

mehrteilige figürliche Komposition mit Hintergrund und Rahmen) untersuchen. Wiederholen und Vervielfältigen seien ein gesellschaftliches und kulturgeschichtliches Thema, das mit den Methoden der historischen Kulturwissenschaften untersucht und interpretiert werden könne. Reproduktion wird nicht als objektive Verfahrensweise verstanden, sondern als situationsbedingt, nämlich abhängig vom Handeln und den Interessen der beteiligten »Akteure«, womit Handwerker oder Künstler, Auftraggeber und Betrachter gemeint sind. Über sie sind aber zeitgenössische Nachrichten sehr selten. Die »Akteure« lassen sich nur mittelbar fassen. Aber auch zu den technischen Verfahren besteht eine fast vollständige Überlieferungslücke. Sie sind nur aus den Bildwerken selbst zu erschließen. Ernüchternd wird in der Einleitung festgestellt: »Zwischen der Überlieferungssituation und dem Anspruch des Themas besteht also eine grundsätzliche Diskrepanz« (S. 19). Herausgearbeitet werden soll die »aktive Produktion« innerhalb der vermeintlich »passiven Reproduktion« (S. 20), was im Folgenden in sehr ausführlicher und subtiler Weise geschieht.

Kapitel II (S. 23–53) befasst sich mit der Reproduktion durch Abformung. Bei der Abformung eines plastischen Objekts durch Ton oder Gips entsteht eine Reproduktionskette, nämlich: Objekt – Negativform – positiver Ausguss – gegebenenfalls dessen Abformung und erneuter Ausguss zu wiederholten Malen, in unterschiedlichen Materialien und zu verschiedenen Zeiten. Niemals liegt uns die ganze Kette vor, sondern nur das eine oder andere Glied, dessen zeitliche Stellung unbekannt bleiben muss. Nach einer ausführlichen Übersicht über die spärlichen Schriftquellen und über Materialien und Techniken sowie Funde von Negativen und Positiven zu unterschiedlichen Zwecken wendet sich Reinhardt dann den Abgüssen kleinformatiger halbplastischer Werke aus Metall zu, die er toreutische Abgüsse nennt.

Von zweihundertvierzig nachgewiesenen Exemplaren ist bei einem Drittel der ursprüngliche Reliefträger nicht mehr zu bestimmen. Siebzig Exemplare bilden runde figürliche oder ornamentale Reliefscheiben ab, sogenannte Emblemata. Näher betrachtet werden aber nur die vierzig Abgüsse reliefierter Gefäßaußenseiten, wovon wiederum neun nur ornamental-floral sind (Katalog S. 139–142 G 1 – G 40, Taf. 1–8). Da die meisten Stücke aus dem Kunsthandel stammen und nur zwei dokumentierte Kontexte vorliegen, ist eine Datierung der Abgüsse schwierig. Sie dürften vom dritten oder zweiten vorchristlichen Jahrhundert bis in die späte Kaiserzeit angefertigt worden sein. Die Vorbilder sind meist hellenistisch, reichen aber bis ins fünfte Jahrhundert hinauf.

Überraschenderweise sind Formen und Abgüsse ganzer Gefäße äußerst selten. Es dominieren bei weitem Teilabgüsse einzelner Figuren oder Gruppen. Auch die trapezförmigen Formen mit scharfen Rändern können nicht als Bestandteile zusammengehöriger Abguss-Sets nachgewiesen werden. »Das technisch Mögliche und das tatsächlich Praktizierte divergieren in beträchtlichem Maße« (S. 41). Die Teilabgüsse deuten auf den Vorrang der Produktion vor der Reproduktion. In den

Arne Reinhardt, **Reproduktion und Bild. Zur Wiederholung und Vervielfältigung von Reliefs in römischer Zeit.** Monumenta Artis Romanae, Band 41. Verlag Dr. Ludwig Reichert, Wiesbaden 2019. 160 Seiten mit 6 Textabbildungen, 2 Farbtafeln mit 8 Abbildungen und 165 Schwarzweißabbildungen auf 48 Tafeln.

Die vorliegende Arbeit wurde als Dissertation bei Susanne Muth an der Humboldt-Universität Berlin geschrieben und im September 2015 angenommen, zum Druck dann gestrafft und ergänzt. Der Autor hat sich ein anspruchsvolles Thema vorgenommen. Er will jenseits des überforschten Verhältnisses von Opus nobile und Kopie die Reproduktion römischer Reliefs nicht nur als eine Frage von Technik und Medien, sondern auch im Hinblick auf die Veränderlichkeit der Bilder (verstanden als

Werkstätten bediente man sich frei der gegebenen Möglichkeiten: Erstens detailgetreue Übernahme, zweitens versatzstückartiges Kombinieren der benutzten Teilabformungen (Eklektizismus), drittens die vollständige Umwandlung zu einem neuen Ganzen (Transformation). Während für die ersten beiden Möglichkeiten Beispiele angeführt werden, entzieht sich der dritte »Modus qua seiner selbst einer umfassenden Nachweisbarkeit« (S. 44). Die Teilformen oder -abgüsse waren weit verbreitet oder überall herstellbar und dienten auch anderen Gattungen wie Glyptik oder Marmorreliefs als Vorlagen.

Auf einen einzigen Fall »diachroner Reproduktion« (S. 46) wird näher eingegangen: Die Hauptszene auf dem Manchingener Silberbecher, Achills Befehl zur Abschachtung trojanischer Gefangener am Grabe des Patroklos, kehrt wieder auf einem in Ägypten gefundenen Teilabguss sowie auf dem stadtrömischen Sarkophag von der Via Collatina im Museo Nazionale Romano, Inv. 39400 (Taf. 9–10 Abb. 40–44). Dieser für einen hohen Offizier etwa 145 bis 150 n. Chr. (nicht »um 160 n. Chr.«) geschaffene Sarkophag wiederholt in seiner Hinrichtungsszene nicht weniger als sieben Figuren des Silberbechers, freilich in modifizierter Form. Aus den nackten Myrmidonen sind römische Soldaten geworden, die beiden Krieger hinter Achill wurden vorgerückt, und der vordere ersetzt in ähnlicher Haltung die Figur der Athene. Der rechts einen Gefangenen zuführende Grieche ist ganz nach links verschoben, wo er in gleicher Haltung eine Trophäe schmückt. Reinhardt erkennt darin mit Recht die drei Möglichkeiten der Übernahme, »ein detailgetreues Wiederholen (Handlungsträger der Hauptszene), eine partiell variierte Übernahme (tropaeum-Schmücker)« und »ein transformierendes Umwandeln (römischer Krieger)« (S. 48).

Der Bildhauer ist also kein sklavischer Kopist, sondern er verkürzt oder erweitert seine Vorlage nach Auftrag oder Gurdünken. Es stellt sich die Frage, ob durch den freizügigen Umgang mit der Vorlage die Deutung der Figuren verändert wird. Der Autor hält für möglich, dass »die dargestellte Szene nicht eindeutig auf Achill festgelegt war, sondern nur allgemein als mythisch formulierte Richt- oder Unterwerfungsdarstellung verstanden wurde« (S. 50). Aber was heißt »allgemein mythisch«? Der Sarkophaginhaber ist auf dem Deckel als bärtige Porträtbüste dargestellt, bekränzt von zwei Viktorien und zwischen vier gefesselten Barbaren vor Wafenhaufen. Auf der rechten Nebenseite ersticht ein bärtiger Krieger, wohl er selbst, einen bereits hingestreckten Barbaren. Es geht also um seine Taten. Wenn auf der Vorderseite des Kastens die Griechen in Legionäre, die Trojaner in Barbaren verwandelt sind, der Befehlshaber aber jugendlich und nackt erscheint, ist das eine durchsichtige Allegorie: Der Römer hat wie Achill gehandelt. Kein Mythos war damals so bekannt wie der Trojanische Krieg, zumal im Umkreis eines hohen Offiziers.

Es ist hier an einen anderen Fall zu erinnern, bei dem ein charakteristischer Figurentypus mit einem bestimmten mythischen Helden verbunden ist: Im Triclinium G

der Casa dell'Ara massima in Pompeji (VI 16, 15) zeigt das Mittelbild der Ostwand Herakles zu Besuch bei König Admetos nach dem Opfertod der Alkestis, worauf der steinerne Sarkophag rechts hinter Herakles verweist. Haltung und Tracht des Admetos ist so charakteristisch, dass noch hundert Jahre später dieser Figurentyp in nahezu identischer Form auf vier stadtrömischen Alkestis-Sarkophagen als Admetos verwendet wird (Rez., Riv. Stud. Pompeiani 3, 1989, 29–40 Abb. 1; 5–8). Wandmaler und Sarkophagbildhauer konnten voneinander nichts wissen, aber sie besaßen anscheinend Skizzen- oder Musterbücher, die bestimmte Szenen und Einzelfiguren benannten. Seltsamerweise wird dieses wichtige Reproduktionsmedium von Reinhardt nur ganz beiläufig angesprochen (Register S. 158 s. v. Musterbuch). Dabei kann die Motivübermittlung in der Flächenkunst nur durch eine Zeichnung geschehen, und auch bei den Sarkophagreliefs werden nicht ein Metallrelief oder seine Teilabformungen die unmittelbare Vorlage sein können, sondern nur deren zeichnerische Wiedergabe und ihre vergrößernde Übertragung auf die Kastenwand.

Kapitel III (S. 55–65) behandelt die Serienfertigung als »Reproduktion in kohärenten Zeitintervallen« (S. 55). So wie sich die idealistische Hierarchie von einmaligem Original und unselbständiger Kopie inzwischen durch ein historisierendes Kopienverständnis relativiert hat »wird auch das Begriffspaar »Kunst und Serie« nicht länger als Widerspruch verstanden« (S. 57). Der Verfasser geht dabei von einem Aufsatz des Rezensenten (Jahrb. DAI 94, 1979, 143–173) aus, in dem erstmals Serienproduktion in der griechischen Bildhauerei nachgewiesen wurde. Während dort als Kriterien der Serie Maßgleichheit und, abgesehen von handwerklich bedingten kleinen Abweichungen, motivische Übereinstimmung galten, während größere Veränderungen als Varianten definiert wurden, möchte der Autor die beiden ersten Kriterien bei römischen Reliefserien um den Begriff der »Varianz« erweitern. Serie ist für ihn keine Massenproduktion, sondern die Anfertigung einer begrenzten Stückzahl in einem bestimmten Zeitraum. Dabei sind, einem Werkstattmodell folgend, alle Serienstücke gleich in den Maßen, der Komposition und Motivik und haben dieselben Werkzeugspuren und zeitstilistischen Kennzeichen. Dennoch sind stets Abweichungen zu erkennen, die sich auf den handwerklich-technischen, den gestalterischen und den motivischen Bereich beziehen lassen. Hinter den Serien stehen nicht nur die Produzenten, sondern auch die Käufer und Betrachter. Dies wird im Folgenden an großformatigen, figürlich verzierten Marmorobjekten des römischen Ausstattungsluxus untersucht.

Kapitel IV (S. 67–94) enthält eine Fallstudie zu den Piräus-Reliefs, und zwar vor allem zu den Platten mit zweifigurigen Exzerpten der Amazonomachie am Schild der Athena Parthenos von Pheidias. Es werden nur die Platten aus dem im Piräus gesunkenen Schiff betrachtet, weil sie gleichzeitig sind und auf eine gemeinsame Werkstatt hindeuten. Von Serien kann man sprechen, da sechs Kampfgruppen der Amazonomachie in Frag-

menten von je zwei oder drei Platten erhalten sind, ebenso fünf weitere Serien mit aus dem neuattischen Repertoire bekannten Szenen, die nur beiläufig behandelt werden (Katalog S. 142–144 P.A.1–P.Y.3 Taf. 11–32). Die Platten sind gleich in Material, Maßen und profilierter Rahmung. Der Stil ist einheitlich bei leichten Divergenzen. Das spricht für eine Werkstatt und verschiedene ›Hände‹. Als Entstehungszeit wird 140 bis 150 n. Chr. angenommen; aber auch ein Jahrzehnt früher wäre zu vertreten, da eine Abformung am originalen Schild der Athena Parthenos meines Erachtens nur unter Hadrian denkbar ist. Die nach allgemeiner Auffassung maßgleich kopierten Figuren sind auch untereinander maßgleich, aber ihre Stellungen zueinander und zum Rahmen, der seinerseits Varianten aufweist, sind verschieden. Dies sowie motivische Zutaten wie Pelten oder eine Quadermauer als Hintergrund verändern aber nicht den Sinn der Darstellung, sondern erläutern ihn eher.

Während kleinere Abweichungen zwischen den Serienstücken nicht-intentional und dem Arbeitsprozess geschuldet sind, muss man die Varianz bei Komposition und Motiven als Eigenleistung der ausführenden Bildhauer ansehen und von Seiten des Produzenten als Diversifizierung des Angebots. Auf der Ebene der Rezeption ist anzunehmen, dass die Serien nicht auf Vorrat, sondern auf Bestellung für öffentliche Gebäude oder Villen angefertigt wurden. Reinhardt lehnt zwar »eine direkte Beeinflussung der ausführenden Bildhauer durch detaillierte ›Extrawünsche‹ der fernen Auftraggeber« ab (S. 88), doch der Wunsch nach Varianten des gleichen Themas wurde bedient. Der Autor wertet die Beliebtheit der phidiasischen Amazonomachie und überhaupt die starke Rezeption der Athena Parthenos im zweiten Jahrhundert der Kaiserzeit als Ausdruck eines national-panhellenischen Bewusstseins und verbindet dies mit dem starken Interesse der Zweiten Sophistik für Geschichte, Literatur und Kunst. Es ist aber etwas hoch gegriffen, wenn die Verfremdung in ihrem Rahmen verschobener Kampfgruppen oder die motivische Varianz als beabsichtigte »Betrachtungs- und Gesprächsanreize« (S. 94) für Gebildete gedeutet werden. Da nach den Einzelfunden von Amazonomachie-Platten in Italien diese Schmuckreliefs wahrscheinlich nicht als Zyklus, sondern isoliert angebracht waren, handelt es sich eher um banale Verständnishilfen, wenn Mauern die Akropolis assoziieren lassen oder die zugefügte Pelte eine Amazone erst erkennbar macht, falls diese einen Helm trug und die entblößte Brust nicht zu sehen war.

Kapitel V (S. 95–111) beschäftigt sich mit einem »multiplen Weihegeschenk« (S. 95) im Heiligtum der Diana bei Nemi (Katalog S. 144 C. G 1 – C. A 4 Taf. 33–37). Nicht weniger als acht massive Marmorgefäße wurden zwar in sekundärer Deponierung gefunden, müssen aber gemeinsam und prominent, ja auf Nahsicht des Betrachters aufgestellt gewesen sein, wie die jedem Gefäß eingemeißelte Weiheinschrift ›CHIO D(onum) D(edit)‹ beweist. Es handelt sich um vier knapp siebzig Zentimeter hohe Greifenkessel gleicher Art und einheitlicher Ausführung mit einer Varianz in

kleinen Details, die wohl auf zwei verschiedene Bildhauer zurückzuführen sind. Dazu kommen vier Gefäße in Form spätklassischer panathenäischer Preisamphoren, wobei drei eine Höhe um die achtundachtzig Zentimeter haben und Reliefs tragen, eine vierte nur einundsiebzig Zentimeter hoch ist und eine glatte, ursprünglich vielleicht bemalte Oberfläche aufweist. Aus stilistischen Gründen werden alle acht Stücke etwa ins dritte Viertel des ersten vorchristlichen Jahrhunderts datiert. Die drei Amphoren sind zwar nach demselben Modell gefertigt und haben ähnliche Rankenfrieze, jedoch variieren die figürlichen Friese deutlich: Auf einer sind zwei Tierkampfgruppen nach bekanntem Muster zu sehen, auf einer anderen zweimal zwei Satyrn, die sich um einen Weinkessel streiten, ebenfalls nach einer geläufigen Vorlage, auf der dritten Amphora die seltene Darstellung des Wettrennens zweier römischer Kunstreiter (desultores), anscheinend in Gestalt eines Amors und eines Satyrn. Diese starke Varianz innerhalb der Serie kann nur Absicht des Auftraggebers gewesen sein. Da die Vasen nicht wie bei andern Gefäßweihungen eine kultische Funktion erkennen lassen, muss es sich um ein demonstrativ kostspieliges Weihegeschenk handeln. Marmor war zur Entstehungszeit in Italien noch Luxus. Den Greifenkesseln wird eine sakrale Konnotation zugesprochen, die Amphoren sollen auf Wettkampf und Sieg, vielleicht auch auf griechische Herkunft des Stifters verweisen. Die auch schon von der früheren Forschung vorgeschlagene Gesamtdeutung auf Pietas und Virtus erscheint mir allerdings etwas blass. Nun ist nicht ausgeschlossen, dass der kaum belegte Name Chio weiblich sein kann (H. Solin, Die stadtrömischen Sklavennamen II [1996] 370). Eine Stifterin würde gut zu einem Diana-Heiligtum passen. Handelt es sich vielleicht um eine römische Kurtisane, auf deren einträgliches Gewerbe die figürlichen Friese witzig anspielen?

In Kapitel VI (S. 113–128) werden elf Serien von Marmorobjekten betrachtet, Kratere und Kandelaber oder ihre Basen, Rundaltäre und -basen sowie Dreifußbasen (Katalog S. 144 f. S. 1 – S. 11 Taf. 38–48). Jeweils sind zwei bis sechs Exemplare einer Serie erhalten, aber nur in drei Fällen (S. 5, S. 9 und S. 10) ist der gemeinsame Fundort gesichert, in drei weiteren (S. 6, S. 7 und S. 11) wahrscheinlich. Die Datierungen reichen vom Anfang des ersten vorchristlichen Jahrhunderts bis in die Mitte des zweiten nachchristlichen. Selten ist die Mehrfachfertigung in gleicher Form (S. 1 und S. 8), häufig die variierte Ausführung von Werkstattmodellen bei dem figürlichen Schmuck. Der Autor beobachtet zwei gegensätzliche Tendenzen: einerseits parallele Kompositionen unter Wiederholung charakteristischer Motive, andererseits den Verzicht auf formale Bezüge zwischen den Reliefbildern. Dann bestehe die Beziehung weniger im Inhalt als in der gemeinsamen Aufstellung. Diese müsste aber erst bewiesen sein: Die beiden nach Maßen und Ornamentik einer Werkstattserie entstammenden Rundbasen (S. 4) bieten vielleicht bewusst verschiedene Bildthemen, um als Einzelstücke verkauft zu werden. Obwohl der Verfasser einräumt, dass es selbst bei

gesichertem Fundort keine Evidenz für die jeweilige Position der Pendants oder Serienstücke gibt, schließt er mit Recht aus dem »Spiel mit der Varianz« (S. 119), dass die Abweichungen weniger inhaltlich als ästhetisch begründet sind und den Betrachter auffordern, sie zu entdecken und zu bewundern. Ausführlich belegt er dies durch Analogien bei Pendants in der Freiplastik und bei punktueller Differenzierung gleicher Gestalten in Relief und Wandmalerei, was als ›elegantia‹ geschätzt wurde. Nach Varro, Cicero und andern erfreut ›dissimilitudo‹ beziehungsweise ›varietas‹ mehr als Gleichförmigkeit.

Reinhardt hat zu einem komplexen und so noch nicht betrachteten Thema eine ambitionierte Arbeit geschrieben, die manchmal mehr wissen will, als das schütterere Material hergibt, und darum ohne Hypothesen nicht auskommt. Der Autor hat eine gewisse Langatmigkeit seiner Texte wohl selbst bemerkt und darum vier Kapiteln ein Resümee angehängt. Die (auch durch die Zitierweise) überlangen mehr als tausend Anmerkungen belegen seine enorme Belesenheit bis hin zu den neuesten bildwissenschaftlichen Theorien. Doch sind all diese Absicherungen nicht so förderlich wie der ebenfalls bewiesene scharfe Blick auf die Befunde.

Freiburg im Breisgau

Volker Michael Strocka