

Rom und die Provinzen

Elise A. Friedland, Melanie Grunow Sobocinski und Elaine K. Gazda (Herausgeber), **The Oxford Handbook of Roman Sculpture**. Oxford Handbooks in Archaeology. Oxford University Press, Oxford und New York 2015. 713 Seiten mit 154 Abbildungen.

Dieses umfangreiche Handbuch richtet sich an Wissenschaftler und fortgeschrittene Studenten der Archäologie, Kunstgeschichte, Philologie und verwandter Fachgebiete, die sich mit römischer Plastik befassen. Es ist in sechs Teile gegliedert und enthält einundvierzig Abhandlungen von Wissenschaftlern unterschiedlicher Generationen.

Die Zielsetzung des Werks definieren die Herausgeber in der Einleitung: »to synthesize current approaches to studying this central medium of Roman art and to situate Roman sculpture within the larger fields of art history, classical archaeology and Roman studies«. Während sich traditionelle Handbücher zur römischen Kunst auf die Methoden stilistischer und ikonographischer Analyse konzentrieren, sind moderne Studien theoriefreudiger und betrachten etwa auch geschlechtsspezifische Sichtweisen, »Agency«, Erinnerungskultur und Rezeption.

In der Klassischen Archäologie werden viele Erkenntnisse zur antiken Kunst in immer mächtigeren Museuskatalogen publiziert, die vielfach zu akademischen Handbüchern werden. Viele solcher Forschungen zur römischen Plastik in verschiedenen Sprachen des Faches – zum Beispiel die fünf Bände der Reihe »I Giorni di Roma«, Musei Capitolini 2010–2014 – werden im hier besprochenen Buch einheitlich in englischer Sprache gebündelt.

Der erste Teil »Collecting, Conservation and Display« beginnt mit den gegenwärtig in Museen ausgestellten Plastiken. Wie und wann wurden sie gesammelt und nach welchen Kriterien ausgestellt? Wann wurden sie restauriert und wie – und vielleicht kürzlich erneut konservatorisch behandelt? Ein Abschnitt zu amerikanischen Kollektionen befasst sich mit Gipsabguss-sammlungen sowie dem Bildungsgehalt römischer Skulpturen. Die Neuausrichtung vieler Museen seit den neunziger Jahren brachte viele neue Ansätze zur modernen Präsentation: Antike Marmorstatuen werden in einer Industrieanlage wie dem Kraftwerk Montemartini aufgestellt, Kontexte aus dem Altertum und Zusammenhänge in späteren Sammlungen wie der Sammlung Ludovisi (Palazzo Altemps) werden zum Thema gemacht, das wiedereröffnete Getty-Museum in Malibu

bietet der antiken Kunst ein Ambiente ähnlich dem einer römischen Villa und so weiter. Eine Tendenz ist, das Idealbild römischer Skulptur von dem der griechischen getrennt zu betrachten, eine andere, römische Plastik in Zusammenhang mit anderen römischen Werken aufzustellen. Man kann den Museumsbesucher auch anleiten, Unterschiede und Ähnlichkeiten zu erkennen, indem man zwei ähnliche Stücke nebeneinanderstellt und so etwa Kopien und Repliken sichtbar macht. Die Rückführung von Antiken in die Herkunftsländer ist in den letzten Jahren ein Thema, und es wird immer wichtiger, die ursprünglichen Fundumstände von Bildwerken aus älteren Sammlungen zu ermitteln.

Die Möglichkeiten neuer Techniken wie Scannen und dreidimensionale Rekonstruktion sind ebenfalls ein Thema: Eine nuanciertere Sicht auf das Problem von Kopie und Original führt vielleicht zu dreidimensionalen Kopien im Zusammenhang mit neuartigen Restaurierungsansätzen, zu neuer Farbgebung und sogar zur Wiederbelebung von Gipsabguss-sammlungen.

Der zweite Teil des Buches behandelt »Production and Distribution«. Die Erforschung von Marmorsteinbrüchen mit naturwissenschaftlichen Analysen ist in den letzten zwanzig Jahren in Hinblick auf die Kartierung der Steinbrüche und die Identifizierung neuer Abbaustellen weit vorangekommen und die Herkunft des Marmors kann besser bestimmt werden. Besonders die Entdeckung der großen Brüche bei Göktepe in der Türkei hat unser Wissen über Plastiken aus Graumarmor korrigiert und ebenso über Skulpturenmaterial, das zuvor als Carraramarmor galt.

Die jüngste Forschung zu Bildhauertechniken beschäftigte sich intensiv mit der Erkenntnis, dass vom griechischen Altertum bis in die Spätantike die Marmoroberfläche bemalt oder vergoldet war, sogar im Inkarnat. Die Vorstellung, römische Bildwerke seien in großen halbindustriellen Werkstätten wie denen des achtzehnten Jahrhunderts hergestellt worden, wurde verworfen. Römische Bildhauer arbeiteten in kleinen Gruppen, oft an Ort und Stelle. In Rom und wenigen anderen Orten war der Bedarf so groß, dass dauerhafte Betriebe eine bestimmte Kundschaft mit speziellen Produkten versorgten. Überarbeitung und Neuverwertung von Steinarbeiten, insbesondere Porträts, waren viel verbreiteter als bisher angenommen. Gerade nach dem Bau der Aurelianischen Mauer und den folgenden urbanistischen Veränderungen wurde eine große Anzahl an Bildwerken frei für die Wiederverwendung.

Behandelt wird im Buch auch die Herstellung und die Gusstechnik von Bronzestandbildern, die in der antiken Plastik vorherrschten, aber von denen nur wenige erhalten sind. Terrakotta wurde hauptsächlich für kleine Formate verwendet; solche Stücke konnten leicht und preisgünstig vervielfältigt werden. Die attraktiven großen Terrakotten vom Palatin werden in diesem Abschnitt nicht erwähnt, sondern nur in Abschnitt 3.6, wo ihre Ähnlichkeit mit Bronzearbeiten hervorgehoben ist.

Der nächste Abschnitt behandelt die Polychromie antiker Statuen aus Marmor oder Bronze, ein Arbeitsgebiet, aus dem in den letzten zehn Jahren viele Ausstellungen hervorgegangen sind. Schon die Vorstellung war revolutionär, dass die Oberfläche aller antiken Bildwerke farblich gefasst war. Im Schlusskapitel dieses Teils geht es um Wege und Mittel für Transport und Verteilung von Statuen über das ganze Imperium.

Im dritten Teil ›Styles and Genres‹ begegnen wir einer sehr problematischen, aber wichtigen Charakteristik römischer Bildwerke, nämlich der bewussten Anwendung bestimmter Stillagen. Die römischen Künstler adaptierten bekanntlich in hohem Maße fremde Kunsttraditionen, sei es von den Etruskern, den Ägyptern oder natürlich den Griechen. Die Römer vermischten diese Elemente eklektizistisch und archaisierend in Arbeiten zu anderen Zwecken als ursprünglich intendiert. Hinsichtlich der unterschiedlichen Auffassungen römischer Bildhauerstile wird betont, dass »the interpretation of styles in Roman sculpture is not the same matter as in the study of Greek sculpture and that the organizational structure that works for the latter is insufficient for the former.«

Der etruskische Einfluss auf die frühe römische Skulptur ist zu erkennen in der Wirkung etruskischer Tempelbilder auf monumentale Terrakottastatuen, im Erscheinungsbild der Togastatuen, in den Bildern mit Prozessionen auf etruskischen Sarkophagen und Aschenurnen, nicht zuletzt in den veristischen Darstellungen speziell auf Grabreliefs von Liberti. Die engsten Parallelen finden wir in den Peperinskulpturen, die mit derselben Technik geschnitten wurden wie die etruskischen Nenfroplastiken, beide in kräftigem Kontrast zur Glätte des Marmors.

Die negative Wertung des Begriffs ›Kopie‹ beeinflusst den Blick auf das Verhältnis römischer zu griechischer Bildhauerei. Während sich heute zahlreiche Wissenschaftler von der traditionellen Stilbetrachtung der Idealplastik lösen und sie unabhängig vom griechischen Einfluss sehen wollen, scheint doch kein anderer gangbarer Weg vorzuliegen, diese Skulpturen chronologisch festzulegen, als durch Vergleich mit sicher datierten Arbeiten. Nur in wenigen Fällen haben wir das griechische Original und eine Kopie davon, wie etwa bei den Erechtheionkoren, die in römischer Ausführung in Rom, Tivoli und Merida vorliegen und wohl eher das Athen der Zeit von Augustus oder von Hadrian evozieren sollten als die Klassik des fünften Jahrhunderts. Die Replikenreihen zeigen, dass die Fertigkeit zur Massenproduktion von Kopien und auf Vorrat gearbeiteten Figuren für die

Porträtherstellung im ersten nachchristlichen Jahrhundert aufkam und bis ins vierte weiterbestand.

Das römische Porträt stand viele Jahre lang im Brennpunkt des Forschungsinteresses. Während sich die Typenforschung auf Details wie Haar- oder Bartlocken konzentrierte, richten sich neueste Untersuchungen auf die Beziehung zwischen Betrachter und Bildnis. Bei Frauendarstellungen steht vor allem die Interpretation der Statuentypen im Vordergrund. Auch die Bedeutung des Aufstellungszusammenhangs wird hervorgehoben, so selten solch ein Kontext auch greifbar ist. Wie auch bei anderen Arten von Skulpturen wurden in den letzten Jahrzehnten durch Archivarbeit und Studium alter Ausgrabungsberichte bemerkenswerte Resultate hinsichtlich Rekontextualisierung antiker Porträts erzielt.

Auch im Bereich großer marmorner Architekturreliefs sind neue Teilstücke aufgetaucht, wie die Relief-fragmente von Nikopolis aus Anlass des Sieges von Aktium. Andere wurden in Gipsabformungen wieder zusammengeführt, wie im Palazzo Massimo in Rom der sogenannte *Dono Hartwig* des Nationalmuseums Rom mit Elementen aus dem Kelsey Museum in Ann Arbor.

Der viel zitierte Satz von Plinius, dass die Kunst Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts wiedergeboren worden sei, beleuchtet auch das Auftreten archaischer Werke in dieser Zeit, die auf die vorklassische Kunst Griechenlands rückverweisen, und eklektischer Figuren, bei denen Elemente mehrerer älterer Stilformen verschmolzen sind. Exponenten dieser Stile sind wenige besonders interessante große Terrakotten vom Palatin in Rom und zahlreiche meist kleinere Marmorplastiken, die einst Villen und Gärten zierten. Die Untersuchung großer römischer Sammlungen zeigt, dass diese archaischen und eklektischen Stücke eine Minderheit bildeten und meist zusammen mit gängigeren Kopien klassischen und hellenistischen Stils aufgestellt waren. In dieser Periode römischer Kunst wurden originale griechische Marmorwerke nach Rom gebracht und fanden in Tempeln und Gärten neue Verwendung. Einige griechische Bildhauer kamen samt ihren Werkstätten nach Rom, wo sie einerseits die Tradition der Terrakottaskulptur übernahmen und andererseits die Marmorbearbeitung lehrten.

Der ägyptisierende Stil in der römischen Skulptur folgte der Annexion des Landes am Nil und blühte im Kunsthandwerk und in Mosaiken, ebenso in Großplastiken. Statuen von dort wurden importiert und fanden im Westen in Heiligtümern ägyptischer Gottheiten Verwendung, konnten aber auch in eher säkularer Umgebung ausgestellt werden.

Ein Zeitabschnitt römischer Skulptur wurde in den letzten zwanzig Jahren genauer untersucht, nämlich die Spätantike, zu der besonders die Ausgrabungen in Aphrodisias neue Einsichten erbracht haben. Zuvor sah man die spätrömische Epoche nur als Zeit des Niedergangs der Bildhauerei an, nun zeigen neue Studien, dass viele früher dem zweiten Jahrhundert der Kaiserzeit zugeschriebene Werke der Spätantike entstammen. Andere Untersuchungen legen nahe, dass eine größere

Anzahl früherer Stücke in der Spätantike umgearbeitet wurden.

Der vierte Teil ›Spatial and Social Contexts‹ behandelt in acht Abschnitten die unterschiedlichen Arten, antike Bildwerke zu präsentieren, in öffentlicher architektonischer Gestaltung, im religiösen Kontext der Tempel und als Votivgaben in Heiligtümern. Religiöse Statuenweihungen folgen in römischen Heiligtümern oft reichsweit einem volkstümlichen Schema oder dem Ritual des jeweiligen Heiligtums. Zahlreiche Skulpturen aller Größen in Privathäusern und Villen werden unter dem Gesichtspunkt des Sammelns erforscht, der in den letzten Jahren in den Vordergrund getreten ist. Auf das Thema der Verwendung von Grabdenkmälern als Stellvertreter des Verstorbenen folgt ein Diskurs zu Epigraphik und Patronatentum, der hauptsächlich von den Inschriften an den Sockeln von Porträtfiguren ausgeht, die mit dem Namen des Geehrten und dem des Stifters wertvolle Informationen zu Klientelbeziehungen liefern, auch wenn die Statuen selbst verloren gegangen sind. Das eingehende Studium der Epigraphik liefert Aufschlüsse zu spezifischen Vorgängen und macht dadurch zum Beispiel das Handeln von römischen Euergeten verständlich. Der umfangreiche Online-Datenbestand an lateinischen Inschriften macht es uns heute leichter, diese Daten zu nutzen.

Zu diesem Thema gehört auch die Vermittlung politischer Botschaften zum Lobe der Kaiserherrschaft in zahlreichen Skulpturen reichsweit. Sie wurden auf Anregung seiner Parteigänger errichtet, vor allem aber auch von der lokalen Elite aufgestellt. In diesem Fall drückt ein Monument oft nicht nur die Akklamation zur kaiserlichen Herrschaft aus, sondern rückte den Stifter selbst ins rechte Licht. In Rom selbst wurden die größeren Monumente vom Senat finanziert, die kaiserlichen Foren und die Triumphbögen zur Verkündung der herrscherlichen Taten. In den Provinzen waren die allgegenwärtigen Kaiserdarstellungen und die Gedächtnisfeiern von und für örtliche Würdenträger »custom-tailoring Imperial messages to their own circumstances«. Patronage fand sich auch im Privaten, in der Elite wie bei Freigelassenen.

Die letzten Beiträge fallen etwas aus dem abgesteckten Rahmen dieses Teils heraus und behandeln Geschlechterbeziehungen. Zum einen werden die typischen Reliefdarstellungen von nicht zur Elite gehörigen Männern und Frauen besprochen, deren Selbstverständnis auf ihrer Arbeit beruhte. Zum anderen geht es um andere Statuentypen für Männer und Frauen nach idealisiertem Schema, wobei dem weiblichen Part als Würdeformel nur die priesterliche Rolle blieb. Auch die Nacktheit wird thematisiert, ebenso Darstellungen von Hermaphroditen.

Der fünfte Teil ›Regions and Provinces‹ kartiert die Ähnlichkeiten und größeren Unterschiede in Verwendung und Verbreitung von Bildwerken in den Nordprovinzen, in Spanien und Südfrankreich, Nordafrika, Griechenland und Kleinasien. In einigen Gebieten, wie Spanien und Kleinasien, erbrachten große Ausgrabungen in den letzten zwanzig Jahren erhebliche Mengen

römischer Plastik, die sorgfältig erforscht und veröffentlicht werden; andere Landstriche zeigen nur geringe und weit verstreute Funde, die kaum und nur an wenig prominenter Stelle veröffentlicht sind. In einige Provinzen wurde Bildhauerkunst aus feinstem Marmor importiert, in anderen die Skulptur am Ort hergestellt, je nachdem, wann das Gebiet durch die Römer erobert worden war und ob die Region über eigene bildhauerische Traditionen verfügte sowie je nach der Qualität des lokalen Gesteins. Dieser Teil des Buches ist sehr heterogen, und für viele Regionen bedarf es noch Untersuchungen zu Materialien, Technik und Werkstätten.

Der sechste Teil ›Viewing and Reception‹ liefert in sechs Aufsätzen eine eher theoretische Perspektive. Er beginnt mit den antiken Autoren, zum Beispiel mit Ciceros Anliegen, Skulpturen gehörten in eine bestimmte Umgebung eingepasst. Hingegen behandelt Plinius die Bildhauerei nach den verschiedenen Materialien und listet die bedeutendsten Werke der griechischen Klassik auf. Quintillian schließlich ist als Rhetoriker mehr am Stil interessiert.

Im Aufsatz zur Rezeptionstheorie hören wir von mehreren unterschiedlichen Ansätzen von Theoretikern aus den letzten dreißig Jahren und deren Einflüssen auf die Untersuchungen zur römischen Bildhauerei. Die Forschung der letzten Jahre hat sich, so wird berichtet, speziell mit dem Sammeln von Kunstwerken in der Antike befasst sowie der Art und Weise, wie Bildwerke aufgestellt waren und inwiefern diese Sammlungen Ähnlichkeiten mit modernen Museen zeigen.

Skulpturen, die in der Zeit der römischen Expansion in großen Mengen im Osten geraubt wurden, lieferten römischen Feldherren und Beamten zahlreiche Kunstwerke, die an öffentlichen Plätzen oder auf ihren Latifundien aufgestellt waren und damit Rang und Geltung ihrer Besitzer in der römischen Elite ausdrückten, aber auch Interesse an der Kunst selbst erweckten. Im Aufstellen ungewöhnlicher Objekte an neuem Ort und der Ermunterung an den Betrachter, sich mit ihnen zu befassen, ist ein Ursprung des modernen Museums zu sehen. Neben dreidimensionalen Skulpturen finden wir auch zweidimensionale Abbildungen von Statuen in anderen Gattungen, wie Wandmalerei, Relief, Mosaik und Münzkunst.

Statuen wurden auf der anderen Seite vielfach nicht nur als Kunstwerke betrachtet, sondern ihnen wurden Wesenszüge eigener Art zugeschrieben: Man konnte sie bekleiden, baden, in Prozessionen tragen und ihnen sogar Nahrung vorsetzen. Dies erforderte Personal, das die entsprechende Pflege leistete. Kaiserstatuen mussten besonders respektvoll behandelt werden, denn ein falscher Umgang konnte zum Verdacht auf Hochverrat führen, auch ohne zerstörerische Eingriffe.

Der letzte Beitrag dieses Bandes berücksichtigt zu Recht auch das Ende der Skulptur – nämlich den Ikonoklasmus. Rituelles Bilderstürmen beruhte auf der Vorstellung, dass der Steinkörper ähnlich wie der fleischliche behandelt werden sollte. Das Köpfen einer Statue ist eine der am leichtesten auszuführenden Miss-

handlungen. *Damatio memoriae*, die Vernichtung des Andenkens, wurde nicht nur in Gestalt von Totalzerstörung in Tumult und Revolte vollzogen, sondern oft räumte man Statuen einfach ab und verwendete sie nach längerer oder kürzerer Lagerungszeit in überarbeiteter Gestalt wieder. Die Untersuchung des Ikonoklasmus bildet gegenwärtig eine wesentliche Komponente in der Erforschung der antiken Erinnerungskultur.

Allgemein ist der Band gut gestaltet, der Text verständlich. Das Niveau ist anspruchsvoll, alle Teile des Buches sind auf aktuellem Stand. Die Gestaltung der Anmerkungen, die nicht auf den Seiten fußen, ist meines Erachtens sehr störend, besonders bei Häufung von Quellenangaben. Ein groteskes Beispiel findet sich auf den Seiten 648–649, wo ein ganzer Absatz unlesbar ist, weil er durch neun Zeilen Quellenangaben von der einen zur Folgeseite zerrissen ist.

Ein derart ambitioniertes Projekt kann verständlicherweise nicht lückenlos bebildert sein. Da so viele Neufunde behandelt sind, ist es freilich befremdlich, dass sie in einem solchen Werk nicht abgebildet sind, das als Handbuch gelten soll. Viele der besprochenen Skulpturen finden sich leider nur in schwer zugänglichen Zeitschriften. Manche Illustrationen werden den Objekten nicht gerecht, so hätte Abbildung 6.3.1 des Amazonengiebels im Montemartini in Rom viel größer (und besser) sein müssen. Abbildung 6.4.3 mit dem Altar der *Vicomagistri* nimmt eine ganze Seite ein, aber genau das besprochene Detail der Statuettenträger ist nicht zu erkennen.

Kopenhagen

Mette Moltesen