

- 4) Vgl. etwa Michael Mause, Panegyrik; in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 6 (2003) Sp. 495-502.
- 5) Beate Merfeld, Panegyrik – Paränese – Parodie? Die Einsiedler Gedichte und Herrscherlob in neronischer Zeit, Trier 1999, bes. S. 71-101.

MICHAEL MAUSE, Arnsberg

*Josef Engemann, Römische Kunst in Spätantike und frühem Christentum bis Justinian. Darmstadt (Zabern-Verlag) 2014. 271 S. EUR 79,- (ISBN 978-3-8053-4389-3).*

Dieser Band ist Teil einer Reihe über die römische Kunst; bisher sind bereits einige Bände erschienen (FILIPPO COARELLI, Römische Kunst von den Anfängen bis zur Mittleren Republik; GILLES SAURON, Römische Kunst von der Mittleren Republik bis Augustus; BERNARD ANDREAE, Römische Kunst von Augustus bis Constantin).

Der Verfasser des zu besprechenden Bandes ist bis zu seiner Emeritierung Professor für Christliche Archäologie an der Universität Bonn gewesen und durch zahlreiche Publikationen hervorgetreten. Als Beispiel möchte ich den Band nennen, den JOSEF ENGEMANN (E.) gemeinsam mit ALEXANDER DEMANDT zur großen Konstantin-Ausstellung in Trier 2006 herausgegeben hat (Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie – Rezeption. Trier 2006). In der Einleitung erklärt E. die Zielsetzung des Buches, nämlich die Beeinflussung der frühchristlichen Kunst durch vorausgehende und gleichzeitige Bildwerke heidnischer Prägung oder auch neutraler Provenienz. Seine Absicht ist es weiterhin, „Werke der verschiedenen Kunstgattungen aus ihrem zeitgenössischen historischen und gesellschaftlichen Kontext“ (7) begreifbar zu machen.

Um die Bedeutung der einzelnen Bildwerke dem Leser herausstellen zu können, liefert E. im 2. Kapitel einen geschichtlichen Überblick (9-19). Als Bildmaterial verwendet er dazu hauptsächlich aussagekräftige Münzen. Seine Darlegung beginnt E. mit dem Wirken Kaiser DIOKLETIANUS und endet mit Informationen über Kaiser JUSTINIAN. Mit den Kenntnissen dieser historischen Grundlagen kann E. daran gehen, in den folgenden Kapiteln die wichtigsten Bildwerke der Spätantike vorzustellen und deren Besonderheit zu erläutern. Im dritten Kapitel wendet er sich folgenden Sujets zu:

„Bauten, Denkmäler und Skulpturen von Kaisern und für Kaiser im öffentlichen Raum“ (20-47). Das vierte Kapitel stellt „Künstlerische Auftragsarbeiten der Kaiser und Konsuln“ vor (48-65), während im fünften Kapitel „Das Biblische Bilderverbot und die Anfänge jüdischer und christlicher Kunst“ im Zentrum der Darlegungen stehen (66-72). Im sechsten Kapitel wendet sich E. der „Christlichen Kunst im Grabbereich“ zu, und zwar für die Zeit vom 3. bis 6. Jahrhundert (73-100). Im siebten Kapitel werden die „Christlichen Kultbauten und ihre Ausstattung“ vorgestellt, sowohl in Rom als auch in anderen bedeutenden Städten und Provinzen des römischen Reiches (101-180). Während in den ersten Kapiteln die christlichen Elemente im Vordergrund stehen, werden im achten Kapitel die „Profanbauten und ihre Ausstattung“ einer Untersuchung unterzogen (181-194). E. nimmt aber nicht nur die großen Bauwerke, sondern auch andere Kunstwerke, nämlich solche in Kleinformat (195-254), in Augenschein.

Wichtige Denkmäler der Tetrarchen stellen den Auftakt des Kapitels 3 dar, in dem Bauten und Skulpturen, die auf kaiserlichem Befehl und für die Kaiser errichtet wurden, präsentiert werden. Wie zu erwarten hat E. bekannte Objekte ausgewählt, wie die berühmten Skulpturen von vier stehenden Tetrarchen (Venedig, Schatzkammer der Markuskirche, 20) oder Fotos des Palastes des Kaisers Diokletian in Spalato/Split (22) oder auch der Galeriusbogen in Salonica/Thessaloniki (23). Ein weiteres zentrales Thema sind die Denkmäler Kaiser Konstantins, zum Beispiel der Kopf der kolossalen Sitzstatue des Kaisers (Rom, Hof des Kapitولينischen Museums, 28) oder auch der Konstantinbogen in Rom (30-33). E. erläutert jeweils wichtige Details zum besseren Verständnis von Entstehung, Funktion und Bedeutung der Objekte. So werden die Inschriften nicht nur in Übersetzung geboten, sondern auch interpretiert. Bekanntlich hat Konstantin im Jahr 312 n. Chr. seinen Konkurrenten MAXENTIUS besiegt, da dieser aber kein äußerer Feind des Reiches war, konnte Konstantin auch keinen Triumph feiern; die gewählte Darstellung nimmt auf dieses Faktum Rücksicht und stellt Konstantin nicht im Triumphwagen dar, sondern mit einer Buchrolle in der Hand in einem Reisewagen; auch die Truppen müssen auf die sonst üblichen

Attribute wie die Kriegsbeute, die Gefangenen und den Stier für das Opfer auf dem Kapitol verzichten (34). Im Falle des Konstantinbogens ist ein Verfahren zu beobachten, das bereits die ägyptischen Pharaonen praktizierten: Details von Vorgängern wurden dazu benutzt, um den eigenen Ruhm zu vergrößern. Der Konstantinbogen enthält Bildschmuck aus wiederverwendetem Material (*spolia*), das von Denkmälern einiger Vorgänger Konstantins stammt (TRAJAN, HADRIAN, MARK AUREL). E. erinnert daran, dass erst in der Neuzeit Künstler des 16. Jahrhunderts stilistische Unterschiede zwischen den Spolien und den Reliefs erkannt haben (37). Aus diesen Befunden ergeben sich Fragen, die E. dem Leser vorstellt und so zum Nachdenken anregt. Zum Beispiel könnte man sich überlegen, ob „Konstantin durch die Inbesitznahme der Spolien wie ein neuer Trajan, Hadrian oder Mark Aurel erhöht“ wurde (37). Nicht unerwähnt bleiben soll der Abdruck und die Interpretation einer Gemme (*Intaglio*) mit dem Porträt Konstantins; dabei handelt es sich um ein Bild sehr hoher Qualität, das in einen Amethyst eingeschnitten ist (heute in der Berliner Antikensammlung). E. erläutert die Wahl des Materials aufgrund seiner Ähnlichkeit mit dem kaiserlichen Purpur, weswegen Amethyst traditionsgemäß bei der Erstellung von Herrscherporträts gewählt wurde (37).

Wenn ein Kaiser oder Konsul die Gelegenheit erhielt, ein Jubiläum zu feiern, beauftragte er Handwerker bzw. Künstler, für militärische und zivile Amtsträger wertvolle Geschenke herzustellen; dazu zählen seit dem frühen 4. Jahrhundert Barren aus Silber und Gold, Fibeln aus denselben Metallen, Edelsteine und Glaswerke mit Inschriften und Porträts der jeweiligen Herrscher oder Konsuln. Herausragendes Beispiel dafür ist das berühmte *Missorium* des THEODOSIUS, eine Largitionsplatte zu den Decennalien im Jahr 388 n. Chr., das in der Nähe von Augusta Emerita (Mérida, Spanien) gefunden wurde und in der *Real Academia de la Historia* in Madrid gezeigt wird (51).

Über die Anfänge der jüdischen und christlichen Kunst informiert das fünfte Kapitel; beide Richtungen wurden von vorausgehender und gleichzeitiger heidnischer Kunst beeinflusst. Das Bilderverbot des Alten Testaments sorgte dafür, dass figürliche Darstellungen erst spät aufkamen.

Dem Zufall ist es geschuldet, dass in Dura Europos (Syrien) sowohl sehr frühe jüdische als auch christliche Kulträume gefunden wurden, die Malereien mit biblischen Szenen aufweisen (67). CLEMENS VON ALEXANDRIA differenzierte am Anfang des dritten Jahrhunderts zwischen Götterbildern und sonstigen bildlichen Darstellungen. Man wird nach E. nicht mehr behaupten dürfen, dass die frühesten Bilder auf Initiative von Laien entstanden sind, sondern es verhält sich vielmehr so, dass die Katakomben in Rom zum Beispiel in der Regel Gemeindegrabstätten waren; zahlreiche römische Sarkophage, die im letzten Drittel des dritten Jahrhunderts aufgestellt wurden, tragen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament und widersprachen offensichtlich nicht dem Bilderverbot.

Im sechsten Kapitel geht E. auf die christliche Kunst im Grabbereich ein. Die wichtigsten Untersuchungsgegenstände sind die Malereien und die Sarkophage in den Katakomben ab dem zweiten Jahrhundert, denn bis zu diesem Zeitpunkt herrschte allgemein die Leichenverbrennung vor, auf Körperbestattung wurde weitgehend verzichtet. E. beschreibt die Entwicklung der christlichen Kunst in den Katakomben vom dritten bis zum sechsten Jahrhundert. Abbildungen der Calixtus-Katakombe, weitere Details von Sarkophagen und Mosaik verschiedener Museen unterstützen visuell die Erläuterungen, die E. in den Textabschnitten liefert.

Im siebten Kapitel geht E. näher auf die christlichen Kultbauten und ihre Ausstattung ein. Da Konstantin nach seinem Sieg über Maxentius Rücksicht auf die Mehrheit der Bevölkerung nehmen musste, die noch nicht den christlichen Glauben angenommen hatte, war es ihm auch nicht möglich, heidnische Tempel in Kirchen umzuwidmen. Vielmehr ließ er mehrere Kirchenbauten errichten, zum Beispiel die *Basilica Constantiniana* in Rom. Dieser Bau orientierte sich an den traditionellen heidnischen Forumsbasiliken, mit dem Unterschied, dass nun in der Apsis nicht mehr die Kaiserbilder standen, sondern sich der Sitz für den Bischof oder für die Mitglieder des Klerus befand. Diese Kirche ist ein passendes Beispiel für die Übernahme zahlreicher Elemente heidnischer Techniken in neu errichtete Kirchenbauten. Weitere Beispiele hat E. aus verschiedenen Regionen des römischen Reiches

ausgewählt, damit der Leser einen Überblick über die christlichen Kultbauten erhält. Insbesondere Mosaike werden näher untersucht, darunter auch das Apsismosaik in der römischen Kirche *S. Pudenziana*, das als das früheste Mosaik der christlichen Kunst erhalten blieb (117f.). Auf die Besprechung des Mosaiks in Aquileia hat E. nicht verzichtet, das die Geschichte des Jonas erzählt. E. geht auch auf Details von *S. Lorenzo* in Mailand, auf Kirchen in Ravenna, auf Bauten in Konstantinopel (*Hagia Sophia*), Griechenland (Thessaloniki) und den östlichen Provinzen ein (Kition auf Zypern, das Kloster des Symeon/Syrien, Madaba/Jordanien).

Im achten Kapitel wendet sich E. den Profanbauten zu, wobei Skulpturen, Decken- und Wanddekor (z. B. Trier, Konstantinische Deckenmalerei) und Fußbodenmosaike (auch das berühmte Mosaik aus Antiochia-Daphne, das heute im Louvre in Paris zu sehen ist, sowie Mosaike aus Nordafrika) im Vordergrund stehen.

Den Abschluss bilden Informationen zur Kunst und zum Kunsthandwerk in Kleinformat. E. beginnt das letzte Kapitel mit Erläuterungen zur Buchmalerei, berücksichtigt Details zu Metallarbeiten (Altarkreuze, Reliquiare und Kelche) sowohl in Kirchenbauten als auch im privaten Umfeld und Elfenbeinschnitzereien (verschiedene Diptycha), liefert Beispiele zur Glyptik, also Kunstwerke aus dem Bereich der Steinschneidekunst und schließt mit Informationen zu den Ikonen und den Textilien.

Der Band enthält zahlreiche Abbildungen von hervorragender Qualität; alle Abbildungen werden im Text umfassend und wissenschaftlich fundiert erläutert; in einigen Fällen werden Fotos antiker Objekte im heutigen Zustand mit Rekonstruktionszeichnungen verglichen, so dass der Leser die Möglichkeit hat, eine Vorstellung vom ursprünglichen Zustand zu entwickeln.

Am Ende des Bandes findet der Leser im Anhang die ausführliche Bibliographie (259-266), den Index (267-269) sowie den Bildnachweis nach Bildnummern (270-271). Auch dieser Band der Reihe über die Römische Kunst ist all den Lesern zu empfehlen, die sich umfassend mit der Thematik, insbesondere der Kunst in der Spätantike, beschäftigen möchten.

DIETMAR SCHMITZ, Oberhausen

*Marion Bolder-Boos: Ostia – Der Hafen Roms, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Philipp von Zabern) Darmstadt 2014. 144 S., EUR 29,95 (ISBN 978-3-8053-4819-5).*

*Ostia Antica* – so die heutige Metro-Station und verbunden über die *Via Ostiensis* mit dem ewigen Rom, Schulgruppen, Studierenden und Altertumsreisenden aus aller Welt bekannt als Hafen- und Handelsstadt an der Mündung des Tiber ins Tyrrhenische Meer, beginnt seine geschichtliche Karriere als überschaubare Militärsiedlung zur Sicherung des Versorgungsweges zu Wasser im 4. Jh. v. Chr. Seit der Zeit der Auseinandersetzungen mit dem epirotischen König PYRRHUS und im Vorfeld der Punischen Kriege in der 1. Hälfte des 3. Jh. v. Chr. wird es zum Flottenstützpunkt, seit 267 durch einen Quaestor vom Rom aus verwaltet, bevor seine Bedeutung parallel zur Expansion der Republik wächst und es in der Kaiserzeit zu dem Handels- und Kriegshafen wird. Im Mythos Anlegestelle für Aeneas und seine Troianer nach ihrer Odyssee im Mittelmeer, der Legende nach (Liv. 1, 33, 6-9) gegründet von ANCUS MARCIUS, dem vierten König Roms (646-616) als erste Kolonie zum Schutz der von ihm dort angelegten Salinen, ist ein Fischernest Ostia erst ab etwa 335 v. Chr. an dieser Stelle archäologisch (Keramik) belegbar.

Vom (früh-)republikanischen *castrum* bis zur Aufgabe der veritablen Hafenstadt nach Völkerwanderung und Übergang zum Mittelalter – in diese Stationen teilt BOLDER-BOOS (B.) ihren „Überblick über die Geschichte Ostias und seiner Bauten“ (S. 7) ein: bereits die älteste Siedlung, von deren Mauern aus Tuffquadern noch einige Stellen erhalten sind, wird durch die beiden Hauptstraßen, den west-östlich in die *Via Ostiensis* übergehenden *Decumanus Maximus* sowie den vom Tiberhafen herkommenden und in südöstlicher Richtung in die *Via Laurentina* (die alte Salzhandelsstraße zum *Forum Boarium* in Rom) einmündenden *Cardo Maximus* gegliedert. Der Tuff stammt aus den Steinbrüchen von *Fidenae* (nördlich von Rom), welches in der 2. Hälfte des 5. Jh. erobert worden war und damit einen *terminus post quem* für die Gründung dieser frühen Zelle liefert. Stadtpatron war von Beginn an der Schmiedegott Vulcanus, aber auch die Zwillinge Castor und Pollux sind als Schutzgötter der Seefahrt schriftlich bezeugt.