

terpretatorische Schwerpunkte setzten. Die hier anzuzeigende Publikation ist Teil einer ambitionierten Reihe zur römischen Kunst in fünf Bänden, auf vier anerkannte Autoren verteilt und wiederum zugleich italienisch, französisch und deutsch publiziert. Gemeinsame Herausgeber des Gesamtwerkes sind nicht genannt, die Autoren waren offensichtlich frei in der Auswahl der zu behandelnden Denkmäler und im methodischen Zugang zum Material. Das Großprojekt überrascht insofern, als das einzelne Kunstwerk in der aktuellen Forschung kaum Würdigung erfährt. Der Schwerpunkt lag während der beiden letzten Jahrzehnte bei Ausgrabungen, bei historischer Landeskunde und Siedlungsarchäologie.

Gilles Saurons Thema – in der Reihe darf man von ihm ferner die ›Römische Kunst in den Provinzen‹ erwarten – ist die Kunst des zweiten und ersten vorchristlichen Jahrhunderts, das heißt die intensive Begegnung Roms mit der griechischen Kultur. Voraussetzung des Textes ist es, dass der Verfasser in griechischer wie lateinischer Literatur und sonstigen Schriftquellen in gleicher Weise zu Hause ist wie in den Denkmälern – man weiß es aus seinen Publikationen. Der Band ist durchgehend erfüllt von ausführlichen Zitaten in Übersetzung. Die Einleitung, auch sie zitaten gesättigt, dient einerseits dazu, Grundlegendes des antiken römischen Verhaltens gegenüber dem Kunstwerk zu formulieren. Der Autor sieht drei Prinzipien: das eigentliche Kriterium der Ausführung eines Kunstwerks liege in dessen Nutzen (utilitas) – in Wahrheit eine Banalität, da die Antike das ›abstrakte‹ Kunstwerk nicht kennt, sondern es an den Auftraggeber und das Verwendungsziel gebunden ist. Ein weiterer zentraler Begriff der römischen Kultur sei der der ›Sicherheit‹. »Die Römer verabscheuten das Unbestimmte, Ungefähre, Ungewisse« (S. 10). Sauron widerspricht sich freilich selbst damit, dass er den »Sinn für das Geheime, das Verbergen, das Rätselhafte« als drittes »wesentliches Merkmal im römischen Dekorvokabular der späten Republik« erklärt. Er schafft sich damit freilich den Freiraum für seine ausgreifenden Neudeutungen geheimer Bildinhalte von Kunstwerken des zu besprechenden Zeitraums. Die Einleitung schließt mit knappen Bemerkungen zur vom Verfasser bevorzugten Betrachtungsweise. Die kulturanthropologische und sozialhistorische Blickrichtung lehnt er ab. Die lange aktuellen Fragen nach politischer Repräsentation und Ideologie interessieren ihn nicht. Probleme der Formentwicklung werden hier zwar nicht genannt, aber später thematisiert und damit die chronologische Entwicklung angesprochen, wenn auch nur ansatzweise. Es geht ihm um die philosophischen Hintergründe und Denksysteme, um religiöse Interessen und Glaubensvorstellungen der Auftraggeber.

Das erste Kapitel ›Die Zeit der Plünderungen‹ (S. 13 ff.) gilt der gewaltigen Beute, die im Gefolge der militärisch-politischen Expansion Roms nach Osten aus Griechenland und Kleinasien seit dem frühen zweiten Jahrhundert nach Rom strömte, und dies erfolgt in

Gilles Sauron, **Römische Kunst von der mittleren Republik bis Augustus**. Verlag Philipp von Zabern, Darmstadt/Mainz 2013. 312 Seiten, 276 fast durchgehend farbige Abbildungen.

Jede Generation muss sich ihre Deutung der Denkmäler römischer Kunst neu erarbeiten. Vor reichlich vierzig Jahren waren es unter anderem die drei Bände Ranuccio Bianchi Bandinellis, in mehreren Sprachen publiziert, Theodor Kraus' Buch in der Propyläen Kunstgeschichte oder Bernard Andreaes ›Römische Kunst‹, ebenfalls in einer internationalen Serie erschienen, die dem generellen Publikum und der wissenschaftlichen Community Wege zum Verständnis weisen wollten und auch damals unterschiedliche in-

einem ersten Schritt nach den Schriftquellen. Tabellen, die die Texte in der älteren Forschung (M. Pape, Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom [Diss. Hamburg 1975]) hilfreich veranschaulichen, listen die Beute aus Feldzügen chronologisch auf, sodann Tabellen zu den nach Rom verschleppten Malereien bekannter Meister und zu den Skulpturen klassischer Bildhauer. Die Plünderungen des Verres im Osten und auf Sizilien erhalten gesonderte Tabellen. Als mögliches Fallbeispiel werden die Mosaiken aus der Casa del Fauno in Pompeji auf fünfzehn Seiten (S. 23 ff.) ausführlich besprochen – »Fallbeispiel« deshalb, weil Sauron die Hypothese zugrundelegt, dass diese pompejanischen Mosaiken Beute aus einem der hellenistischen Paläste sein müssen, womöglich aus Pella, dem letzten makedonischen Herrschersitz. Zu den Fragen der Besitzer und Erbauer der Häuser in Pompeji, den Werkstätten der Mosaizisten, dem ursprünglichen Sinngehalt referiert der Autor redlich die Diskussion der letzten einhundert Jahre, ohne dass dem unvorbereiteten Leser Entscheidungshilfen an die Hand gegeben würden. Als archäologischer Befund für den römischen Raub in Griechenland müssen vor allem die Fundkomplexe im Piräus von 1959 und der Wrackfund von Antikythera herhalten. Das Kapitel schließt mit dem Prototyp des Kunsträubers, Gaius Verres, wie wir ihn aus Cicero kennen.

Die Folgen der neuen intensiven Begegnung mit der griechischen Kultur in Rom und im Westen behandelt das zweite Kapitel »Die Rezeption der griechischen Formen« (S. 49 ff.), und dabei geht es ausschließlich um die Skulptur. Der Verfasser gliedert vorerst in den (hoch-) hellenistischen »Realismus« auf der Stufe des Pergamonaltars und die »Klassizistische Mode« des späteren zweiten Jahrhunderts. Eine chronologisch fassbare Entwicklung wird nicht skizziert, der Begriff des Stils wird konsequent gemieden. Die Bildhauer jener hochhellenistischen Jahrzehnte der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts schätzten auch realistische Beobachtungen, aber bestimmt ist die Skulptur, die Sauron im ersten Durchgang im Blick hat, durch das Pathos der Darstellung, den Willen zur Emotion, beispielhaft realisiert in den Reliefs des Pergamonaltars. Insofern ist die gewählte Bezeichnung »hellenistischer Realismus« in ihrer Engführung zu einseitig. In der – unbewiesenen – Annahme, dass Italien nunmehr romanisiert ist, sieht der Autor die Wirkung dieser griechisch-hellenistischen Skulptur unmittelbar gespiegelt in den sepulkralen und sakralen Tonreliefs Etruriens, etwa in den Funden aus Chiusi, Civitalba und Talamone.

Die übergreifende Bezeichnung »hellenistischer Realismus« erlaubt es dem Verfasser, das Grabrelief von Aminturnum in L'Aquila aus der Mitte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts anzuschließen (in Abb. 37 nur der knappe Ausschnitt der Relieffmitte aus dem deutlich größeren Relief). »Realismus« wird man gelten lassen, doch der verdankt sich nicht östlichen Anregungen, sondern steht als spätes Zeugnis in italischer

Bildtradition – Bianchi Bandinelli verstand das seinerzeit als »arte popolare«. Das Beispiel ist charakteristisch für das assoziative Vorgehen des Verfassers. Der gelehrte Autor kennt gleichsam zu viel dessen, wessen auch noch Erwähnung getan werden muss, was aber dem wenig vorbereiteten Leser Verständnisprobleme schafft.

Die berühmte Aussage des älteren Plinius über das Ende der Kunst und ihre Wiedergeburt um die Mitte des zweiten Jahrhunderts bietet sich geradezu an, dies mit dem Einsetzen der »Klassizistischen Mode« zu verbinden. Da Sauron mit der Besprechung der Pliniusäußerung einsetzt, muss der ungeübte Leser annehmen, der Verfasser datiere den Beginn des »Klassizismus« entsprechend. Tatsächlich durchziehen eklektizistisch retrospektive Tendenzen auch den Hellenismus seit seinen Anfängen. Der Autor weiß das natürlich. Einer der Wegbereiter dieser Stilrichtung war Damophon von Messene mit seiner Werkstatt, der seine – teilweise erhaltenen – Werke noch vor den Skulpturen des Pergamonaltars schuf und dessen Schaffensbeginn in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts liegt. Weil Sauron es unterlässt, hierüber zu informieren, bleibt der Idealläser über die Entwicklungsschritte der nebeneinander bestehenden Tendenzen im Unklaren, und es wird auch nicht deutlich, ob die Stilstufe Damophons für die Rezeption in Rom Bedeutung erlangte (zu Damophon fehlen in der generell hilfreichen Bibliographie die wichtigen Neufunde aus Messene, s. P. Themelis in: *Κλασική παράδοση και νεότερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας* [Saloniki 2012] 177 Anm. 1; derselbe, in: *Skopas and his world*. Paros 3 [Athen 2013] 53–64).

Die nicht wenigen Fragmente und Statuen aus Marmor und Bronze im späthellenistisch-retrospektiven Habitus, die in Rom und Italien gefunden wurden – vorwiegend Götterbilder aus sakralen Kontext –, hat man seit Langem mit der »Werkstatt des Timarchides« verbunden. Diese attische Werkstatt hat über mehrere Generationen auch in Rom selbst für römische und italische Auftraggeber gearbeitet, ist mithin für Rezeptionsfragen von erheblicher Bedeutung. Da die Funde teilweise altbekannt sind, währt die Diskussion um Zuschreibungen bereits Jahrzehnte. Der Verfasser nennt drei Rekonstruktionseurwürfe der Generationenabfolge in der Werkstatt von Polykles und Timarchides, übersieht aber den wichtigsten von Giorgos Despini (Mitt. DAI Athen 110, 1995, 349–363), referiert die Meisterzuschreibungen, wie verworren sie auch immer sind, weist aber auch zu Recht auf die tiefgreifenden Folgen dieses Klassizismus in der italischen Terrakottaskulptur großen Formats hin.

Über die Darstellung der »neuattischen Kunst« führt das Kapitel hin zum Phänomen des Sammelns von Kunst und der Funktion solcher Arbeiten im römischen Umfeld sowie zu Bemerkungen über den parallel einsetzenden Kunsthandel im letzten vorchristlichen Jahrhundert, was konsequenterweise in eine ausführliche Bestandsaufnahme des Wrackfundes von

Mahdia mündet (mit allzu langfädiger Nacherzählung längst erledigter Hypothesen, siehe S. 88 die abgetane Deutung des Bronze-Eros als Agon) und erneut zu kurzen Bemerkungen zum Wrack von Antikythera führt. Ungeachtet der Aussagen in der Einleitung stehen am Schluss des Skulpturenkapitels einige Denkmäler im griechischen Habitus, deren politisch-aktueller Aufstellungsanlass unabweisbar ist: die Kopie der Tyrannenmördergruppe vom Kapitol, die Dioskuren vom Brunnen der Iuturna auf dem Forum und die frühen »historischen Reliefs«.

Das dritte Kapitel ist dem römischen Porträt gewidmet (S. 103 ff.) und setzt mit den Quellen zum Ahnenbild ein, schließt die Ehrenstatuen im öffentlichen Raum und Bildnisstatuen allgemein an, wiederum erst einmal die Quellen hierzu, bis mit dem Thermenherrscher die früheste erhaltene Statue diskutiert wird. Sie ist immerhin in Rom gefunden worden und erfuhr unter den vielen Deutungen auch solche auf römische historische Persönlichkeiten, die Sauron getreulich referiert, schließlich kehrt er aber doch zur Deutung auf einen pergamenischen »heroisierten« Herrscher zurück. Es bleibt, dass Römer des zweiten und ersten Jahrhunderts diesen Griechen in ihrer Stadt als vorbildhaft für römische Ehrungen sehen konnten. Also folgen weitere Denkmäler, die älteren Statuentypen verpflichtet sind, schließlich die beiden gegensätzlichen Strömungen der klassizistischen und der »realistischen« Porträgestaltung.

Im Kapitel über den »öffentlichen Raum« (S. 143 ff.) geht es zuerst um die großen landschaftsprägenden Heiligtümer von Tarracina, Tibur und Praeneste, selbstverständlich im Vergleich mit den griechischen Hanganlagen von Lindos und Kos, sodann um das Kapitol in Rom und die Pompejusbauten auf dem Marsfeld, schließlich um das republikanische Forum und das Cäsarforum. Ein weiteres Mal will die Auseinandersetzung mit den Quellen das Verständnis der Anlagen fördern. Den hier und auch sonst verwendeten Begriff der Übersetzung »Dekor« verstehe man als »Ausstattung«.

Das Kapitel über den »privaten Raum« (S. 181 ff.) setzt mit Werken des Luxus aus Glas, Silber, Bronze und Holz ein, wirft einen Blick auf die Horti Roms und wendet sich dann ausführlich der Villa dei Papyri in Herculaneum zu. Nach ausführlicher Vorstellung der gefundenen Skulpturen entwickelt Sauron seine Vorstellung von der Anlage als einer Villa in typologischer Anlehnung an das griechische Gymnasium mit einer Ausstattung im Geist epikureischer Philosophie, zusätzlich mit einer dionysischen Komponente. Da die meisten Skulpturen keine explizite Benennung aufweisen, werde ein Kult des Geheimen getrieben, weil die Bedeutung der Ausstattung für Ueingeweihte verborgen bleiben sollte. Diese Deutung hat zur Voraussetzung, dass der erhaltene Bestand im Wesentlichen aus der Erstaussstattung der Villa stammt, was nicht gesichert ist, und lässt unberücksichtigt, dass der Gästekreis des Hauses im Wesentlichen zum gleichen Bil-

dungsniveau gehört haben wird und vergleichbare philosophische Interessen nicht fern gewesen sein werden, so dass die Ausstattung den Zeitgenossen vermutlich gedanklich durchaus leichter zugänglich war als dem heutigen Betrachter.

Anschließend greift der Autor seine Interpretationen zum Zweiten Pompejanischen Stil wieder auf, sieht den Beginn der Malweise im Zusammenhang mit dem älteren Quintus Lutatius Catulus als Schöpfer, den Schritt zur zweiten Phase hin zur allegorischen Malerei in Verbindung mit dem gleichnamigen Sohn des älteren Catulus und erkennt den Einfluss platonischer Metaphysik auf die Inhalte der späteren Darstellungen. Sodann wird Varros Beschreibung seines Vogelhauses in der Villa von Casinum als eine Verdinglichung platonischer Kosmologie gedeutet, wie sie aus dem Sonium Scipionis erschlossen werden kann, und schließlich wird auch die Hauptwand der Villa von Oplontis in ähnlich allegorischem Sinn ausgedeutet. Es folgt als Letztes ein Kapitel über Architekturornamentik (S. 246 ff.) und ein Ausblick auf den Wandel in Stil und Sinngehalt in frühaugusteischer Zeit.

Freilich wird die Lektüre dem allgemeinen Publikum (und dem Leser vom Fach) nicht leicht gemacht, und das liegt nur zum Teil am Autor. Der hochgelehrte Verfasser weiß gewissermaßen zu viel, wendet aber nicht genug Selbstdisziplin an, sich jeweils auf den Hauptstrang der Argumentation zu beschränken. Wie sehr er von seinen Gedankengängen gleichsam gefangen ist, wird daran deutlich, dass er fast vierzig Jahre alte Publikationen als »jüngst« erschienen zitiert (z. B. S. 112: Balty 1978). Allzu viele Exkurse, Exzerpte aus den Quellen und Anekdotisches unterbrechen den Gedankengang allzu oft.

Das wäre allenfalls hinnehmbar, wenn nicht der Verlag das Buch in unzumutbarer Weise vernachlässigt hätte. Die Übersetzung war einem fachfremden Büro anvertraut, das gewiss mit gutem Willen gearbeitet hat, aber zahlreiche Fehler und Missverständnisse nicht vermeiden konnte, die den generellen Leser unberaten sein lassen müssen und ihm teilweise das Textverständnis verschließen. Exempli gratia: »Nebride« statt richtig »Nebris« (S. 27 und passim), »der« Peristyl statt richtig »das« Peristyl (S. 32 und passim), »Korpi« statt richtig »Corpora« (S. 34), der Unterschied von »Herme« und »Hermesstatue« ist unbekannt (S. 38 f.; Abb. 24 und passim), der »Auletes« ist nicht »eine Art Flöte«, sondern der »Flötenspieler« (S. 27). Der Reliefigiebel von Sakralbauten ist bei Vitruv das »Tympanon«. Wer das nicht weiß, wird mit »Tympanonfiguren« statt »Giebelfiguren« Mühe haben (S. 51 und passim). Der Verfasser liebt es, griechische Wörter in der Originalsprache erklärend einzufügen und dabei die obliquen Substantivformen aus dem Satz zu reißen, statt den Nominativ zu verwenden.

In den Abbildungen werden die Objekte, wie heute üblich, fast durchgehend vor grauem oder weißem Hintergrund freigestellt. Für denjenigen, der mit den

Kunstwerken selbst gearbeitet hat, bleibt es befremdlich, wenn Marmor gewichtslos ins Schweben gerät.

Nicht nur ein Lektorat, sondern auch die Korrekturlektüre entfiel. Es häufen sich die Druckfehler, Textpassagen sind entfallen und geblieben ist eine Lücke (S. 223), Bildbeschriftungen sind vertauscht (Abb. 24 und passim), eine Abbildung seitenverkehrt (Abb. 109). In den griechisch geschriebenen Wörtern und Wortfolgen wimmelt es von Fehlern. Allein in den ersten beiden Kapiteln (neunzig Seiten) zähle ich fünfundzwanzig Sprachfehler und einundzwanzig Druckfehler. Dem Rezensenten ist in Jahrzehnten des fachlichen Lesens eine gleich schluderige Publikation nicht begegnet. Das hat der Autor nicht verdient.

Eine vergleichbar umfangreiche Darstellung der beiden Jahrhunderte mit Blick auf die römische Kunst für ein generelles Publikum hat es bisher nicht gegeben. Wer sich mit Gilles Sauron einlässt auf die Suche nach dem religiösen und philosophischen Hintergrund der Denkmäler in allegorischer Bildersprache und nicht nach den sozialanthropologischen Aspekten dieser Kunst fragt, der kommt auf seine Kosten.

Ostermundigen

Dietrich Willers