

Patrick SCHOLLMAYER, Römische Plastik. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, 160 S., 60 s/w-Abb.

Trotz der kaum zu überschauenden und anscheinend immer schneller zunehmenden Menge an fach- wie populärwissenschaftlichen Beiträgen zur römischen Plastik mangelt es überraschenderweise an gattungsübergreifenden und doch zugleich übersichtlichen Darstellungen neueren Datums.¹ 2005 hat nunmehr Patrick Schollmeyer (im folgenden: Sch.) eine Einführung in dieses überaus große und ebenso komplizierte Feld der antiken Kunstgeschichte vorgelegt. Wie bereits der Untertitel andeutet und im Vorwort explizit erklärt wird, ist das zu besprechende Buch dabei keineswegs als ein „Handbuch [...], das den Anspruch erheben könnte, alle für das Thema wichtigen Aspekte umfassend darzustellen“, sondern vielmehr als ein „erster Wegweiser“ zu verstehen (S. 7). Entsprechend dieser Zielsetzung ist denn auch der Umfang mit 160 Seiten und 60 Abbildungen, zumal in Relation zum Gegenstand der Abhandlung, recht konzise, wobei die knapp bemessene Anzahl der Abbildungen laut Sch. der ökonomischen Vernunft geschuldet sei (S. 7f.).

Der sich dem Vorwort (S. 7-8) anschließende Hauptteil gliedert sich in sechs Kapitel, die folgendermaßen überschrieben sind: „I. Einleitung“ (S. 9-12), „II. Materialien – Herstellungsprozess – Kunstbetrieb“ (S. 13-29), „III. Gattungen“ (S. 30-97), „IV. Kontexte“ (S. 98-117), „V. Chronologie“ (S. 118-133) und „VI. Geographische Verteilung“ (S. 134-148). „Zeittafel“ (S. 149), „Glossar“ (S. 150-153), „Literatur“ (S. 154-159) und „Abbildungsnachweis“ (S. 160) schließen das Buch ab.

Die kurze Einleitung beleuchtet die „Terminologie“ (S. 9f.), die „Quellen“ (S. 10f.) und die „Forschungsgeschichte“ (S. 11f.). Sch. erörtert zunächst, was unter dem titeltragenden Begriffspaar „Römische Plastik“ zu verstehen sei. Er ist sich der Schwierigkeit, „römisch“ zu definieren, sehr wohl bewußt, wobei ihm bei aller Kürze eine bemerkenswert treffende Umschreibung gelingt.² Et-

¹ Vgl. außerdem relativ ausführlich zuletzt: T. Hölscher, *Klassische Archäologie. Grundwissen* (Darmstadt 2002) bes. 228-276.

² Zum Epochenbegriff des Römischen s. als Einführung inzwischen ferner: H. Schneider, *Rom von den Anfängen bis zum Ende der Republik* (6. Jh. bis 30 v. Chr.), in: ders. – H.-J. Gehrke (Hrsg.), *Geschichte der Antike. Ein Studienbuch* (Stuttgart – Weimar 2000) 229-300; P. Herz, *Die römische Kaiserzeit* (30 v. Chr. - 284 n. Chr.), in: ebenda 301-375; J.-U. Krause, *Die Spätantike* (284-565 n. Chr.), in: ebenda 377-447. – Im Zusammenhang mit der Kunst auch: B. Bäbler, *Archäologie und Chronologie. Eine Einführung* (Darmstadt 2004) 160-189. – Die Beiträge von Hölscher a. O. und Bäbler a. O. seien außerdem, als zwei Einführungen zum Thema der letzten Jahre, zur vergleichenden Lektüre für die nachstehenden Ausführungen empfohlen.

was widersprüchlich hingegen ist, daß er als Oberbegriff für die von ihm behandelten Gattungen den Terminus „Plastik“ gewählt hat, obwohl er selbst den Ausdruck „Skulptur“ für zutreffender erklärt.³ Nachstehend geht Sch. auf die dürftige Quellenlage ein, in der auch ein Grund dafür zu sehen ist, daß sich die Forschung bis weit in das 20. Jahrhundert hinein vornehmlich dem Studium der griechischen Plastik widmete, wodurch notwendigerweise die römische vernachlässigt wurde.

Kapitel II beschäftigt sich mit den Rahmenbedingungen für die Herstellung römischer Plastik. Zunächst werden die wichtigsten Materialgruppen – „Marmor“ (S. 13-15), „Bronze“ (S. 16f.), „Edelmetalle“ (S. 17f.) und „Terrakotta“ (S. 18f.) – behandelt. Es wäre allerdings möglicherweise sinnvoller gewesen, wenn die erwähnten Werkstoffe chronologisch im Sinne ihrer Verwendung innerhalb der römischen Plastik sortiert worden wären. So zählt Sch. selbst z. B. Terrakotta zu den ältesten Werkstoffen der römischen Plastik, führt sie jedoch nach dem Marmor auf, der erst ab der frühen Kaiserzeit in größerem Umfang eingesetzt wurde. Auch wenn diese Reihenfolge dem quantitativen Verhältnis geschuldet und daher durchaus legitim sein mag, so hätte eine chronologische Vorgehensweise die Veränderungen innerhalb des Erscheinungsbildes der römischen Plastik und damit deren Entwicklung insgesamt wohl besser vor Augen geführt. Dieser Einwand erscheint um so gerechtfertigter, als im folgenden Abschnitt die „Herstellungstechniken“ (S. 19-21) denn auch gemäß der vorgeschlagenen Reihenfolge mit den verschiedenen Möglichkeiten der Modellierung von Ton einsetzen, deren Beschreibung im übrigen ebenso nützlich ist wie die sich anschließende des Bronzegusses und der Marmortechnik. Ganz kurz (zu kurz?) wird in diesem Zusammenhang auch das Kopienwesen angesprochen.

In „Polychromie“ (S. 21f.) wird auf den für Fachleute selbstverständlichen, für Anfängerinnen und Anfänger aber (angesichts der heute meistenteils weißen Marmorwerke) vielleicht doch überraschenden Umstand hingewiesen, daß die antiken Bauten und Skulpturen in der Regel farbig gefaßt waren. Der nachfolgende Abschnitt „Statuenpreise“ (S. 22) ist zwischen „Polychromie“ und „Formate und Typen“ m. E. etwas ungeschickt plaziert und wäre vor oder nach „Werkstattorganisation und Beruf des Künstlers“ (s. u.) besser aufgehoben gewesen. Angesichts der dünnen Quellenlage hätte man übrigens auf die zwangsläufig knapp bemessenen Ausführungen, die somit kaum zur Beurteilung römischer Plastik beitragen, auch ganz verzichten können. „Formate und Typen“ (S. 22-24) beleuchtet zunächst die unterschiedlichen Größenver-

³ Bezeichnenderweise wurde z. B. in der Einführung von Hölscher a. O. der Oberbegriff „Skulptur“ gewählt.

hältnisse rundplastischer Werke, wobei mit Recht auf die problematische Definition von „kolossal“ hingewiesen wird. Mit stehenden Statuen, Sitz- und Reiterstandbildern, Hermen und Büsten werden dann die wichtigsten Grundformen römischer Skulptur benannt und ihre typologische Entwicklung skizziert.

Das dritte Thema dieses Kapitels („Kunstbetrieb“) wird mit dem Abschnitt „Auftraggeber“ (S. 24f.) eingeleitet. Bei der Aufzählung der unterschiedlichen Personengruppen, die für die Aufstellung von Skulpturen bzw. die Anbringung von Skulpturenschmuck an öffentlichen Bauten sorgten – vom Senat und den Provinzialeliten bis hinunter zu Freigelassenen und Sklaven –, werden jedoch der Kaiser, weitere Mitglieder des Kaiserhauses und diesem nahestehende Günstlinge merkwürdigerweise überhaupt nicht erwähnt, obwohl gerade deren Aufträge in entscheidender Weise das Erscheinungsbild der Städte des Imperium Romanum prägten. Es werden lediglich kaiserliche Erlasse zitiert, die sich indes nicht auf eigene, sondern auf fremde Aufträge beziehen. In „Werkstattorganisation und Beruf des Künstlers“ (S. 25-27) wird zu Recht betont, daß die Bildhauer nicht den Rang eines Künstlers unserer Zeit einnahmen, sondern als „spezialisierte Handwerker“ galten. Ferner wird ausgeführt, daß es keinen „Reichsstil“ gab, sondern daß die „[...] einzelnen Völkerschaften des Imperiums [...] auch unter römischer Vorherrschaft ihre eigenen bildhauerischen Traditionen weiter[pflegten]“ (S. 26), die bereits in Hellenistischer Zeit bestanden, was beispielsweise und insbesondere bei der Sarkophagkunst deutlich wird (S. 85-97). Der Austausch dieser Traditionen wurde durch den Umstand begünstigt, daß nicht wenige dieser Bildhauer oder sogar ganze Werkstätten nicht nur an einem, sondern an wechselnden Orten tätig waren, wie wir nicht zuletzt an zahlreichen Grabinschriften ablesen können.

Der abschließende Abschnitt von Kapitel II widmet sich dem schon in der Antike bestehenden Phänomen „Kunstraub und Kunsthandel“ (S. 27-29). Für die Frühzeit der römischen Republik wird auf die Bedeutung einheimischer, d. h. etruskisch-italischer Werkstätten für die Ausstattung mit Skulpturen hingewiesen. Sch. konstatiert einen Wandel, als es im Zusammenhang mit der römischen Expansion nach Unteritalien und Sizilien im späten 3. Jh. v. Chr. zu Kunstraub in großem Stile kam. Die zahlreichen griechischen Kunstgüter, die ab dann als Kriegsbeute zur Ausschmückung von Tempeln und öffentlichen Bauten nach Rom gelangten, markierten den Anfang einer „Hellenisierung“ der römischen Gesellschaft. In dieser Folge entwickelte sich ein regelrechter Kunstmarkt, der auch dem sich nun steigernden Interesse der privaten Kundschaft an luxuriöser Ausstattung Rechnung trug. Versorgt wurde der Markt

von speziellen, vor allem in Griechenland ansässigen Ateliers, die sich recht schnell auf die Herstellung dekorativer Kunst eingerichtet hatten.

Kapitel III („Gattungen“) umfaßt die wichtigsten Gattungen und Denkmälergruppen römischer Plastik, einsetzend mit den „Porträts“ (S. 30-62). Sch. setzt sich einleitend (S. 30f.) mit dem alten Problem einer allgemeingültigen, verbindlichen Definition dieses Begriffs auseinander, der durch die bekannten Unterschiede zwischen der antiken und der modernen Porträtauffassung freilich enge Grenzen gesetzt sind, derer sich der Verf. durch seinen Verweis auf das beziehungsreiche Nebeneinander von „typisierenden“ und (scheinbar) „individuellen“ Bildformeln bestens bewußt ist. Im folgenden (S. 31-33) wird die Geschichte der Rezeption und wissenschaftlichen Aufarbeitung skizziert, wobei nützlicherweise auch die wichtigsten wegweisenden Schriftwerke seit der Renaissance Erwähnung finden. Hieran schließt sich ein Überblick über die vielen unterschiedlichen Materialien und Formate, die für Porträts verwendet wurden, die Überlieferungssituation und die Aufstellungskontexte an (S. 33-36).

Auf S. 36 wird die bereits auf S. 33 angesprochene Frage nach Funktion und Aussage der Porträts aufgegriffen. Sch. vertritt die *communis opinio*, derzufolge die römischen wie überhaupt die antiken Porträts in Abkehr zu älteren Vorstellungen nicht als „wirklichkeitsgetreue Abbilder“ und „Psychogramme“, sondern als „Darstellung überindividueller Eigenschaften, Qualitäten und Tugenden der Porträtierten“ zu verstehen seien. Wenngleich antike Porträts in der Tat keinesfalls als unmittelbare Wiedergaben des jeweiligen Charakters aufgefaßt werden dürfen, so erscheint mit diesem derzeit populären Modell das doch so auffällige und vom Verf. sogar selbst konstatierte Nebeneinander von „typisierenden“ und „individuellen“ Bildnissen (s. o.), von denen sich bezeichnenderweise eben letztere durch einen äußerst hohen Grad an Wiedererkennbarkeit auszeichnen, nicht hinreichend erklärt.

Auf den S. 36-43 werden die wichtigsten ikonographischen Schemata römischer Porträtstatuen – Toga-, Panzer- und Reiterstatuen und andere statuariale Darstellungen – aufgezählt und in ihrer typologischen Entwicklung eingehend beschrieben. Gegenüber diesen Ganzkörperdarstellungen kommen allerdings die Ausführungen zu den „abkürzenden“ Wiedergaben in Form von Hermen, Büsten usw., die ebenfalls in beträchtlicher Menge vorliegen, zu kurz (S. 43f.). Zudem wird die zahlenmäßig größte Gruppe, die Münzbildnisse, an dieser Stelle überhaupt nicht erwähnt, sondern erst im Zusammenhang mit der Chronologie (S. 44) sowie der frühen archäologischen Überlieferung römischer Porträts (S. 47). Generell erscheint dieses Kapitel nicht

glücklich strukturiert: Auch wenn man zugestehen muß, daß sich inhaltliche Wiederholungen nicht immer vermeiden lassen oder hinsichtlich einer didaktisch klaren Vermittlung des Gegenstandes sogar unabdingbar sind, so muten die Ausführungen doch mitunter etwas sprunghaft an. Stringenter werden die Darlegungen erst wieder bei der Schilderung der ikonographischen Entwicklung, wobei der Schwerpunkt auf den Porträts der Kaiserzeit liegt, während die republikanische Zeit eher kurz gerät (S. 44-62). Der Vorbildcharakter der Bildnisse von Mitgliedern des Kaiserhauses für die „Privatporträts“ wird hier zwar durchaus angesprochen, doch wären stellenweise noch genauere Anmerkungen zu deren Verhältnis und der damit verbundenen Aussage angebracht gewesen.

Als eine weitere wichtige Gattung werden die „Staatsreliefs“ (S. 62-77) behandelt, die als Zeugnisse der „politischen Kunst“ große, teilweise gar monumentale Denkmäler (z. B. Altäre, Ehrenbogen und -säulen, öffentliche Gebäude) schmück(t)en, aber auch in kleinerer Form (Münzen, Gemmen/Kameen/Glaspasten, Lampen, Geschirr etc.) vorliegen. Die römischen Staatsreliefs nehmen häufig auf historische Ereignisse Bezug und wurden in der Regel kurz nach diesen fabriziert, weshalb sie auch einen wichtigen Anhaltspunkt für die Datierung verwandter Monumente aus anderen Denkmälergruppen liefern. Dabei sind sie, wie auch Sch. betont, keinesfalls als eine reine Illustration bestimmter Geschehnisse zu verstehen, sondern reflektieren in bezeichnender Weise römisches Geschichtsverständnis, das weniger von dynamischen Prozessen als vielmehr von zeitlos gültigen Werten und Leitideen getragen wird, die künstlerisch in entsprechend typisierter Manier umgesetzt sind (S. 66f.). Dieser Abschnitt gehört sicherlich zu den besten des Buches, da hier die inhaltlichen Spezifika der römischen Kunst am schärfsten herausgearbeitet werden.

Der folgende Abschnitt führt in ein ebenso weites wie kompliziertes Feld ein, das mit „Idealplastik und dekorative Reliefs“ überschrieben ist (S. 78-85). Namentlich im Falle der sog. Idealplastik bestehen immer noch große methodische Schwierigkeiten, kaiserzeitliche Schöpfungen von Kopien bzw. Varianten griechischer Vorbilder sicher abzugrenzen (S. 79). Die eingangs erwähnte Begrenztheit der Abbildungen erschwert indes eine anschauliche Vorstellung von diesem Bereich: Es werden nur vier, unter der Abb. 52 (S. 80) subsumierte Photographien geboten, welche die augusteischen und hadrianischen Kopien der Erechtheion-Koren und noch dazu ohne die Originale wiedergeben.

Ähnliches gilt für den Abschnitt zu den Werken der Sepulkralkunst, der unter der Überschrift „Sarkophage, Urnen, Grabstatuen und -reliefs“ die Übersicht

über die verschiedenen Gattungen abschließt (S. 85-97). Angesichts einer fünfstelligen (!) Gesamtzahl der erhaltenen Stücke (S. 85) mutet der Umfang dieses Abschnittes mitsamt den lediglich vier beigegeführten Abbildungen (Abb. 53-56), zumal im Verhältnis zu den zuvor behandelten Gattungen, äußerst mager an und wird somit der vielfältigen Bedeutung der Sepulkralkunst, die weit über den eigenen Funktionsbereich hinausweist (S. 85), nicht angemessen gerecht.

In Kapitel IV werden die „Kontexte“ der in Kapitel III beschriebenen Gattungen dargelegt. Mit seinen einleitenden Ausführungen („Bilderwelten und Raumkonzepte“) gibt Sch. zu verstehen, daß es sich bei der Frage nach den Kontexten von (römischer) Plastik, den „Bild-Räumen“, um ein vergleichsweise junges Forschungsfeld handelt (S. 98). Die Aufstellungskontexte sind für die Wirkung der Skulpturen von maßgeblicher Bedeutung; eine systematische, breit angelegte Analyse steht jedoch trotz einschlägiger Beiträge noch in ihren Anfängen. In seinen konzisen Bemerkungen zur „Aufstellung“ (S. 99) unterscheidet Sch. im wesentlichen zwischen denjenigen Skulpturen, die in Nischen, Ädikulen und dergleichen standen und aufgrund ihrer nur partiellen Ansichtigkeit nicht gleichmäßig ausgearbeitet wurden, und solchen, die auf eine Allsichtigkeit hin angelegt wurden und entsprechend mehr oder minder frei im Raum standen. Daneben ist jedoch, z. B. im Bereich der Sarkophage, ergänzend das auf den modernen Rezipienten durchaus paradox anmutende Phänomen zu vermerken, daß bestimmte Teile ausgearbeitet wurden, die aber dann aufgrund der Aufstellung nie zur Ansicht gelangen konnten. Andererseits wiederum wurden auch bei frei aufgestellten, allsichtigen Rundplastiken insbesondere die Rückseiten bisweilen vernachlässigt.

Es werden zunächst die öffentlichen Bildräume besprochen. Hierbei sind die Ausführungen zu „Forum und Agora“ im Vergleich zu den nachstehenden Abschnitten äußerst kurz gehalten (S. 99 f.). Dies befremdet einigermaßen, da doch gerade die ausgedehnten Platzanlagen der Kaiserzeit sowohl von zahlreichen Skulpturen gesäumt wurden als auch gegenüber allen anderen Kontexten die wohl „öffentlichsten“ waren, legt man die Zutrittsmöglichkeiten und die sich daraus abzuleitende Menge an Betrachtern als Maßstab zugrunde. Dagegen verharrt Sch. mit seinen Beschreibungen eher im allgemeinen und beschränkt sich mit seinen Beispielen auf das Augustus-Forum, das Reiterstandbild Domitians auf dem Forum Romanum sowie die Fora in Timgad und Augusta Emerita. Die kaiserzeitlichen Eingriffe auf den Plätzen in den Städten des griechischen Ostens werden lediglich angedeutet, der im Titel dieses Abschnittes verzeichnete Begriff „Agora“ wird nicht einmal verwendet. Auch erscheint die Beschränkung auf eine einzige Abbildung (S. 101 Abb. 57) wenig anschaulich.

Um so erfreulicher ist da der nachfolgende Abschnitt „Tempel und Heiligtümer“ geraten (S. 100-108). Hier werden die Kontexte unter Berücksichtigung ihrer Ausstattung chronologisch fortschreitend beschrieben. Die Skulpturen werden sorgfältig auf ihr formales Erscheinungsbild und ihre Funktionen hin geprüft. Gesellschaftlichen, innen- und außenpolitischen Veränderungen sowie religiösen Aspekten wird trotz der gebotenen Kürze in angemessener Weise Rechnung getragen. Freilich ist abermals zu bemängeln, daß sich die Illustration dieses Abschnitts auf nur eine Abbildung beschränkt (S. 105 Abb. 58).

Gleiches gilt für den Abschnitt „Luxusbauten für das Volk (Theater, Nymphäen, Thermen, Bibliotheken)“ (S. 108-112), der nur mit einer Zeichnung des Nymphaeums des Herodes Atticus in Olympia bebildert ist (S. 112 Abb. 59). Gegenüber den vorangegangenen Abschnitten kommen nunmehr auch die Bauten im Osten des Imperium Romanum zu ihrem Recht. Wenngleich zwar z. B. der lysippische Apoxyomenos angesprochen wird (S. 111), so hätte man sich doch, was übrigens auch für die anderen Abschnitte gilt, einen expliziteren Hinweis auf das Nebeneinander von griechischen Originalen, römischen Kopien griechischer Originale und „eigenständigen“ römischen Werkschöpfungen gewünscht, um die mannigfaltige Vielfalt des Erscheinungsbildes von Plastiken in kaiserzeitlichen Kontexten vor Augen zu führen.

Wurden schon die Zeugnisse der Sepulkralkunst allzu knapp abgehandelt (s. o.), so werden auch die wenigen Zeilen zu ihren Kontexten in „Grabanlagen“ (S. 112f.) und der damit einhergehende, völlige Verzicht auf Bildmaterial ihrer Bedeutung nicht gerecht. Nicht einmal die verschiedenen Formen zumindest der wichtigsten Grabanlagen werden genannt.

Auch im anschließenden, mit „Domus, Villa und Palast“ titulierten Abschnitt fehlen die Abbildungen (S. 113-117). Dafür wird das Wechselspiel zwischen den Veränderungen im Repräsentationsbedürfnis der römischen Oberschicht und der Ausstattung ihrer Prachtbauten einprägsam dargestellt. Desgleichen gefällt dieser Abschnitt wegen seiner differenzierten Vermittlung der Bezugnahme auf griechisches Kulturgut einerseits und dessen Durchdringung mit römischen Wertvorstellungen andererseits infolge der Hellenisierung des Imperium.

Das vorletzte Kapitel V. „Chronologie“ hätte man sich vielleicht zwischen Kapitel II. und III. gewünscht. In „Grundlagen und Methoden“, dem einleitenden Abschnitt (S. 118-120), wird u. a. auf die für einen Neuling auf dem Gebiet der römischen Plastik so wichtige Bedeutung typologischer und mehr noch stilis-

tischer Aspekte hingewiesen, die es erlauben, auch Werke, bei denen äußere Anhaltspunkte fehlen, zumindest relativ mit aufgrund epigraphischer oder anderer Momente festdatierten Monumenten zu verbinden. Sch. verzichtet im folgenden bewußt auf eine Stilgeschichte, da eine solche eine umfangreiche Bebilderung erfordert hätte. Die weiteren Abschnitte bieten daher eine „[...] Beschreibung der wichtigsten kulturellen Einflüsse und Veränderungen und der Nennung wichtiger fest datierter Denkmäler“ (S. 120). Gleichwohl ist auch dieses Kapitel mit einer Aufnahme der Hercules-Basaltstatue aus dem Palast des Domitian (S. 127 Abb. 60) allzu dünn bebildert.

In „Die Königszeit“ (S. 121) wird der noch vornehmlich etruskische Charakter der Bildwerke in Rom, für deren Erscheinungsbild vor allem tönernen Bau- und Votivskulpturen prägend waren, herausgestellt. Es stellt sich die Frage, ob hier überhaupt schon von „römischer Kunst“ und nicht vielmehr von „etruskischer Kunst in Rom“ die Rede sein sollte. Auch die Kunst der frühen römischen Republik läßt sich aufgrund der mangelnden archäologischen Überlieferung nur schwer beurteilen, wie in „Römische Republik“ (S. 121-124) vorgeführt wird (S. 121f.). Was die Zeit der mittleren und der späteren Republik betrifft, so wird eingehend beschrieben, wie im Verlauf der zunehmenden Expansion Roms und seinem damit einhergehenden Aufstieg zu einer Hegemonialmacht im Mittelmeerraum eine Vielzahl an Kunstwerken in die Stadt gelangte, die einerseits dem sich steigernden Repräsentationsbedürfnis Rechnung trugen, andererseits dieses erst ermöglichten, wobei die wechselvolle Art der Auseinandersetzung mit fremdem Kulturgut schließlich zu der Ausprägung dessen führte, was wir als „römisch“ zu bezeichnen pflegen. Dabei gelingt es Sch. glänzend, zumal in Anbetracht der Kürze seiner Ausführungen, die eigentümliche Vermischung von etruskisch-italischen und griechischen Kunstformen darzulegen und ihre Auswirkungen auf die unterschiedlichsten Lebensformen der römischen Gesellschaft zu beziehen bzw. daraus abzuleiten. Diese Darstellungsweise wird auch in den Abschnitten „Das iulisch-claudische Kaiserhaus und die Zeit der Flavier“ (S. 124-127), „Adoptivkaiser und Severer“ (S. 128-131), „Soldatenkaiser und Tetrarchie“ (S. 131f.) und „Konstantinisches Zeitalter und beginnende Spätantike“ (S. 132f.) prinzipiell beibehalten. Der inhaltliche Schwerpunkt liegt hier jedoch mehr auf der Entwicklung von Stilformen und Bildmotiven, weniger auf den gesellschaftlichen Hintergründen.

Im VI. und letzten, gänzlich unebilderten Kapitel („Geographische Verteilung“) setzt sich Sch. mit den verschiedenen Gebieten des Imperium Romanum und ihrem Verhältnis zum politischen Zentrum Rom auseinander, wobei die in den vorherigen Kapiteln erzielten Ergebnisse zu den Wesenszügen der römischen Plastik aufgearbeitet und in den übergreifenden kulturhistorischen

Zusammenhang gestellt werden. In „Allgemeine Bemerkungen“ (S. 134f.) betont Sch. den nicht zu unterschätzenden Aspekt, daß sich trotz der reichsweit zu findenden Orientierung an stadtrömischen Stilformen und Bildthemen in den Provinzen weiterhin Äußerungen indigener Kunsttraditionen bemerkbar machen. Sch. bemängelt hier mit Recht gewisse Tendenzen in der zurückliegenden Forschung, die einer allzu ästhetisch ausgerichteten Betrachtung der „provinzialrömischen“ Kunst das Hauptgewicht beimäßen und über diese entsprechend negativ judizierten.

Im folgenden wird nützlicherweise auf eine allzu kleinteilige Klassifizierung der Gegenden, wie sie sich aus einer Orientierung an verwaltungstechnischen Faktoren ergeben hätte, überwiegend verzichtet, so daß statt dessen mit Rücksicht auf verbindende Züge teilweise mehrere Provinzen in einem Kulturraum zusammengefaßt werden. Die einzelnen Abschnitte sind dabei folgendermaßen überschrieben: „Rom“ (S. 135f.), „Italien“ (S. 136-138), „Gallien“ (S. 138-140), „Germanien, Raetien und Britannien“ (S. 140-142), „Donau- und Balkanraum“ (S. 142f.), „Iberische Halbinsel“ (S. 143f.), „Nordafrika“ (S. 145f.), „Ägypten“ (S. 146), „Zypern, Levante, Palästina, Syrien und angrenzender arabischer Raum“ (S. 146f.) und „Griechische Welt“ (S. 147f.). Sch. gelingt es hier auf engem Raum, die kulturellen Hintergründe und Spezifika der einzelnen Bereiche des Imperium relativ treffend vorzustellen und die wechselseitigen Einflüsse besonders zu Rom/Italien herauszuarbeiten.

Im Anhang findet sich zunächst eine „Zeittafel“ (S. 149), welche den Zeitraum von der frühen Eisenzeit bis einschließlich Iulianus Apostata in einer Tabelle auflistet. Manche Kaisernamen werden mit der lateinischen -us-Endung, andere hingegen ohne diese genannt, ohne daß für diese Inkonsequenzen in allen Fällen plausible Gründe, die noch am ehesten in der Orientierung am allgemeinen Sprachgebrauch zu suchen wären, beigebracht werden könnten. Das „Glossar“ (S. 150-153) mag für Anfänger zwar recht hilfreich sein, könnte sich für den im Lateinischen nicht sattelfesten Leser jedoch stellenweise insofern als tückisch erweisen, da nicht immer genau auf die im Textteil verwendeten Begriffe Bezug genommen wird. Stellvertretend sei hier nur das Stichwort „Contabulatio“ (S. 151) erwähnt, während im Text nur von der „toga contabulata“ (S. 24) die Rede ist, die ihrerseits im Glossar fehlt. Unter „Literatur“ (154-159) ist, jeweils nach Kapiteln und Abschnitten sortiert, in chronologischer Reihenfolge das wichtigste und vor allem neuere wissenschaftliche Schrifttum verzeichnet, das interessierten Leserinnen und Lesern einen schnellen Einstieg in eine weiterführende Beschäftigung mit dem zur Rede stehenden Gegenstand ermöglicht. Am Ende des Buches steht der obligatorische „Abbildungsnachweis“ (S. 160).

Sch. bietet mit seinem Buch eine Einführung in ein weites, kompliziertes Feld, die offensichtlich für Anfängerinnen und Anfänger des Archäologiestudiums bzw. interessierte Laien gedacht ist. Der begrenzte Umfang verhindert zwar teilweise differenziertere Ausführungen, die an manchen Stellen wünschenswert gewesen wären, bringt aber auf der anderen Seite den Vorteil mit sich, daß auf die wesentlichen Aspekte und Probleme römischer Plastik hingewiesen wird, ohne bereits für Verwirrung zu sorgen. Die in klarer Sprache vorgebrachten Ausführungen werden jedoch in ihrer Anschaulichkeit geschmälert, was an der knappen Bebilderung des Bandes liegt, die jedoch, wie schon eingangs erwähnt, nicht dem Autor angelastet werden darf. Dies ist wirklich bedauerndswert, ist Sch. doch ein nützliches Kompendium gelungen, auf das man lange Jahre verzichten mußte.

Dr. Dirk Piekarski
Philipps-Universität Marburg
Seminar für Christliche Archäologie und
Byzantinische Kunstgeschichte
Biegenstr. 11
D-35032 Marburg/Lahn
E-Mail: dirkpiekarski@hotmail.com