

Andreas Scholl (Herausgeber), **Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Band I. Griechische und römische Bildnisse.** Verlag Michael Imhof, Petersberg 2016. 447 Seiten mit etwa 941 Abbildungen, 1 Tabelle.

Dieser Katalog zu den griechischen und römischen Porträts ist der erste Band eines umfangreichen Publikationsprojektes, das zum Ziel hat, den gesamten Bestand der antiken Skulpturen

der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin in textlich wie bildlich angemessener wissenschaftlicher Form vorzulegen.

Über die Geschichte der im Kern bis ins siebzehnte Jahrhundert zurückreichenden Sammlung gibt die Einleitung Auskunft (S. IX–XII) und fasst vor diesem Hintergrund den Publikationsstand zusammen. Bis dato war das einzige seinerzeit auf Vollständigkeit angelegte Nachschlagewerk die 1891 von Alexander Conze und Reinhard Kekulé von Stradonitz herausgegebene »Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke«. Das ist, zugegeben, sehr lang her; ein komplettes, archäologisch außerordentlich produktives, zivilisatorisch jedoch verheerendes zwanzigstes Jahrhundert – mit allen Konsequenzen auch für die Kunst – ist mittlerweile darüber hinweggezogen. Weitere Publikationen, etwa die seit den zwanziger Jahren erschienenen, zweifellos verdienstvollen Bände von Carl Blümel erfassen – den Intentionen des Autors folgend – nicht den gesamten Bestand (Katalog der griechischen Skulpturen des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr. [Berlin 1928]; Römische Kopien griechischer Skulpturen des fünften Jahrhunderts v. Chr. [Berlin 1931]; Römische Bildnisse. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen [Berlin 1933]; Römische Kopien griechischer Skulpturen des vierten Jahrhunderts vor Christus [Berlin 1938]; Griechische Skulpturen des sechsten und fünften Jahrhunderts v. Chr. [Berlin 1940]). Die Konsequenzen des Zweiten Weltkrieges waren dann Zerstörungen, Auslagerungen und – zumindest zeitweise – Verluste als Beutegut; und zur Zeit des Kalten Krieges führte die Teilung der Stadt gleichsam zur Teilung der Antikensammlung, so dass sich ein Teil auf der Ostberliner Museumsinsel, der andere auf westlicher Seite in Charlottenburg befand – wohl weltweit ein Alleinstellungsmerkmal unter den Antikensammlungen. An einen Gesamtkatalog war jedenfalls überhaupt erst nach der Wiedervereinigung Deutschlands 1990 zu denken beziehungsweise nachdem die Sammlungen 1991 wieder zusammengeführt worden waren. Immerhin entstanden in den folgenden Jahren mehrere ansprechende Museumsführer. Sie orientierten sich, ihrer Bestimmung folgend, am Ausstellungskonzept der Museumsräume und den dort ausgewählten Exponaten (M. Kunze, Staatliche Museen zu Berlin. Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg [Mainz 1992]; B. Knittelmayer / W.-D. Heilmeyer, Die Antikensammlung. Altes Museum. Pergamonmuseum [Mainz 1998]; A. Scholl / G. Platz-Horster, Die Antikensammlung. Altes Museum. Pergamonmuseum [Berlin 2007]). Kurzum: Wollte der Forschende sich den nötigen Gesamtüberblick verschaffen, so blieb ihm neben der Lektüre der

versprengten Publikationen oft nur der Weg nach Berlin, um in den Depots auch die schlecht bis gar nicht publizierten Objekte aufzuspüren.

Die etwa zweitausendsechshundert antiken Skulpturen als Publikation vorzulegen, war also gut zwei Jahrzehnte nach dem Mauerfall überfällig. Wie im Vorwort erläutert (S. V–VI), ging ihr das von 2009 bis 2012 vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Forschungsprojekt »Das Berliner Skulpturennetzwerk. Kontextualisierung und Übersetzung antiker Plastik« voraus, dessen Ergebnisse in dem 2013 online veröffentlichten Gesamtkatalog der Skulpturen der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin eingeflossen sind (<http://arachne.uni-koeln.de/drupal/?q=de/node/322>). Es handelte sich um ein Gemeinschaftsprojekt der Antikensammlung, der Arbeitsstelle Digitale Archäologie am Archäologischen Institut der Universität zu Köln und dem Institut für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin. Warum das nur einen Steinwurf von der Museumsinsel entfernte Winckelmann-Institut für Klassische Archäologie der Humboldt-Universität mit seiner langen Tradition der Erforschung antiker Skulptur nicht beteiligt war, mag freilich ein Berliner Geheimnis bleiben. Für das Projekt entstanden über fünfundzwanzigtausend digitale Neuaufnahmen, über einhundert Wissenschaftler aus dem In- und Ausland haben für den digitalen Katalog die Texte beigesteuert. Der vorliegende gedruckte Katalog basiert auf dieser ausführlich angelegten Onlineversion, beschränkt sich aber auf deren Quintessenz: »Bewusst kurze Texte, wenige Literaturhinweise und meist vier, maximal fünf Fotografien je Werk sollen im Sinne eines Handbuches der Berliner Sammlung die wichtigsten Informationen zu Berlins antiken Bildwerken und einen raschen Gesamtüberblick ermöglichen«, so der Herausgeber im Vorwort (S. V). Insgesamt zweiunddreißig Autoren beteiligten sich an den Katalogartikeln. Die Rezensentin wird im Folgenden auf die Nennung der Namen verzichten.

Grundlage der Bestandserfassung war der oben genannte Band von Conze und Kekulé. Berücksichtigt wurden nun auch die pergamenischen Stücke, alle seitherigen Neufunde, die Charlottenburger Neuzugänge seit 1958, Abgaben an preußische Schlösser im frühen 20. Jahrhundert, kriegsbedingte und sonstige Verluste sowie neuzeitliche Stücke. Der Katalog ist auf traditionelle Weise nach Gattungen gegliedert: Er beginnt mit den griechischen Porträts, chronologisch geordnet, mit den Untergruppen »Dichter, Denker und Politiker«, »Herrscherbildnisse« und »Privatporträts«. Werden die Bildnisköpfe von Statuen getragen, so erfolgt die Beschreibung des statuarischen Typus im Anschluss an den Kopf.

Heute kopflose Porträtträger werden am Ende der Hauptgruppe behandelt. Die zweite Hauptgruppe bilden die römischen Porträts in der Reihenfolge der Herrscherdynastien, erst die Männer, dann die Frauen. Es folgen die Privatporträts, chronologisch gereiht, erst Männer, dann Frauen und Kinder, und schließlich wieder Bildnisträger ohne oder mit modernem Kopf. Nachantike Bildnisse sind in der dritten Abteilung zusammengefasst. Den Abschluss bildet der verlorene beziehungsweise ehemalige Bestand. Relieffköpfe mit Porträtzügen wurden nur berücksichtigt, wenn sie isoliert vom Reliefträger vorliegen.

Die Abteilung der griechischen Porträts beinhaltet Originale wie auch römische Kopien, was sich im Sinne eines Nachschlagewerkes zweifellos als praktikabel erweist. Die Porträts sind chronologisch nach der Entstehung des Originals geordnet. Leider fehlen fast überall Argumente für die zugrunde gelegte Datierung (Ausnahmen: Kat. 20, 39, 40, 51–53, 55 und 56). Das mag dem Gebot zur Kürze geschuldet sein, die ausführliche Textfassung findet man ja im Onlinekatalog. Trotzdem, wenigstens eine knappe Begründung wäre wünschenswert. Das betrifft griechische Originale – warum ist Katalog 2 ein solches? – ebenso wie die Kopien mit den wie selbstverständlich vergebenen Datierungen in die Epochen der römischen Kaiserzeit. Hier ist der Leser sozusagen auf den Kennerblick des Autors angewiesen. Die Angabe »kaiserzeitliche Kopie« bei Katalog 22 oder das Eingeständnis bei Katalog 44 »Die Voraussetzung für eine Datierung auf stilistischer Basis scheinen jedoch in diesem Fall kaum gegeben« sind da von erfreulicher Ehrlichkeit. Das Problem ist ja bekannt: Methodisch gesehen, stehen für die chronologische Bestimmung der griechischen Porträts – wie der griechischen Plastik im Allgemeinen – nun einmal nur wenige datierende Fixdaten zur Verfügung. Im Katalog muss man sich aber für eine Datierung entscheiden, um die Objekte entsprechend zuordnen zu können. Ein Beispiel soll die Problematik illustrieren: Die in Priene gefundene fragmentarische Statuette eines mutmaßlichen Alexanders Katalog 34 wurde den hellenistischen Herrscherbildnissen zugeordnet, ein pergamenischer Kopf Katalog 48 wiederum den kontemporären Privatbildnissen. Die Argumente pro und contra sind in beiden Fällen im Wesentlichen die gleichen (Anastolé, Kranz statt Diadem). Dass auch der Fundort für Katalog 34 keine endgültige Klärung bringt, ist im Katalogartikel selbst vermerkt (S. 50). Bei den griechischen Frauenporträts ist die Situation noch komplizierter. Aufgrund der wenigen Varianten in Frisur und Gesicht und dessen allein auf den Aspekt idealtypischer Charis konzentrierten Erscheinungsbild ist es ohne Inschriften oft kaum

möglich, zwischen Herrscherinnen-, Privatporträt oder Idealfigur zu entscheiden (so Kat. 42 und 55). Selbst dort, wo sich ansatzweise physiognomische Merkmale zeigen, wie bei den ptolemäischen Herrscherinnen, sind Zuschreibungen vage (Kat. 41, die Identifizierung als Arsinoe III. zu Recht mit Fragezeichen versehen). Allein bei dem bekannten Kopf Kleopatras VII. (Kat. 45) dürfte es kaum Zweifel geben.

In der aktuellen Forschung stehen Fragen nach Material und Medialität, Kontext und Funktion der Statuen im kulturgeschichtlichen Diskurs stärker im Fokus als chronologisch-stilgeschichtliche Aspekte. Implizit möchte der Katalog diesen modernen Anspruch spiegeln, wie in der Einleitung angedeutet wird (S. X–XI). Bei einigen Exponaten, deren Zurichtung diesbezügliche Fragen aufwirft, sucht man allerdings vergeblich ein Erklärungsangebot, zum Beispiel für das Fehlen der hinteren Kopfhälfte von Katalog 5, das Phänomen der Doppelherme bei Katalog 18 sowie den separat zusammen mit dem Kopf gearbeiteten Oberkörper einer pergamenischen Frauenfigur Katalog 42. An der eingeforderten Kürze der Artikel kann das nicht liegen. Den Beiträgen der Rubrik »Bildnisträger« am Ende der Abteilung der griechischen Porträts wurde auffällig mehr Platz eingeräumt. Etwas kurios wirkt es, dass das Fragment eines Unterschenkels mit Statuenstütze über zwei Seiten mit gut vier Textkolumnen zugestanden bekommen hat (Kat. 57).

In der Abteilung der römischen Porträts begibt man sich bei Datierungsfragen mit der Chronologie der Kaiserbildnisse auf sicherere Pfade. Das schlägt sich gleich auch in den Katalogartikeln nieder, worin die Exponate nun solide datiert sind. Entgegen der oben formulierten Selbstbeschränkung der Rezensentin, auf die Nennung der Katalogautoren zu verzichten, sei hier eine Ausnahme gemacht: Den Löwenanteil der römischen Männerporträts hat Semra Mägele geleistet, das heißt den Großteil der Kaiserbildnisse, der männlichen Privatporträts und der Knabenbildnisse, insgesamt fünfundachtzig Artikel; hinzu kommen dreiundzwanzig Beiträge zu den neuzeitlichen und den verlorenen Objekten – allein diesem Pensum gebührt Anerkennung! Die Beiträge sind sorgfältig verfasst, so dass es beinahe unangemessen erscheint, hier das Haar in der Suppe zu suchen. Deshalb nur einige Anmerkungen:

Unter den Kaiserporträts befinden sich einige Jugendliche, die gewiss zu Recht als frühkaiserzeitliche Prinzen gedeutet wurden. Trotzdem hätte man sich eine Begründung gewünscht, warum hier ein solcher und nicht etwa ein Privatmensch mit »Zeitgesicht« dargestellt ist (Kat. 65, 67 und 70), zumal die Autorin an anderer Stelle, bei dem überlebensgroßen sogenannten Agrippa aus Magnesia,

methodisch konsequent auf eine Zuschreibung verzichtet hat. Bei der prominenten Büste des Gordianus III. (Kat. 94) wurde eines der markantesten Merkmale übersehen: die Stirnfalten im jugendlichen Gesicht. Dieser auffällige physiognomische Anachronismus verlangt natürlich nach einer Erklärung. Im Kontext der Porträthermeneutik des 3. Jahrhunderts könnten die Falten beispielsweise als Zeichen der *Cura imperii*, der Sorge und Verantwortung des jungen Kaisers um das Reich gedeutet werden (K. Schade, Frauen in der Spätantike. Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst [Mainz 2003] 42). Beim Kopf des Gallienus wird eine »klassizistische Formensprache« vorausgesetzt, »die deutlich im Gegensatz zu den Porträts der vergangenen Soldatenkaiser steht«. Das stellt die komplexe polyvalente Entwicklung des Porträts im dritten Jahrhundert doch etwas vereinfacht dar, denn bekanntlich wechselten in den Jahrzehnten der nach-severischen bis tetrarchischen Zeit die Stilelemente in dichter Folge; »realistische« und »klassizistische« Stilisierung konnten mitunter synchron ausgeprägt sein. Ein sogenannter Klassizismus wird gemeinhin ebenfalls den theodosianischen Bildnissen attestiert, so auch im Katalog. Die gleichmäßige Gesichtsformulierung führt hier allerdings zu einem gleichsam allgemeinen, entpersonalisierten Kopftypus unter Verzicht auf individuelle Züge oder Altersdifferenzierungen. Ist vor diesem Hintergrund die Deutung des theodosianischen Kaiserporträts (Kat. 98) als Arcadius dann wirklich zweifelsfrei; könnte es nicht auch ein Honorius sein (vgl. RAC XXVII [Stuttgart 2016] 1257; 1280 f. s. v. Porträt [K. Schade])?

Bei den Privatporträts stößt der Leser auf eine redaktionelle Kuriosität: Für die Statue mit Antinooskopf (Kat. 122) leistet man sich gleich zwei Beiträge von unterschiedlichen Autoren. Deren Deutungen fallen dann auch sehr different aus: Im ersten Beitrag wird die alte Deutung als Agathodaimon vorgeschlagen. Der Autor bezieht die Statue auf ein bei Plinius dem Älteren erwähntes Bildwerk des Bonus Eventus, geschaffen von Praxiteles, ohne auf die für diese Deutung relevanten Attribute einzugehen. Methodisch reflektierende Bildarchäologie sieht anders aus! Das trifft auch auf die dort zu lesende Behauptung zu, dass der Schreiber des am linken Oberarm befindlichen Graffito mit dem Wortlaut »lascivi« »Kritik am Lebenswandel des Dargestellten üben wollte«. Im zweiten Beitrag zum gleichen Objekt bildet nicht das Material an Textquellen, sondern – zu Recht – die Statue den Ausgangspunkt. Die Autorin deutet sie wegen des gängigen ikonographischen Schemas als Dionysos, wobei hier einzuwenden wäre, dass statuarische Schemata in der römischen

Idealplastik inhaltlich nicht festgelegt und austauschbar sind. Kopf und Statue sind nicht zugehörig. Ist die Zusammenfügung in hadrianischer Zeit erfolgt oder modern? Das erfährt man in beiden Katalogartikeln nicht.

Bei den weiblichen Privatporträts fällt auf, dass die meisten Beiträge ausgesprochen kurz gehalten sind; auf Beschreibungen wurde oftmals ganz verzichtet (Kat. 161, 164, 165, 167 und 172–174). Der Leser hätte zum Beispiel gern die »stilistischen und frisurentypologischen Gründe« bei Katalog 161 benannt bekommen, die zur Datierung in mittelantoninische Zeit führten. Allein an der Platzknappheit im Printmedium kann dies auch hier nicht liegen. So hätte man den stereotypen Anfangssatz vieler Artikel »Es handelt sich um ein Privatporträt« weglassen können, das ergibt sich ja selbstredend aus der Zuordnung im Katalog. Andererseits sind dort auch einige Artikel sehr ausführlich; dadurch wirkt die Katalogrubrik – ungeachtet der verschiedenen Autorenstile – insgesamt recht inkonsistent. Über die Statue Kat. 168, die sogenannte Ceres, erfährt man zum Beispiel neben Stil und Typologie viel zur Rezeptionsgeschichte, was angesichts der hohen Wertschätzung, die das Werk im 17. und 18. Jahrhundert erfuhr, durchaus gerechtfertigt erscheint (vgl. K. Schade in: *Vision einer Akademie*. Winkelmann und die Aktzeichnungen aus den Salzburger Klebebänden des Hieronymus Colloredo. Cyriacus 6 [Ruhpolding 2014] 116 Abb. 162). Auch der Statue der sogenannten Aspasia (Kat. 171) wurde mehr Raum zugebilligt. Es verwundert allerdings, dass der statuarische Typus zwar ausführlich behandelt wird, über das zugehörige antoninische Porträt aber (vom Erhaltungszustand abgesehen) kein einziges Wort fällt! Oder ist der Text redaktionell versehentlich verloren gegangen? Die explizite Erwähnung der Porträtstatue in der Einleitung (S. XII) lässt dies zumindest vermuten.

Aufs Ganze gesehen scheint der Bestand der römischen Privatporträts mit dem dritten Jahrhundert zu enden. An dieser Stelle stößt der Katalog eben auch an die institutionsinternen Grenzen der Staatlichen Museen, denn die »Fortsetzung« mit der Spätantike befindet sich in der benachbarten Abteilung, der Skulpturensammlung und dem Museum für byzantinische Kunst. Zwei Exemplare der Antikensammlung seien hier aber in Sachen Spätantike angesprochen: Der Kopf einer Frau Katalog 175 ist allein schon wegen des breiten, quer um den Oberkopf gewundenen Zopfkranzes und der plastisch gearbeiteten Ziernadeln ungefähr ins zweite Viertel des vierten Jahrhunderts zu datieren, was im Katalog so auch vermerkt ist. Er wird dort jedoch den Frauenporträts der mittleren Kaiserzeit zugeordnet, mit dem Argument, es handele sich um eine Umarbeitung eines Kopfes

des zweiten oder frühen dritten Jahrhunderts. Das mag durchaus sein, erscheint jedoch angesichts des vorliegenden Befundes sekundär. Da die meisten spätantiken Porträts auf Umarbeitungen basieren, würden sie nach dieser Zuordnungslogik ja aus jeder Bestandserfassung herausfallen! Bei einem kleinformatischen männlichen Porträtkopf (Kat. 154), im Katalog ins dritte Jahrhundert datiert, ist nach Ansicht der Rezensentin – trotz fehlender Augenbohrungen – eine Datierung in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts durchaus erwägenswert aufgrund der Frisur mit pointiertem Bohreinsatz im Stirn-Schlafen-Bereich, des großflächig gewölbten, fließenden Inkarnats und letztlich wegen des Kleinformats (allgemein dazu M. Bergmann, Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike, Palilia 7 [Wiesbaden 1999]).

Den Abschluss der Abteilung zum römischen Porträt bilden die Bildnisträger. Dazu zählen kopflose Büsten ebenso wie Statuen, die gemäß ihrer ikonographischen Tradition (Togatus, Panzerstatue etc.) als Porträtstatuen geschaffen worden waren, deren Köpfe aber heute fehlen oder modern ergänzt sind. Grundsätzlich ist diese Rubrik, die eine Reihe von Fragmenten einschließt, eine Bereicherung in der Bestandserfassung zum Porträt. Unklar bleibt allerdings, warum die Knabentogati mit Bulla (Kat. 186 und 187), die ebenfalls nachantike Köpfe tragen, nicht hier zu finden sind, sondern unter den Kinderporträts. Ähnliches trifft auf die oben schon erwähnte Frauenstatue (Kat. 168) zu, deren Kopf zwar antik, aber nicht zugehörig und ohne Porträteigenschaften ist. Dementsprechend ist der Idealkopf im Katalog ja auch nicht durch Fotos näher dokumentiert.

Eine dritte Abteilung des Katalogs behandelt dann die nachantiken Bildnisse inklusive der kopflosen Büsten (S. 223–348), auch das zweifellos eine Bereicherung der Materialvorlage, die der weiteren Porträtforschung eine neue Diskussionsgrundlage ermöglicht. Anzumerken ist allerdings, dass man sich – obgleich die nachantike Manier für den halbwegs geschulten Blick zumeist »augenfällig« zu sein scheint – ein paar mehr Argumente gewünscht hätte, die die Überführung der Stücke in die Neuzeit rechtfertigten. Bei Katalog 217 und 218 fehlt die Begründung ganz. Auch wird die Ermessensgrenze der Zuordnung in die Katalogteile »antik« oder »nachantik« nicht immer ganz klar: So findet man den Domitian Katalog 75 unter den originalen römischen Kaiserporträts, den Caracalla Katalog 222 hingegen unter den nachantiken Bildnissen, obwohl es sich bei beiden um wohl im Kern antike, aber gravierend neuzeitlich überarbeitete Bildwerke handelt.

Verdienstvoll ist die abschließende Katalogrubrik »Abgaben, Verkäufe und Verluste« (S. 349–391).

Vorgestellt werden achtundsechzig Porträts, die in den Verzeichnissen von Conze oder Blümel noch aufgeführt waren, mittlerweile aber entweder an andere Sammlungen abgegeben, verkauft oder kriegsbedingt verlagert beziehungsweise im Krieg zerstört wurden. Dass das sammlungspräsente Basanit-Porträt des Augustus Kat. 249 merkwürdigerweise in diese Abteilung gelangt ist, dürfte wohl ein Versehen sein. Die Binnengliederung folgt der vorangegangenen Katalogsystematik, was die Suche erleichtert. Überdies regt die Auflistung zu neuen Fragestellungen an, zum Beispiel im wichtigen Bereich der Provenienzforschung. Um ein interessantes Beispiel zu nennen: Die Entscheidung im Jahr 1908, eine Gruppe bemerkenswerter römischer Porträts als »Kaisergalerie« an das königlich-preußische Schloss Posen zu übergeben, war zu einem Zeitpunkt getroffen worden, als die kommenden geopolitischen Transformationen noch nicht zu erahnen waren. So gelangten die Porträts nach dem Ersten Weltkrieg an die mittlerweile polnische Universität, 1944 dann an das Nationalmuseum von Posen.

Der Band endet mit einem wissenschaftlichen Apparat (S. 395–435), in dem sich insbesondere die Konkordanzliste als sehr hilfreich erweist. Hier sind die Katalognummern mit denen der älteren Bestandsverzeichnisse und den verschiedenen Inventarnummern der Objekte synoptisch verknüpft.

Resümierend darf man betonen, dass die vorgelegte Gesamtpräsentation der Porträts – Neuzugänge, Verluste, Neuzeitliches und Fragmentarisches eingeschlossen – den Lesern einen schnellen und komplexen Zugriff auf die Informationen ermöglicht, die sonst nur durch längere mühsame Recherche zugänglich sind. Ein Mehrwert ist allein schon dadurch gewonnen, dass eine Reihe von bisher unbekanntem oder nur selten erwähnten Objekten nun wissenschaftlich publiziert vorliegt (so Kat. 31, 85, 170, 176 und 203). Schließlich ist das Layout des Katalogs ansprechend; Texte und Tabellen sind sorgfältig redigiert, die immense Menge von gut neunhundertvierzig Abbildungen erfüllt das gewünschte Niveau heutiger wissenschaftlicher Materialvorlagen. Man darf auf die kommenden Bände gespannt sein!

Berlin

Kathrin Schade