunlicher erscheint deshalb der Gedanke, daß ausgerechnet die Büsten an späthellenistischen und kaiserzeitlichen Figuralkapiteln zu den 'derived forms' der Fulcra-, Pyxiden- und Phialenbüsten zählen sollen (S. 18).

Zur Herstellungszeit der Fulcra stellt die Verf. fest, daß die metallenen griechischen Klinenbeschläge mit figürlichem Reliefdekor offenbar nicht vor dem frühen Hellenismus in Gebrauch kamen (s. dazu bereits HIMMELMANN a. a. O. 9 f.) und bis in das 1. Jahrh. n. Chr. tradiert wurden. Eine Liste repräsentativer Bei-

spiele, die im Appendix II (S. 163 ff.) untergebracht sind, kann die Entwicklung der Fulcra von eher zierlichen, flüssig geschweiften hellenistischen Beispielen zu kompakten, vergleichsweise gedungen wirkenden spätrepublikanischen und kaiserzeitlichen Stücken gut illustrieren (s. dazu bereits A. LEIBUNDGUT, *Die röm. Bronzen d. Schweiz* 3 [1980] 84 f. und VERF. in: *Akten der 9. Tagung über antike Bronzen in Wien 1986* [1988] 279 ff.). Die Pyxidendeckel mit Büstenmedaillons stammen wohl fast ausnahmslos aus dem 2. Jahrh. v. Chr. Abgesehen von einem silbernen Exemplar aus Amphipolis, heute in Kavalla, das leider nicht in den Katalog aufgenommen ist (s. S. 9 Anm. 25), sind wahrscheinlich nur entsprechende Tonpyxiden überliefert. Ob nämlich in den sog. thessalischen Goldmedaillons tatsächlich Deckel kostbarer Glaspyxiden erhalten sind, wie auch die Verf. glaubt (S. 120 Anm. 12 f.), ist bisher nicht beweisbar. Nach der jüngsten Diskussion dieser Frage bei AXMANN a. a. O. 117 ff. sind die Medaillons eher Bestandteile griechischen Frauenschmucks gewesen. Die Phialen dürften ebenso wie die Fulcra erst im 3. Jahrh. v. Chr. mit Büsten in Hochrelief verziert worden sein. Zu den frühesten Beispielen gehören einige Fragmente calenischer Reliefschalen, zu den spätesten u. a. die berühmten Hildesheimer Men- und Kybeleschalen in Berlin. Es zeigt sich, daß die Büsten in dieser Gattung anfangs als relativ kleine Appliken im Phialenzentrum befestigt sind, später dagegen aufgrund ihrer Proportionen den Schalenboden dominieren. Ihre Wirkung als präziöse toreutische Kunstwerke wird dadurch entschieden gesteigert. Alle übrigen, eingangs genannten Funktionsarten der dekorativen Büste (sog. *derived forms*) werden knapp abgehandelt. Als bekanntes Ergebnis bleibt festzuhalten, daß vor allem die gegossenen Bronzestücken während der gesamten Kaiserzeit oftmals wiederverwendet wurden und dabei an ganz unterschiedliche Geräte und Gefäße geraten konnten. In diesem Zusammenhang könnte man auf den literarisch überlieferten, seit spätrepublikanischer Zeit verbreiteten Kunstbetrieb römischer Nobiles verweisen, in dem metallene *crustae* und *emblemata* gern von älteren, zumeist geraubten griechischen Kunstgegenständen gelöst und dann neu verarbeitet wurden (s. dazu etwa C. C. Verr. 4, 49, 52 und bes. 54 über die Werkstatt des Verres). Offenkundig ist dieser Usus in den kaiserzeitlichen Ateliers allgemein üblich geworden.

Im Kap. IV (S. 19 ff.) kommen 'chronological pegs', die zeitlichen 'Aufhänger', zur Sprache. 16 bekannte Fundkomplexe, -gegenden oder Zerstörungshorizonte, in denen Gegenstände mit dekorativen Büsten oder vergleichbare Objekte der Kleinkunst gefunden wurden, sind Grundlage für viele, in den beiden folgenden Kapiteln V und VI gewagte Datierungsvorschläge. Was die Verf. unter der Bezeichnung 'chronological peg' genau versteht, erfährt man leider nirgendwo. Jedenfalls meint sie damit nicht nur auf außerstilistischem Weg gewonnene Fixpunkte, denn die Gefäße und Geräte aus dem Hildesheimer Silberschatz sowie aus den Schatzfunden von Tarent und Marengo sind selbst nur durch stilkritische Analysen datierbar. Zu einigen ungenügenden termini ante oder post quem non, wie sie etwa durch die vor Mahdia und Antikythera gesunkenen Schiffsladungen gegeben sind, referiert die Verf. in langatmigen Passagen aus der älteren, z. T. längst überholten Literatur. Anstatt aber die verschiedenen Argumente kritisch gegeneinander abzuwägen, zieht sie es immer vor, sich einer subjektiv ausgewählten, meist der jüngsten Meinung anzuschließen. In manchen Fällen ist die Verf. im Umgang mit sog. chronologischen Fixpunkten zu beneiden. Liegt z. B. für Funde aus Pella, Delos/Skardhana-Viertel, und Azaila in Spanien ein terminus post quem non vor, besteht für sie kein Zweifel an einer festen Datierung des betreffenden Materials in die letzten 60–30 Jahre vor dem jeweiligen Zerstörungsdatum der Städte. Die Verf. spricht dann von einer 'logical span of time within which to place the fulcrum' (S. 20 zu Pella) und von einer 'logical conclusion' (S. 26 zu Delos), oder es heißt kurz und bündig 'a date is established' (S. 27 zu Azaila). Für Pompeji könne gelten, daß toreutischer Zier- und Hausrat wohl kaum noch zwischen 62 und 79 n. Chr. hergestellt und gekauft wurde, weil die Bevölkerung in diesen Jahren mit dem Wiederaufbau ihrer Stadt anderweitig ausreichend beschäftigt war: 'Most objects of furniture with bronze fixtures, and silverware, therefore, can probably be assumed to be pre-Flavian' (S. 31). Verschiedentlich hätte anstelle umständlicher Passagen ein einziger Hinweis auf jüngere, ergiebigere Diskussionen zur Problematik genügt. Zur Frage, ob der Artiuchow-Kurgan tatsächlich für sämtliche Fundstücke einen zeitlichen Fixpunkt bietet, hat sich z. B. HIMMELMANN (a. a. O. 7 mit Anm. 9) präzise geäußert. Manche Komplexe oder Gattungen, die in ein Kapitel chronologischer Grundlagen gehört hätten, mag die Verf. an dieser Stelle vergessen haben, so etwa die calenische Reliefkeramik (dazu s. S. 132 Anm. 4) und die Ptolemäerinochoen, aber auch den Bronzefund von Galjüb in Hildesheim. Insbesondere vermißt man natürlich einen Hinweis auf die (auch im Katalog bzw. im Appendix II fehlenden) Fulcra in Ancona, aus Labranda und Norcia, die zusammen mit Münzen des 2./1. Jahrh. v. Chr. bzw. augusteischer Zeit gefunden wurden (vgl. LEIBUNDGUT a. a. O. 84 f. mit Nachweisen in den Anm. zu Kat. Nr. 87). Neuere und bessere Stellungnahmen zu einer vorläufigen Chronologie hellenistischer Klein-

kunst sind jetzt zu finden bei N. HIMMELMANN (*Alexandria und der Realismus in der griech. Kunst* [1983]), AXMANN (a. a. O. *passim*) und vor allem bei M. PFROMMER (*Stud. zu alexandrin. u. großgriech. Toreutik frühhellenist. Zeit. Arch. Forsch.* 16 [1987]), der sich gerade auch mit Fundkomplexen wie dem Schatzfund von Tarent gründlich auseinandersetzt.

Die zwei folgenden Kapitel enthalten als Kernstück der Arbeit den kommentierten Katalog. Nach technischen Gesichtspunkten gegliedert, werden in Kap. V (S. 33 ff.) die gegossenen, größtenteils von Fulcra stammenden Bronzen, in Kap. VI (S. 115 ff.) die getriebenen Gold- und Silberbüsten sowie deren tönerner Derivate, also vorwiegend Pyxidendeckel und Phialen behandelt. Die Verf. strebt eine relative und absolute Chronologie aller Büsten an, die sie in Kap. V zu acht thematischen Komplexen zusammenfaßt: Silene – Artemis und Nike – Dionysos – Satyrn, Pan und Tritone – Kinder (Eros, Psyche, Dionysosknabe) – Mänaden und idealisierte Frauen (d. h. Göttinnen und Personifikationen etc.) – Götter und Heroen – behelmte Gestalten. Innerhalb dieser Gruppierungen werden die einzelnen Beispiele nicht in einer typologischen Ordnung vorgeführt, sondern vielmehr in lockerer Folge chronologisch aneinandergereiht. Ohne zunächst also einen systematischen Überblick über das motivische Repertoire, über die formalen und stilistischen Eigenarten verschiedener Büstentypen zu geben, versucht die Verf. eine relative Abfolge von oftmals ganz unterschiedlichen Gestalten darzulegen. Besonders konfus wirken der Abschnitt zu 'Satyrn, Pan und Tritonen', in dem sich u. a. eine Dionysosbüste verbirgt (Taf. 33 C100 S. 58 f.), sowie das Kapitel über 'Mänaden und idealisierte Frauen', wo neben Ariadne, Aphrodite, Thetis und Selene auch Fortuna, die Personifikation der Africa und angebliche hellenistische Königinnen aufgelistet sind. Für den Leser, der das gesamte Material nicht von vornherein überschauen kann, ergeben sich schon deshalb erhebliche Schwierigkeiten bei dem Versuch, die Datierungsvorschläge der Verf. nachzuvollziehen. Die zahlreich erhaltenen Silensprotomen etwa ließen sich ebenso wie die der Satyrn und Pane oder die Erosbüsten gut in verschiedene Typen und Varianten sondern, so daß der stilistische Wandel anhand kohärenter Typenreihen viel besser zu verfolgen wäre. In einem chronologischen Kapitel hätte man hier trotz der handwerklichen Unterschiede auch ohne weiteres die Pyxiden- und Phialenbüsten einordnen können, um die relativen Reihen noch besser zu füllen. Weshalb die Verf. die Serie der Satyrn aber mit einer Büste des kindlichen, geflügelten Eros (S. 99 Taf. 31 C95 bis) und diejenige der jugendlichen Dionysosgestalten ausgerechnet mit einer Porträtbüste eröffnet (S. 96 Taf. 26 C79), bleibt ein Rätsel.

Ihre Ausführungen zu diesem bekannten Ptolemäerbildnis in Baltimore sind auch ein gutes Beispiel für die grundsätzlichen methodischen Schwächen der Arbeit. Der Porträtkopf trägt zwar einen Kranz aus Rebzweigen im Haar, hat im übrigen aber nichts mit der Ikonographie des jugendlichen, oft effeminierten Dionysosbildes gemein. Seit B. Segalls Untersuchungen zählt das ausdrucksstarke Porträt zu den Bildnissen des Ptolemaios I. Soter, der gern mit Dionysos, dem mythischen Ahnherrn der Lagidendynastie, verglichen wurde (s. H. KYRIELEIS, *Bildnisse der Ptolemäer* [1975] 7–11; REINBERG a. a. O. 81 f. zu Nr. 36 f.; H. HEINEN, *Ktama* 3–4, 1978–1979, 181; DERS., *Historia Einzelschr.* 40 [1983] 124 mit Anm. 22). Die Verf. hält die Büste entgegen Segalls und Kyrieleis' Datierung in die Regierungszeit Ptolemaios' I. jedoch für ein postum entstandenes Werk, was aufgrund ihrer Stilanalyse auch einleuchten mag (s. bereits REINBERG a. a. O. 84 Anm. 303, 125 mit Anm. 446). Zu bezweifeln ist aber eine Datierung in die zweite Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr., die die Verf. vor allem durch einen Vergleich mit der Idealplastik (Barberinischer Faun) einzugrenzen versucht; s. dagegen zuletzt PFROMMER a. a. O. 162, der die Büste zusammen mit der Coppa Tarantina überzeugend in die Jahrzehnte 280–260 v. Chr. setzt. Ablehnen wird man schließlich die Identifizierung des Porträts als Ptolemaios III. Euergetes. Ohne auch nur mit einem Wort die von KYRIELEIS (a. a. O. 25–31 Taf. 16 f.) aufgezeigte, komplizierte Problematik der Münzbildnisse dieses Ptolemäers zu erwähnen und einen ikonographischen Vergleich im einzelnen durchzuführen, ist dieser neue Benennungs- und Datierungsversuch inhärent. Hat die Porträtbüste tatsächlich als ein alexandrinisches Stück zu gelten, wie auch die Verf. meint, dann müßten zur Identifizierung konsequenterweise die Münzbildnisse aus der Prägestätte Alexandria verglichen werden. Der Verf. schwebten aber wohl die Münzen der kleinasiatischen und nordgriechischen Städte vor Augen, auf denen die Physiognomie des dritten Ptolemäers weitgehend den Porträtzügen des Dynastiegründers angeglichen sind.

Insgesamt muß man feststellen, daß die Verf. auch in diesem Kapitel leichtfertig mit wichtigen Begriffen wie Typus, Motiv und (Lokal-, Werkstatt-, Zeit-) Stil umgeht, die sie außerdem nirgendwo definiert. Wie schon im ersten Teil ihrer Dissertation kommt sie allzu häufig über allgemeine, z. T. sehr oberflächliche Charakterisierungen formaler Eigenarten und stilistischer Erscheinungen nicht hinaus. Statt präzise Argu-

mente für ihre Datierungen beizubringen, begnügt sie sich auch hier gern mit unbefriedigenden Formulierungen wie 'probably, but not necessarily – suggests it could be – more or less classicizing – might be considered a somewhat classicizing piece. It can probably be dated to' usw.

In Kap. VI gerät die Disposition vollends aus den Fugen. Denn die getriebenen Büsten der goldenen und silbernen Pyxidendeckel und Phialen sowie ihre tönernen Nachbildungen sind nicht etwa nach (irgend-einem) einheitlichem Schema geordnet, sondern nach nicht weniger als vier unterschiedlichen Kriterien zergliedert. Zunächst listet die Verf. jeweils die keramischen Erzeugnisse auf, wobei sie die tönernen Pyxidendeckel nach einem undurchschaubaren Kriterium (S. 116 ff.), die entsprechenden Phialenmedaillons hingegen – wie die gegossenen Bronzestüden – nach thematischen Aspekten gruppiert (S. 133 ff.). Die getriebenen Büsten der mutmaßlichen Pyxidendeckel sind dann in einer hypothetischen chronologischen Abfolge aneinandergereiht (s. 122 ff.), die der Phialen aber unter einem ganz neuen Gesichtspunkt in 'simple busts, without extremities' und 'busts with arms, movement, elaborate attributes' geschildert (S. 137 ff.).

Dem Hauptanliegen der Dissertation, nämlich eine stringente relative und eine absolute Chronologie aller dekorativen Büsten zu erarbeiten, ist dieses Vorgehen nicht eben förderlich. Da das Material nach völlig disparaten Aspekten auseinandergerissen wird, vergibt die Verf. die gute Chance, ein schlüssiges Konzept für die stilistische, d. h. relative Abfolge der Büsten zu entwickeln. Wie im vorangehenden Kapitel V bleiben ihre absoluten Datierungsversuche auf punktuelle Stilvergleiche beschränkt. Daher ist es nicht verwunderlich, daß auch in diesem Kapitel selten konkrete Formulierungen gewählt sind. Das einzige greifbare Ergebnis zur Stilgeschichte hellenistischer und (früh-)kaiserzeitlicher Schmuckbüsten überhaupt faßt die Verf. in wenigen allgemein gehaltenen Bemerkungen zusammen, die sie außerdem an ungeeigneter Stelle versteckt hat. Im Anschluß an den Kommentar zu den (nach ihrer Ansicht) nicht näher datierbaren tönernen Pyxidendeckeln stellt sie fest, daß 'the sculpture's substance and the emotional expressiveness of the Hellenistic form' im Laufe der Kaiserzeit zusehends reduziert werden und seit dem frühen 1. Jahrh. n. Chr. flächig konstruierte, oftmals frontal ausgerichtete Büsten allmählich zu überwiegen beginnen – 'a tendency we have seen in the study of subjects of the bronze decorative bust' (S. 119). Auf das entsprechende Kapitel V zurückblickend, erinnert man sich einiger Passagen, die im Abschnitt zur relativen Chronologie der Silensbüsten stehen (S. 84 ff.): Den ausdrucksstarken hellenistischen Büsten mit komplizierten, pathetischen Kopfwendungen und wuchtigen Einzelformen folgen seit dem mittleren 1. Jahrh. v. Chr. Büsten mit beruhigter Kopfwendung, flächigen und z. T. linear eingetragenen Detailformen, wobei die Oberfläche der Gesichter in augusteischer bis claudischer Zeit oftmals kleinteilig modelliert ist. Die Exemplare des 2. und 3. Jahrh. n. Chr. zeigen dagegen meist ausdruckslose, leere und glatte Gesichtsformen. – Wenn die Verf. also doch davon überzeugt ist, daß sich der Zeitstil in den verschiedenen Gattungen mehr oder weniger gleichartig gewandelt hat, dann ist nicht recht verständlich, weshalb sämtliche Büsten nicht gemeinsam in einem chronologischen, stilgeschichtlichen Kapitel behandelt sind. Dieses Desiderat wäre noch zu erfüllen. Dabei ließen sich gewiß manche krassen Differenzen in der Datierung besonders wichtiger hellenistischer Stücke korrigieren, wie sie sich beispielsweise für die Beurteilung der sog. thessalischen Goldmedaillons gegenüber Reinsberg und Axmann ergeben haben.

Kapitel VII enthält 'Remarks on the Iconography and Morphology of the Decorative Bust'. Diese knappen Anmerkungen (S. 154–57) geben einen flüchtigen Überblick über das thematische Repertoire. Gestalten des dionysischen Thiasos sind in allen Gattungen erwartungsgemäß am stärksten vertreten. Zu den beliebten Sujets gehören außerdem Darstellungen der Artemis/Diana, während andere Gottheiten, Heroen und Personifikationen seltener vorkommen. Die meisten hellenistischen Typen und Motive lassen sich bis in das 2. Jahrh. n. Chr. kontinuierlich nachweisen. Dieses Ergebnis veranschaulichen am besten die Serien der Silens-, Eros- und Dionysosbüsten. Artemis/Diana hält sich dagegen nur bis in die zweite Hälfte des 1. Jahrh. n. Chr., als ihr Darstellungstypus offenkundig auf die geflügelte Victoria übertragen wurde. Manchen Problemen, die man in einem ikonographischen Kapitel gern behandelt sähe, geht die Verf. aus dem Weg. So bemüht sie sich z. B. nicht darum, die ikonographischen Übereinstimmungen zwischen jugendlichem Dionysos, Mänaden, sog. Dionysosknaben und dionysischen Erosen zu analysieren und zu interpretieren. In dem schon genannten Gipskopf in Hannover (Taf. 74 P1) sieht sie z. B. einen Satyr dargestellt, obwohl Reinsberg und Himmelmann mit guten Gründen eine Wiedergabe des sog. Dionysos Tauros erkannt hatten. Auch daß zwei Satyrn, die Schlangen in den Armen halten (Taf. 35 C105 u. 106), überraschend als Tritone bezeichnet werden, bedürfte wenigstens einer kurzen Erklärung. In diesen und anderen

Fällen macht sich bemerkbar, daß der Verf. kaum an einer Auseinandersetzung mit der einschlägigen Literatur gelegen ist. So läßt sie die Men-Schale aus dem Hildesheimer Silberschatz in Berlin (Taf. 70 H14; s. D. SALZMANN, *Istanbuler Mitt.* 30, 1980, 274 Anm. 77) weiterhin als Attis-Schale gelten, ohne daß dafür stichhaltige Argumente beigebracht würden. Die interessante Büste der Africa oder Aegyptus auf der bekannten Schale aus Boscoreale wird zwar detailliert beschrieben, ihr ikonographischer Zusammenhang aber nicht weiter besprochen (Taf. 72 H27; vgl. zuletzt M. T. MARABINI MOEVS, *Boll. d'Arte* 42, 1987, 16 mit Lit. in den Anm.). Zum Ensemble der 7 Götterbüsten auf einer pompejanischen Kiste in Neapel äußert sich die Verf. mit keinem Wort, statt dessen begnügt sie sich mit kurzen Beschreibungen der Einzelstücke (C69, 87, 147, 173–175, 188 Taf. 22, 28, 45, 52, 58; s. jetzt F. QUEYREL, *Bull. Corr. Hellénique* 108, 1984, 267 ff. mit neuen Detailansichten, deren Identifizierungen mit Angehörigen des ptolemäischen Königshauses den Rez. aber nicht überzeugt haben. Zur metallenen Dekoration solcher späthellenistischen und -republikanischen Truhen vgl. E. BRÜMMER, *Jahrb. DAI* 100, 1985, 85).

Zu den formalen Eigenarten bestimmter Typen nimmt die Verf. in diesem Kapitel nicht mehr Stellung. Im Kommentar zum Katalog erfährt man beiläufig immer wieder, daß manch ein Typus wohl von einem spät-klassischen oder frühhellenistischen Vorbild angeregt oder generell einer älteren Form- und Stilstufe verpflichtet ist. Allerdings scheut sich die Verf. durchweg, mittels präziser Formanalysen und entsprechender -vergleiche derartige motivische Zusammenhänge deutlich zu machen. Da liest man gern und rasch über manche erstaunlichen, en passant getroffenen Bemerkungen hinweg. S. 93 steht z. B. der lapidare Satz, daß mehrere Artemisbüsten mit einer hohen Haarschleife auf dem Kopf 'resemble the head of the Apollo Belvedere, especially in profile, and may reflect a different fourth-century prototypical sculpture . . . , perhaps Leochares' Artemis which was the mate to his Apollo'. Solche gewagten Vermutungen zu begründen, hält die Verf. offensichtlich für überflüssig. Dabei würde es sich in einigen Fällen zweifellos lohnen, auch der Frage nach einem möglichen Abhängigkeitsverhältnis kleinformatiger dekorativer Büsten von Vorbildern aus der älteren oder gleichzeitigen statuarischen Plastik nachzugehen.

Abschließend fragt die Verf. noch einmal nach dem Ursprung bzw. der Genese der dekorativen Büste als einer eigenständigen Bildform (S. 158–60). Die Kapitelüberschrift 'History and Origin of the Decorative Bust' ist insofern irreführend, als die eigentliche Geschichte der behandelten Büsten durch die hellenistischen und kaiserzeitlichen Jahrhunderte gar nicht erörtert wird. Der Verf. kommt es lediglich darauf an, die Frage nach der Entstehung der 'first busts of the decorative Hellenistic type' zu stellen. In verschiedenen Passagen des Kommentars zum Katalog wurde deutlich, daß sie unter der Bezeichnung 'hellenistischer Büstentypus' *plastisch* aus der Relieffläche herausdrängende Körperausschnitte versteht, die außer Kopf und Hals mindestens Ansätze von *Schultermuskeln* ('deltoid muscles') zeigen und die durch eine raumgreifende *Kopfwendung* charakterisiert sind. Wie diese Körperausschnitte aber nach unten begrenzt sein sollen, ist für ihre Definition irrelevant (s. dazu oben). Nach der Lektüre des ganzen Buches ist abzusehen, daß der Verf. auch auf diese Frage keine befriedigende Antwort gelingen kann. Unentschieden, ob die 'Erfindung der dekorativen Schulterbüste' in die ausgehende Spät- bzw. Nachklassik oder an den Anfang des Hellenismus zu datieren ist, sucht sie im letzten Satz des Schlußkapitels denn auch in einer Ausflucht Rettung: 'Its actual invention, and the subsequent transference and transposition of what became a real and quite momentous tradition, are hardly the consequences of some gradual evolution of the form but must be attributed to one individual artisan at some specific moment in time'.

Dieses hypothetische Ergebnis ist wohl nicht akzeptabel, und das Dilemma hat seine Ursache wiederum in einer ungenügenden methodischen Reflexion. Denn es ist doch sehr fraglich, ob die Materialwahl, eine mehr oder weniger entwickelte Reliefhöhe, der Grad an plastischer Bewegtheit und die künstliche Einnegung des Materials auf wenige Gattungen wirklich für die Definition einer allgemein verbreiteten Bildform, eines bloßen Motivs also, taugliche Kriterien sind. Sicher trifft die Beobachtung zu, daß die figürliche Reliefdekoration toreutischer Kunstgegenstände seit dem dritten Viertel des 4. Jahrh. v. Chr. immer häufiger vollplastische Formen annehmen kann; bei griechischen Gefäß- und Gerätattaschen ist diese Eigenart freilich schon für einen viel früheren Zeitraum belegt, was auch die Verf. weiß (S. 158 mit Anm. 4). Daß die Steigerung der Reliefhöhe jedoch keineswegs ein spezifisches Phänomen der spät-klassisch-frühhellenistischen Toreutik sein kann, sondern vielmehr in allen Reliefgattungen zur gleichen Zeit bemerkbar ist, beweist die parallele Stilentwicklung der späten attischen Grabreliefs, der Marmorlekythen und -lutrophen ebenso wie der Urkunden-, Motiv- und Architekturreliefs. Und wie sich kürzlich anhand einer Analyse der Frauenschmuck-Medaillons ergeben hat, läßt sich eine kontinuierliche Entwicklung über verschiedene

Zwischenstufen zu beinahe vollplastisch modellierten Büstenemblemen mit deutlicher Kopfwendung auch innerhalb der toreutischen Kleinkunst gut verfolgen (s. AXMANN a. a. O. Taf. 1,3; 2,1; 3,1: letztes Drittel 4. Jahrh.). Manche späten rotfigurigen Vasenbilder zeigen außerdem, daß eine Tendenz zu schräg gestellten, perspektivisch verkürzten Büsten mit heftiger Kopfdrehung auch in der gleichzeitigen Malerei spürbar ist. Was die Verf. zu den Merkmalen eines 'hellenistischen Büstentypus' rechnet, ist darum nichts anderes als ein allgemeines stilistisches Phänomen des späteren 4. Jahrh. v. Chr.

Im übrigen ist längst erkannt, daß Körperausschnitte mit Schulteransatz einschließlich der Arme und/oder Hände und Attribute in Griechenland und Italien spätestens seit dem 5. Jahr. v. Chr. geläufig waren (s. S. 132 mit Anm. 2; vgl. auch A. D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*. Third Suppl. [1983] 27 Taf. IV, 3), wobei Vorstufen bis in die geometrische Epoche zurückreichen (s. z. B. O. v. VACANO, *Zur Entstehung und Deutung gemalter seitenansichtiger Kopfbilder* [1973] 1–2; JUCKER a. a. O.). Möglicherweise darf nur die sog. echte Büste (zur Definition s. G. M. A. RICHTER in: *Festschr. A. K. Orlandos* 1 [1965] 59 ff. Abb. 6 ff.; G. LAHUSEN, *Röm. Mitt.* 92, 1985, 284 f.), deren Kontur im Gegensatz zum Umriß der einfachen Körperausschnitte artifiziell gestaltet ist, als eine frühhellenistische Neuerung gelten. Die ältesten überlieferten Beispiele stammen nicht aus der monumentalen Porträtplastik (z. B. auf Delos: A. STEWART, *Attika* [1979] 70 ff. Taf. 20a–b; vgl. auch RICHTER a. a. O. zu zwei späthellenist. Alexanderbüsten aus Makedonien), sondern haben sich gleichfalls in der Kleinkunst erhalten. Zu den frühesten Exemplaren dürfte die Aphroditebüste eines memphitischen Gipsabgusses gehören, bei der die Konturen des Körperausschnitts nicht mit dem Rand oder Rahmen des Bildträgers zusammenfallen, sondern davon unabhängig verlaufen, so daß auch die charakteristischen, schräg abstehenden Armstümpfe entstehen (Taf. 74 P2; REINSBERG a. a. O. Kat.Nr. 35 Abb. 46–48: erstes Viertel 3. Jahrh. v. Chr.). Ob mit dieser neuartigen Büstenform gegenüber konventionellen Protomen auch ein anderer gedanklicher Aspekt verbunden war, konnte bislang nicht befriedigend geklärt werden. Solche Fragen läßt die Verf. jedoch grundsätzlich außer acht, wenngleich die von ihr gesammelten Büsten auch zu einer Beschäftigung mit inhaltlichen und thematischen Problemen hätten veranlassen können.

So kann man sagen, daß von einem hellenistischen Büstentypus, wie ihn die Verf. versteht, nicht gesprochen werden kann. Zu den überzeugenden Ergebnissen gehört die Feststellung, daß im toreutischen und keramischen Kunsthandwerk seit dem 3./2. Jahrh. v. Chr. Büstenmedaillons und Protomen immer beliebter wurden. Dargestellt sind vor allem Götter und Heroen, wobei wie in vielen anderen Gattungen Figuren aus der dionysischen Bilderwelt überwiegen. Auf Schmuckgegenständen sind es vornehmlich weibliche Gottheiten oder halb göttliche Gestalten, die in Büstenform und als Halbfiguren abgebildet werden. Was die Dissertation von Beryl Barr-Sharrar auszeichnet, sind sorgfältige, detaillierte Beschreibungen fast aller katalogisierten Denkmäler, insbesondere aber die bis auf ganz wenige Ausnahmen exzellenten Abbildungen. Die Publikation kann deshalb eine nützliche Ausgangsbasis für weiterführende Studien sein.