

Stephanie Böhm, *Klassizistische Weihreliefs. Zur römischen Rezeption griechischer Votivbilder*. Palilia 13. Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden 2004. 128 Seiten, 80 Abbildungen.

»Nova ficta ... Graeco fonte« – »aus griechischer Quelle Neugeschaffenes« betrachtet die von Stephanie Böhm vorgelegte Arbeit zu klassizistischen Weihreliefs. Die Autorin befasst sich damit nach zwei Artikeln (Griechische Sepulkralkunst im römischen Klassizismus, *Jahrb. DAI* 110, 1995, 405–429; Römisch-eklektische Weihreliefs nach griechischem Vorbild, *Ant. Kunst* 42, 1999, 26–40) erneut mit dem Phänomen der eklektischen Reliefschöpfungen klassizistischer Werkstätten. Das ursprünglich für einen dritten Artikel zusammengetragene Material wuchs freilich derart an, dass es in einer umfassenderen monographischen Abhandlung aufging, die 2002 abgeschlossen wurde. Die Ergebnisse ihrer Untersuchungen hat die Verfasserin auch an anderer Stelle publiziert (Römisch-klassizistische Weihreliefs. In: C. C. Mattusch / A. A. Donohue / A. Brauer [Hrsg.], *Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology Boston 2003* [London 2006] 447–450).

Die Studie umfasst zwölf Denkmäler, die nach einem gleichermaßen einleitenden wie auswertenden ersten Kapitel eingehend untersucht werden. Dieses erste Kapitel zeigt die Entstehung, Eigenart und Bedeutung der klassizistischen Reliefs, indem es auf die Rezeption der Vorbilder eingeht, unterteilt in Formale Gestaltung und Bildkomposition und Figurenrepertoire, sowie in je einem weiteren Abschnitt die Klassizistischen Weihreliefs als römische Denkmälergattung sowie ihre Verwendung und Funktion beleuchtet.

Hieran schließt sich die archäologische Auswertung von folgenden Reliefbildern an: einem Stück mit Asklepios und Hygieia im Kapitol, einem Fragment mit den nämlichen Gottheiten im Louvre, dem sogenannten Diadumenosrelief im Louvre mit einer Göttertrias, einer Darstellung von Demeter und Kore in Malibu, den zusammenfassend behandelten Athenareliefs Lanckoróski in Richmond sowie Lansdowne in Kopenhagen, dem Zweigöttinnenrelief in der Galleria Chiaramonti, einer Tafel mit einem Götterpaar aus Tralleis in Aydın, einem Zweifigurenrelief in der Villa Albani, dem Relief Del Drago mit einer Götterversammlung im Palazzo Altamps, der Darstellung eines Athener Hierophanten mit Demeter und Kore in Athen, einer Asklepiadentrias im Louvre sowie dem Stück des Firminus, wiederum mit Asklepios und Hygieia, ebenfalls im Louvre. Ein zweiseitiges Register beschließt die Studie.

Die Reliefs wurden bislang kaum je erschöpfend behandelt, viele sind weitgehend, einige sogar völlig unbekannt. Allein die Athenareliefs Lanckoróski und Lansdowne sowie das Relief Del Drago wurden in der jüngeren Forschung umfassender gewürdigt, während für das Stück aus Tralleis sowie für jenes in der Villa Albani diskutiert wurde, ob es sich hierbei um Kopien oder Neuschöpfungen handelt. Als Produkte des klassizistischen Kunstbetriebes Roms wurden die hier zusammengetragenen Werke jedoch noch nicht umfassender untersucht.

Alle hier betrachteten Einzelwerke eint, dass sie nach der Art griechischer Weihreliefs klassischer Zeit gearbeitet sind, sich freilich im Detail als Neuschöpfungen späterer Zeit offenbaren, was die Ikonographie, den Stil, die Bildkomposition, das Verhältnis der Figuren zum Raum, die Relieftiefe und anderes betrifft. Bisweilen haben die Bildhauer – übrigens sind sie in keinem Fall namentlich bekannt – die Vorlagen derart überzeugend rezipiert, dass die moderne Forschung die Werke tatsächlich als griechische Originale aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. ansieht. Dies ist der Fall bei den beiden Athenareliefs wie bei dem Stück in der Galleria Chiaramonti.

Eine Einschätzung als griechische Originale des vierten Jahrhunderts erfuhren das Relief mit Asklepios und Hygieia im Kapitol und das Relief mit der Asklepiadentrias im Louvre. Das Diadumenosrelief ebendort glaubte man als Fälschung zu erkennen, während das Stück mit Demeter und Kore in Malibu einmal als griechisches Original des ausgehenden fünften Jahr-

hundreds, ein anderes Mal als neuzeitliche Arbeit angesprochen wurde.

Die Autorin datiert die Reliefs im einzelnen von der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. bis in die Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. und behandelt sie gemäß ihrer chronologischen Abfolge im Buch, wodurch sie Entwicklungslinien in der römischen Rezeption der griechischen Vorbilder aufzeigen kann. Das Spektrum reicht von den beiden Reliefs mit Asklepios und Hygieia im Kapitol sowie im Louvre als Produkte des späthellenistisch-eklektischen Kunstbetriebes – freilich nicht der klassizistischen Richtung – der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. bis zum frühantoninisch zu datierenden Relief des Firminus im Louvre, das sich bei aller Nachahmung doch am weitesten von den griechischen Vorlagen entfernt hat.

Die Rezeption der griechischen Vorbilder verrät sich in den römischen Werken vor allem in der Bildkomposition und der formalen Gestaltung sowie in der Verwendung von Figurentypen namentlich aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. Hier fällt das zahlreiche Auftreten weiblicher Gewandfiguren auf, die Typen aus der Zeit von 420–400 aufzunehmen. Entlehnt sind diese Vorlagen den griechischen Urkunden- und Votivreliefs. Deutlich seltener dagegen greifen die römischen Künstler auf Vorlagen des Strengen Stils zurück, indem lediglich die Figur der Athena auf dem Relief Lanckoronski entsprechend frühklassisch stilisiert erscheint.

Besonderer Beliebtheit erfreuen sich dann spätklassische Asklepiosfiguren, die in den römischen klassizistischen Reliefs häufig und in recht konventioneller Manier nachgeahmt werden, so im Relief im Kapitol, dem Fragment im Louvre sowie auf dem Firminus-Relief. Hier sind es vor allem Votivreliefs des vierten Jahrhunderts v. Chr., bei denen Anleihen genommen werden. Auch das Relief mit der Asklepiadentrias, dasjenige mit Demeter und Kore in Malibu und das Relief Del Drago nehmen spätklassische Figurentypen auf, wie sie in den Gattungen der Votiv- und Urkundenreliefs zur mannigfachen Anschauung standen. Doch auch die Sepulkralkunst mit den griechischen Grabreliefs konnte Pate stehen, wie die Darstellung des Jägers auf dem Stück in der Villa Albani belegt.

Die Rezeption erschöpft sich in den römisch-klassizistischen Werken jedoch nicht im sklavischen Kopieren der griechischen Vorlagen, sondern wird in jeweils unterschiedlich hohem Maß durch zeitgenössische Elemente bereichert. Oftmals werden gezielt einzelne Motive wie etwa späthellenistische Musendarstellungen herangezogen, wodurch die typologische Einheitlichkeit einer Darstellung im Ganzen aufgebrochen wird. So beabsichtigten die römischen Bildhauer offenbar nicht ein getreues Kopieren festgelegter Figurentypen, sondern orientierten sich am Überlieferten – wie in der Darstellung des Asklepios – und kombinierten es – wie in der Darstellung der Hygieia – eklektisch mit Neuschöpfungen.

Immer aber sollte das Relief insgesamt so wirken, als wäre es in einer früheren Zeitstufe gearbeitet worden.

Ein Denkmal wie das Stück Del Drago evoziert die nachgeahmte klassische Stilstufe besonders überzeugend, wenngleich sich die Einzelfiguren bei genauerem Hinsehen doch als eklektische Neuschöpfungen offenbaren. Gerade bei diesen Neukreationen ist freilich die Deutung der Dargestellten bisweilen schwierig.

Wenngleich die römischen Weihreliefs sich erkennbar an griechische Urkunden-, Grab- und vor allem Votivreliefs anlehnen, wird man bei der Suche nach stilistischen und typologischen Parallelen doch auch immer wieder bei den Denkmälergattungen des römischen Ausstattungsluxus fündig. Die hier untersuchten Weihreliefs sind damit als Vertreter einer eigenständigen Denkmälergattung innerhalb des römisch-klassizistischen Kunstbetriebes anzusehen. Als ein Produktionszentrum der Reliefs lässt sich – analog zu anderen Erzeugnissen des römischen Ausstattungsluxus wie marmornen Krateren und Kandelabern – Athen annehmen. Die verwendete Marmorart kann einen ersten Hinweis auf die Lokalisierung der Werkstatt geben. Von der überwiegenden Mehrzahl der Stücke sind leider die Fundumstände nicht oder nur unvollständig überliefert, so dass sie keinen Hinweis auf die Produktionsorte geben können.

Diese schlechte Überlieferungslage der Fundumstände ist es auch, die die Rekonstruktion von Verwendung und Funktion der römisch-klassizistischen Weihreliefs erschwert. Allein über das Hierophantenrelief gibt es genaue Angaben: Es wurde 1959 nördlich des Olympieion in Athen entdeckt, und zwar in einem im zweiten Jahrhundert n. Chr. genutzten Areal zwischen dem Hadrianstor und einer römischen Badeanlage. Das Stück gehörte zur Ausstattung eines römischen Wohnhauses, wohl des Hierophanten, der sich in der Dedikationsinschrift – freilich ohne seinen genauen Namen zu nennen – wie in der figürlichen Darstellung verewigte. Ist dieses Bild auch Demeter und Kore geweiht, fand es doch keinen Weg als Votiv in ein Heiligtum, das es in der näheren Umgebung des Fundortes auch gar nicht gab. Vielmehr fungierte es als Teil des plastischen Dekors eines römischen Wohnhauses.

Von anderen Stücken ist zumindest durch ihre Sammlungsgeschichte ein Bezug zu Rom gegeben, was darauf hindeutet, dass sie sich bereits in der Antike dort befunden haben. Ein eindeutig stadtrömischer Fund ist das Relief des Firminus, das schon Schriftquellen des sechzehnten Jahrhunderts erwähnen.

Vor diesem Hintergrund zumeist ungeklärter Fundumstände lassen sich nurmehr Vermutungen zur antiken Aufstellung und Funktion anstellen. Zunächst fällt auf, dass keines der hier behandelten Stücke durch seine Fundumstände sicher in den Kontext eines Heiligtums gehört.

Für griechische Weihreliefs ist des Öfteren ein Transport nach Italien und eine Wiederverwendung im dekorativen Kontext, als Ausstattungsgegenstände von Villen und Häusern wohlhabender Römer belegt. Ein ähnlicher Zusammenhang lässt sich ebenso für die römisch-klassizistischen Weihreliefs annehmen. Immer

aber muss man sie sich in eine Wand eingelassen denken, da Vorrichtungen für eine freie Aufstellung beziehungsweise Verzapfungen an der Unterseite fehlen und einige Tafeln nur eine sehr geringe Tiefe aufweisen.

Die Funktion dieser Denkmäler liegt also klar im dekorativen Bereich, erschöpft sich aber damit wohl noch nicht. Schließlich geben sich die Reliefs des Hierophanten in Athen und das des Firminus als Weihungen an Gottheiten wie Demeter und Kore beziehungsweise Asklepios und Hygieia zu erkennen. Stehen die hier untersuchten Objekte zwar stilistisch und typologisch den Schmuckreliefs nahe, sollten sie doch aufgrund ihrer Funktion auch im religiösen Bereich eher dem römischen Weihrelief zugeordnet werden, als Produkte stilssicherer Nachahmung klassischer Vorbilder im Auftrag einer gehobenen Käuferschicht.

Zur Bewertung: Die in einem angenehm unpräzisen Stil gehaltene Studie zeichnet sich aus durch eine saubere Methodik im Aufarbeiten der den einzelnen Reliefs zu Grunde liegenden Vorbilder und einer gut begründeten und daher nachvollziehbaren Bewertung der Einzeldenkmäler wie der Entwicklungslinien römischer Rezeption in ihrer Abfolge über drei Jahrhunderte. Die Auswertung der Untersuchung, mithin das Ergebnis der Studie, findet sich dabei nicht als zusammenfassende Schlussbetrachtung nach den Einzeluntersuchungen, sondern wird diesen vorangestellt. Die Anmerkungen im ersten Kapitel stehen denn auch nicht für sich, sondern bestehen vielmehr zu einem nicht unerheblichen Teil aus Verweisen auf die Fußnoten in den sich anschließenden Einzelbetrachtungen.

Durch diese Gliederung der Arbeit erhält auch der Leser, der sich noch nicht ausführlich mit diesen Produkten des römisch-klassizistischen Kunstschaffens befasst hat, die wesentlichen Informationen zum Verständnis dieser Denkmälergattung gewissermaßen als Extrakt der Einzeluntersuchungen vorab geliefert. Letztere zeichnen sich aus durch ein gewissenhaftes Aufarbeiten der rezipierten griechischen Vorlagen, von denen oft Abbildungen gegeben werden.

Die Illustrationen insgesamt sind von angemessener Qualität; einzelne etwas flau erscheinende Abbildungen (wie Abb. 4, 35, 43 und 52) dürften weniger dem Druck als vielmehr der verwendeten Bildvorlage anzulasten sein. Bei den Bildunterschriften wird leider nur in Abb. 19 und 21 zu den gezeigten Objekten die Inventarnummer angegeben, während bei den übrigen Abbildungen darauf verzichtet wird. Dass im Text des ersten Kapitels lateinische Zitate einmal im Originalwortlaut (S. 9 mit Anm. 1 sowie S. 15 mit Anm. 20 und 21, bei letzterer fehlt der Nachweis des Übersetzers), ein anderes Mal dagegen in der deutschen Übersetzung (S. 16 mit Anm. 22) erscheinen, für eine lateinische Sequenz Ciceros nurmehr die Quelle ohne weitere Übersetzung angegeben wird (S. 19 mit Anm. 37), ist nur eine Kleinigkeit und tut dem Wert der Arbeit im ganzen keinerlei Abbruch.

Dieser Wert liegt darin, zum einen jedes der zwölf Reliefs als Einzeldenkmal sorgfältig zu untersuchen und zu würdigen, es aber auch in seiner zeitlichen Stellung

als Teil einer Abfolge innerhalb der römischen Rezeption griechischer Vorbilder zu betrachten – von spät-hellenistisch-eklektischen Exemplaren bis hin zu einem solchen Vertreter wie dem Relief des Firminus am Ende dieser Entwicklungslinie. Jenes wirkt gewissermaßen am stärksten römisch, ist aber gleichwohl immer noch griechischen Archetypen des vierten Jahrhunderts v. Chr. verpflichtet.

Es steht zu hoffen und zu erwarten, dass weitere Untersuchungen noch mehr dieser oftmals verkannten Reliefbilder des klassizistisch-römischen Kunstschaffens bekannt machen. Die solide Grundlage für deren fundierte Einordnung sollte mit dieser Studie gegeben sein.

Berlin

Annika Backe-Dahmen