

Benjamin Will, **Decor und Memoria. Späthellenistische mythologische Gruppen als Teil der römischen Idealplastik**. Antiquitates, Band 72. Verlag Dr. Kovač, Hamburg 2019. 319 Seiten ohne Abbildungen.

Schon der Umstand, dass die Arbeit kein Vorwort aufweist, der Leser also nicht erfährt, wer die Gutachter der Dissertation waren und welchen Umständen sie ihre Entstehung verdankt, lässt nichts Gutes ahnen. Tatsächlich wird nach der Lektüre weniger Seiten klar, dass der Arbeit eine Frage zugrunde liegt, deren Beantwortung allenfalls nach jahrzehntelanger Recherche Aussicht auf Erfolg besitzt. Auf Seite 12 liest man: »Wie ist die Dynamik von Kontext und Werk bei den Replikenreihen zu bewerten? Was kann eine Skulptur oder [ein] anderes Werk den Produzenten, Käufern und Betrachtern bedeuten?« Eigentlich geht es Benjamin Will wohl darum herauszufinden, ob römisch-kaiserzeitliche Kopien – von ihm selbst in irreführender Weise als römische Idealplastik bezeichnet – unter bestimmten Voraussetzungen gegenüber den Originalen kompositionell verändert worden sind und welche Kriterien die Ausstattung etwa einer Villa mit Skulpturen beeinflusst haben. Das vom Autor ausgewählte Material – zwei statuarische Typen sowie ein ›Bildschema‹ (Dornaus-

ziehen) – ist denkbar ungeeignet für sein Vorhaben: Die Fundorte der behandelten Kopien der beiden statuarischen Typen sind nur ausnahmsweise bekannt, und zum Zustandekommen eines Bildschemas lassen sich naturgemäß nur Spekulationen anstellen. Nicht ganz überraschend ersucht Will daher schon einleitend die Götter der Rhetorik um Beistand (S. 36): »Das Attestieren von visueller Ähnlichkeit bei Stücken mit diachroner Zeitstellung ermöglicht im Konzept der kulturellen Memoria das absolut legitime Konstruieren von Bezügen zwischen diesen Stücken. Diese bilden dann die Grundlage der weiteren Untersuchung.« Noch Fragen?

Unter den vom Verfasser behandelten Skulpturen ist keine, die der Forschung nicht schon längst bekannt wäre. Überflüssig sind daher die nicht enden wollenden Beschreibungen, die an die Stelle fehlender Abbildungen treten, und zwar ausschließlich von Skulpturen wie etwa den Repliken des Symplegmas Typus Dresden, die sowohl durch ältere Beschreibungen als auch durch Fotos gut erschlossen sind. Ob sich Will auch nur ein einziges der Stücke im Original angesehen hat, erfährt der Leser nicht. Die fehlende Kenntnis von Details lässt vermuten, dass er Autopsie als nicht notwendig erachtet hat. So ist es ihm entgangen (S. 161), dass die namengebende Replik des Dresdner Symplegmas nicht in neronischer Zeit gearbeitet sein kann, da sie eine Bohrung der Pupillen aufweist.

Wills Überlegungen zum Symplegma Typus Dresden münden in ein einigermaßen absurdes Fazit (S. 212): »Dem archäologischen Ausweis folgend scheint die Bildung der einheitlichen Komposition, welche die frühen Repliken zeigen, frühestens in der späteren claudischen Zeit stattgefunden zu haben.« Dass alle Forscher, die sich bislang zu diesem statuarischen Typus geäußert haben, zu einer anderen Einschätzung gelangt sind, wird nicht thematisiert. Die Abhängigkeit von einem verlorenen Bronzeoriginal aus hellenistischer Zeit scheint bei ihm nur noch in einer kryptischen Formulierung durch: »Der oplontinische Satyr erweist sich als nachgerade konservatives Kunstwerk« (S. 185).

Ähnlich ergeht es in seinem Buch dem in der Fachsprache als »Pasquino« bezeichneten statuarischen Typus. Nach über hundert Seiten voller Beschreibungen und Erörterungen zu den einzelnen Repliken sowie zu Adaptionen gelangt der Verfasser (S. 149 f.) zu dem folgenden Ergebnis, das in etwa dem Forschungsstand des mittleren achtzehnten Jahrhunderts entsprechen dürfte: »Doch bereits in den frühen Instanzen zeigt sich, dass die Annahme, ein griechisches Original mit seiner normativen Treibkraft sei für die visuelle Konsistenz verantwortlich, fehlgeht.« Dass es in Wills Resümee zum »Pasquino«, das mehr als vier Textseiten umfasst, keine Fußnoten gibt, ist symptomatisch für die ganze Publikation: Eine Auseinandersetzung mit den älteren und jüngeren Erkenntnissen der archäologischen Forschung, die genauen Beobachtungen und kluger Kombination unterschiedlichster Indizien entspringen, unterbleibt.

Im dritten Abschnitt seiner Arbeit befasst sich der Autor (S. 243–274) mit der Dornausziehergruppe ›Typus

Vatikan. Nathalie Marquardt vertritt im Rahmen ihrer Analyse dieses ›Typus‹ die These, dass drei Wiederholungen im Replikensinn übereinstimmen (N. Marquardt, Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik [1995] 216): die Gruppe in der Galleria dei Candelabri (aus der Sammlung Mattei), der Pan im Deutschen Archäologischen Institut in Rom (R. Neudecker / M. Granino Cecere, Antike Skulpturen und Inschriften im Institutum Archaeologicum Germanicum [Wiesbaden 1997] Kat. 11) und der Panskopf in Baltimore. Genau an dieser Stelle hätte Will – anhand von Maßen (z. B. der Gesichtshöhe) und Detailabbildungen! – ansetzen und zunächst darlegen müssen, wie weit die Übereinstimmungen zwischen den drei Stücken reichen, um auf dieser Grundlage ermitteln zu können, wie die Bildhauer der kleinen Gruppen vorgegangen sind. Der Panskopf in Baltimore, am besten photographisch dokumentiert (online) und auch bildhauerisch wohl das beste der drei Stücke, wird aber gar nicht besprochen, sondern nur erwähnt (S. 252). Nach der Klärung der Frage, ob sich in diesem Fall überhaupt ein statuarischer Typus fassen lässt, hätte der Autor in einem zweiten Schritt deutlich machen müssen, wie sich die anderen drei Gruppen, in Cherchel (fragmentarisch erhalten), Ostia (Bull. Ant. Beschaving 91, 2016, 136 Abb. 7) und ehemals in Neapel (ebenda 150 Kat. A 17), zum Typus verhalten. Dabei wäre ihm aufgefallen, dass sie ohne Grund mit ihm in Verbindung gebracht werden. Sie haben mit diesem Typus, sieht man vom Thema des Dornausziehens ab, nichts zu tun, was auch Meinecke, deren Arbeit von ihm gar nicht zur Kenntnis genommen wird, in ihrem Aufsatz zu den antiken Dornausziehergruppen übersieht (ebenda 134 f.).

Dass Grundprinzipien der kunsthistorischen Beurteilung antiker Skulptur ignoriert werden, ist bei Will anscheinend Programm: Der Leser erfährt weder bei der Besprechung des Symplegmas Typus Dresden noch bei derjenigen des sogenannten Pasquino, welche Größe der jeweilige statuarische Typus eigentlich aufweist und aus welchen Objekten sich die Überlieferung zusammensetzt. Selbstverständlich spielen auch die Marmorarten keine Rolle, die für die Herstellung der Kopien zur Verwendung gelangt sind. Insgesamt gewinnt man den Eindruck, dass dem Autor das Zustandekommen römischer Kopien, also der souveräne Umgang der in dieser Branche tätigen Bildhauer mit Gipsabgüssen, gar nicht geläufig ist. Die Fragen, wo die Repliken hergestellt worden sind und welche Kriterien für den Kauf oder die Auftragserteilung ausschlaggebend gewesen sein könnten, werden nicht berührt.

Die Benutzung des Buches wird nicht nur durch viele sprachliche Defizite (S. 266: »Vatikan hat einen Auslass«) und das Fehlen von Zwischenüberschriften erschwert, sondern auch durch umständliche und mitunter konfuse Formulierungen: »Die bodennahe Aufstellung der Skulptur [Symplegma in Oplontis] macht es wahrscheinlich, dass eine Draufsicht aus der Nähe gewünscht war und so die Tiefe der Komposition sehr gut zu erkennen war. Denn ein direkter Blick auf die von aus der Ferne auf eine der Längsseiten der Grup-

pe ist nicht gegeben« (S. 163). Hinzu kommen zahllose Rechtschreibfehler und erhebliche Mängel in der Zeichensetzung (Kommata!); zwei der zentralen Begriffe der Arbeit, das Korpus und der Decor, sind durchgängig mit dem falschen Artikel kombiniert. Grotteske Überschriften wie »Instanz I: Villa von Oplontis und frühkaiserzeitliche Repliken als Manifestation des Korpus Dresden« und »Korpus des Wissens Vatikan« (anstelle von »Dornausziehergruppen«) sollen den Eindruck erwecken, die Arbeit setze sich durch einen innovativen Interpretationsansatz von älteren Beschäftigungen mit dem gleichen Stoff ab. Die Verwendung antiquierten Vokabulars (»schwül-erotisches Gerangel«, S. 151) und die vollständige Unkenntnis des Fachvokabulars runden den negativen Gesamteindruck ab: Statt von ›Typus‹ ist von »Reihen« die Rede; statt ›typologisch‹ wird »kompositorisch« verwendet und so weiter.

Der Begriff ›statuarischer Typus‹ taucht überhaupt nicht auf. Dass außerdem auch ein Register fehlt, fällt angesichts der übrigen Defizite des Buches nicht weiter ins Gewicht.

Wer sich für eine Parodie kunsthistorischer Recherche und ihrer Methoden erwärmen kann, sollte sich durch den vergleichsweise hohen Anschaffungspreis – pro Seite sind etwa dreißig Cent zu investieren – nicht vom Kauf des hier besprochenen Buches abhalten lassen. Mit einem erheblich geringeren Geldbetrag lässt sich jedoch – zumindest innerhalb Deutschlands – auch eine Reise nach Dresden realisieren. In der dortigen Antikenhalle kann man eines der Hauptstücke des Buches, das Symplegma, unter idealen Bedingungen in Augenschein nehmen und sich auszumalen versuchen, von welcher kompositorischen Meisterschaft das verlorene griechische Bronzeoriginal, dessen Bildhauer wir nicht kennen, gewesen sein mag.

Dresden

Sascha Kansteiner