

Bedeutung für deren Bürger gefragt wird.⁶ Das Interesse wird gerade dadurch gespeist, daß bei dem behandelten Thema so viele unterschiedliche Ansätze für Fragen möglich zu sein scheinen, und das bei einer Epoche mit besonderen Eigenheiten, vielfältigen Neuentwicklungen in mehreren Phasen und zahlreichen Widersprüchen. Die Konsequenzen daraus, gravierende Umbrüche in fast allen Bereichen, sind für die Lebensformen der Menschen in der hellenistischen Polis hier überzeugend ins Licht gerückt. Man darf gespannt sein, in welche Richtung(en) sich das Projekt weiterentwickelt.

ULRICH LAMBRECHT
 Universität Koblenz-Landau
 Campus Koblenz

6 Dass die an diesem Projekt Beteiligten auch auf anregende Forschungen der letzten Jahre zu einigen der untersuchten Komplexe zurückgreifen können und die hier aufgeworfenen Fragestellungen weiterentwickeln, zeigen in mehreren Aufsätzen die zahlreichen Bezugnahmen auf die in dem Sammelband MICHAEL WÖRRLE u. PAUL ZANKER (Hg.): *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus*. Kolloquium, München, 24. bis 26. Juni 1993. Veranstaltet v. der Kommission zur Erforschung des antiken Städtewesens der Bayerischen Akademie der Wissenschaften u. der Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik des Deutschen Archäologischen Instituts (*Vestigia* 47); München 1995, publizierten Beiträge.

Jane Fejfer: Roman Portraits in Context (*Image & Context* 2); Berlin u. a.: Walter de Gruyter 2008; IX, 592 Seiten, Farb- und SW-Abb.; ISBN 978-3-11-018664-2; € 99,95

Römische Portraits können vielleicht als die wichtigste Kunstform des Imperium Romanum gelten. Die Personendarstellungen waren niemals nur Kunstobjekte, sondern omnipräsente Elemente des gesellschaftlichen Lebens. Eine Interpretation römischer Portraits, die die vielfältigen kontextuellen Bezüge dieses Mediums berücksichtigt, ermöglicht Einblick in römische Lebenswelt und Mentalitäten. Dieses Ansinnen verbindet auch Jane Fejfer mit ihrer Publikation. Aus diesem Grund konzentriert sie sich weniger auf stilistische oder typologische Eigenarten der Bildnisse, sondern strebt an, sowohl sozialgeschichtliche als auch architektonische Kontexte der Portraits zu rekonstruieren. Wissenschaftsgeschichtlich fühlt sich Fejfer von der Neuausrichtung der klassischen Archäologie beeinflusst, die sich vermehrt sozialgeschichtlicher Themen annimmt. Doch weist Fejfer darauf hin, dass die neue methodologische Positionierung der klassischen Archäologie sich bislang nur unzureichend auf die Erforschung römischer Bildnisse ausgewirkt habe und folglich sozialgeschichtliche Studien zu römischen Portraits immer noch ein Desiderat darstellen (vgl. S. 5).

Für eine Untersuchung der gesellschaftlichen Funktion und Einbindung dieser Medien ist Fejfer insbesondere auf die Konsultation epigraphischer Quellen angewiesen, die Portraits gewöhnlich in Form von Dedikationsinschriften ergänzten. Literarische Quellen werden für ihr methodisches Vorgehen seltener herangezogen, da die Behandlung von Bildnissen einzelner Persönlichkeiten hier von den Intentionen der

Autoren wie auch von den Tendenzen des Gesamtwerks beeinflusst ist. Doch versteht Fejfer Methode niemals nur als Selbstzweck, sondern als Möglichkeit, neue Fragestellungen an die Quellengattungen zu stellen. Sie wendet sich mit den Gegebenheiten, die zur Aufstellung von Portraits führten, gezielt einzelnen Facetten der Kontextualisierung von Bildnissen zu, um auf diese Weise die Eigenheiten römischer Portraits herauszustellen. So möchte sie Fachkollegen neue Interpretationen und Diskussionsanregungen bieten sowie dem interessierten Leser als Einführung in die Welt römischer Portraits dienen.

In einem ersten Kapitel widmet sich Fejfer Privatportraits. Bereits in Zeiten vor der Institutionalisierung des Prinzipats war die öffentliche Aufstellung einer Statue die größte Ehre, die einem römischen Bürger zuteilwerden konnte. Neben der Herkunft römischer Portraits wendet sich Fejfer vor allem der Aufstellungspraxis der Bildnisse zu. Anders als Tonio Hölscher und Markus Sehlmeier, die die etruskischen Wurzeln dieses Mediums herausstellen¹, geht Fejfer von der Fortsetzung hellenistischer Traditionen aus, die die Errichtung von Ehrenstatuen bestimmten.² Im östlichen Raum des späteren Imperium Romanum sei die kontinuierliche Dedikation von Portraitstatuen seit hellenistischer Zeit nachzuweisen (vgl. S. 21–23).

Ehrenstatuen wurden in der Regel erst postum für die Verdienste eines Individuums dediziert. Fejfer setzt sich bewusst von Johannes Bergemann ab (vgl. S. 45), der für hohe Reichsbeamte eine Ehrung zu Lebzeiten und für lokale Honoratioren postum annimmt.³ Ebenso lehnt die Verfasserin die Differenzierung Markus Sehlmeiers zwischen Ehrenstatuen, die zu Lebzeiten errichtet wurden, und Memorialstatuen, die erst nach dem Tode aufgestellt wurden⁴, ab. Das epigraphische Material erlaube keine Unterscheidung zwischen einer Dedikation zu Lebzeiten und der postumen Errichtung einer Statue. Darüberhinaus sei mit einer postumen Dedikation kein Funktionswandel des Standbildes verbunden gewesen (vgl. S. 25). Nach der Errichtung einer Statue wurde diese Teil des gesellschaftlichen Lebens und leistete als Memorialobjekt Identitätsstiftung und Statusrepräsentation. Da der öffentliche Raum begrenzt und seit der Kaiserzeit in der Regel der Selbstdarstellung des Kaisers und seiner Familie vorbehalten war, eröffneten Bestattungs- und Vereinswesen sowie private Räumlichkeiten neue Felder für die Repräsentation des Individuums. Hier konnten Portraits, die von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort entfernt worden waren, erneut errichtet werden oder auch Angehörige unterer Schichten in Form von Bildnissen Ehrung erhalten und sich auf diesem Wege in der *memoria* verankern.

1 TONIO HÖLSCHER: Die Anfänge römischer Repräsentationskunst. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 85 (1978), S. 315–351. – MARKUS SEHLMAYER: Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewußtseins (*Historia-Einzelschriften*130); Stuttgart 1999, S. 45–109.

2 Ebenso MARTHA J. PAYNE: Aretas Eneken. Honours to Romans and Italians in Greece from 260-27 B.C.; Ann Arbor 1984.

3 JOHANNES BERGEMANN: Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich (*Beiträge zu Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 11); Mainz 1990, S. 15.

4 SEHLMAYER, S. 13.

Fejfers zweites Kapitel beschäftigt sich mit den verschiedenen Portraittypen, Materialien und unterschiedlichen Kunstgattungen, in denen Portraits umgesetzt wurden. Fejfer versteht die Materialauswahl und das Aufkommen neuer Portraittypen mit dem Fortschritt handwerklicher Fähigkeiten und der römischen Kunstentwicklung zu verknüpfen und erschließt über das Material eine weitere Bedeutungs- und Interpretationsebene römischer Portraits. Sodann wendet sich die Verfasserin mit Togastatuen und Panzerstatuen konkreten Erscheinungsformen von Bildnissen zu. Dabei gelingt es ihr, Veränderungen und Entwicklungen plausibel zum historisch-politischen Kontext in Bezug zu setzen und sich auf diesem Wege überzeugend gegen die *communis opinio* zu unterschiedlichsten Forschungsfragen zu positionieren. So kritisiert Fejfer Paul Zankers Konzept des Zeitgesichts⁵, das vom Kaiser geprägt und in der privaten Portraitkunst der Zeit übernommen worden sei, als zu starr. Vielmehr stand für die Produktion eines privaten Portraits zu jeder Zeit eine Vielzahl an stilistischen Möglichkeiten zur Verfügung, wobei eine Orientierung am jeweiligen Kaiserbildnis nur eine der Optionen dargestellt haben dürfte (S. 279f.).

Ebenso plausibel erklärt die Autorin die Abnahme in der Dedikation von Togastatuen, die sich seit dem Ende des ersten und zu Beginn des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts feststellen lässt, mit der Ausweitung des römischen Bürgerrechts, woraufhin es schlicht weniger prestigeträchtig erschien, seinen sozialen Status durch die Toga, die nun wesentlich mehr Personen als Statuskennzeichen zustand, auszudrücken. Das römische Bürgerrecht und die Toga als dessen allgemein sichtbares Kennzeichen hatten ihre Exklusivität verloren (vgl. S. 190). Aus gleichem Grund wurde im Osten des Römischen Reiches in dieser Zeit die mit Himation bekleidete Statue bevorzugt. Dieses Kleidungsstück war in der Lage, die Verbindungen zur griechischen Vergangenheit dieses Kulturraumes zu akzentuieren. Fejfer weist darüber hinaus darauf hin, dass Togastatuen in der Regel produziert wurden, um individuelle Portraittypen einzusetzen. Eine offenkundige Abnahme der öffentlichen Präsenz dieses Statuentyps könne dementsprechend ebenso damit erklärt werden, dass neue Köpfe in bereits aufgestellte Statuen eingesetzt wurden (vgl. S. 216f.).

In der Folge konzentriert sich Fejfer auf Herme, *clipeus* und unterschiedliche Büstenformen, die allesamt als nicht ganzfigurige Portraittypen gelten. Hinsichtlich der Herkunft der freistehenden Büsten äußert die Verfasserin vorsichtige Mutmaßungen, nimmt jedoch keine endgültige Position ein, setzt sich aber kritisch mit bestehenden Forschungsmeinungen auseinander, die Büsten in ihrer römischen Erscheinungsform von italischen *cippi* oder hellenistischen Tondobüsten hergeleitet sehen wollen. Einige Bemerkungen über Werkstätten, die Portraits produzierten, schließen das Kapitel ab. Fejfer distanziert sich von jeder Form der Händescheidung und der Meisterforschung (vgl. S. 309). Die Überlieferungslage wie auch der häufig nicht mehr zu

5 PAUL ZANKER: Herrscherbild und Zeitgesicht. In: HELMUT KLEIN (HG.): Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens (*Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 31,2/3); Berlin 1982, S. 307–312.

rekonstruierende ursprüngliche Kontext erlaubten keine zuverlässigen Erkenntnisse zur Funktionsweise von Werkstätten. Innerhalb einer Werkstatt könne es Bildhauer mit unterschiedlichsten technischen Fertigkeiten gegeben haben. Zudem existierten zu jeder Zeit verschiedenste stilistische Varianten, die die Zuordnung zu einer bestimmten Werkstatt erschwerten (vgl. S. 314, 327, 422).

Das dritte Kapitel hat Portraitdarstellungen römischer Frauen zum Gegenstand. Fejfer stellt identische Darstellungsweisen und Statuentypen für Kaiserfrauen und Privatfrauen fest. Folglich sollten die weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses nicht herausgehoben präsentiert werden (vgl. S. 339, 341, 355).⁶ Dies stellt einen entscheidenden Unterschied zu männlichen Portraits dar. Der Kaiser wurde stets durch seine charakteristische Staatsfrisur und Physiognomie von seinen männlichen Untertanen abgesetzt. Fejfer ordnet diesen Sachverhalt in die kaiserliche Ideologie ein und vermag ihn so sinnvoll zu deuten: Durch diese Darstellungsart wurden weibliche Angehörige der *domus Augusta* zum Bindeglied zwischen dem Kaiserhaus und der privaten Lebenswelt mit der Institution der römischen Familie.⁷

Im vierten Kapitel wendet sich Fejfer Portraits des römischen Kaisers zu. Neben den Aufstellungsorten untersucht die Verfasserin die kaiserliche Darstellungsweise in unterschiedlichen Portraitmedien und Statuentypen. Kaiserstatuen gewährleisteten eine ständige visuelle Präsenz des *princeps*. Der Kaiser wurde dabei einerseits in der Lebenswelt seiner Untertanen positioniert, was Fejfer mit der republikanischen Tradition verbindet, herausragende Politiker durch die öffentliche Aufstellung einer Statue zu ehren. Gleichzeitig wurde so das Herrschaftsverhältnis, dem sich die Bürger des Römischen Reiches gegenübersehen, personalisiert (vgl. S. 429). Andererseits war das Erscheinungsbild des Kaisers durch die Errichtung immer neuer Bildnisse allgemein bekannt. Portraitstatuen übernahmen die Repräsentanz des Kaisers. Einen weiteren wichtigen Gesichtspunkt dieses Kapitels stellt die Produktion neuer kaiserlicher Portraittypen dar. An dieser Stelle weist Fejfer auf die Schwierigkeit der Datierung von Kaiserbildnissen hin. Numismatische Zeugnisse seien zu diesem Zweck nur äußerst selten zuverlässig heranzuziehen, da ein neuer Portraittyp seinen Niederschlag nicht gleichermaßen auf Münzen und vollplastischen Portraits finden musste (vgl. S. 411). Die Verfasserin geht davon aus, dass die Entwicklung neuer Typen nicht allein dem Kaiserhof oblag, sondern auch private Werkstätten durch die Kreation eines neuen Portraittyps um die Gunst des Kaisers und einen Platz auf dem Markt buhlten (vgl. S. 416–419).

Ein Epilog, der sich mit der gesellschaftlichen Funktion römischer Portraits zusammenfassend auseinandersetzt, und ein Anhang zu den mittels epigraphischer Zeugnisse verhältnismäßig gut dokumentierten statuarischen Präsentationsformen des Lucius Volusius Saturninus schließen die Publikation ab. Fejfers Werk zeichnet

6 So bereits ROLAND R. R. SMITH: Honours, Emperresses and Late Emperors. In: *Journal of Roman Studies* 75, 1985, S. 209–221, hier S. 213.

7 NATALIE B. KAMPEN: Between Public and Private. Women as Historical Subjects in Roman Art. In: SARAH B. POMEROY (Hg.): *Women's History and Ancient History*; Chapel Hill 1991, S. 218–248.

sich durch exzellentes Abbildungsmaterial und sachkundige Darstellung aus. Durch eine kritische Positionierung zum Forschungsstand gelingt es Fejfer in der Interpretation römischer Portraits immer wieder neue Wege zu beschreiten. Fejfers Untersuchung dürfte der vielleicht wichtigsten Kunstform des Imperium Romanum eher gerecht werden als allein stilistische Analysen.

ISABELLE KÜNZER

*Universität Koblenz – Landau
Campus Koblenz*

Mark J. Johnson: The Roman Imperial Mausoleum in Late Antiquity;
Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press 2009;
ISBN 978-0-521-51371-5 (hardback); € 69,99

Amerikanische Dissertation unterliegen nicht der Publikationspflicht und existieren deshalb oft nur in Form eines Mikrofilms bzw. entsprechender Ausdrucke, wie sie – eingebunden in graublauen Halbkarton – von University Microfilms International (UMI) in Ann Arbor/Michigan weltweit vertrieben werden. Entscheidet sich der Autor/die Autorin für eine Buchpublikation, wird der Text in der Regel so grundlegend überarbeitet, dass zwischen Promotion und Vorlage des gedruckten Buches nicht selten mehrere Jahre, ja Jahrzehnte verstreichen. Mark J. Johnsons Dissertation „Late antique imperial mausolea“ von 1986 ist ein solcher Fall; als UMI-Kopie längst zum Standardwerk über spätantike Kaisergrabmäler avanciert, wird sie nun – 23 Jahre nach Johnsons Promotion an der Princeton University – ersetzt durch sein Buch „The Roman Imperial Mausoleum in Late Antiquity“. Die Druckversion unterscheidet sich von der Fakultätsversion vor allem dadurch, dass sie mit Gamzigrad und Sarkamen auch Monumente vorstellt, die 1986 noch nicht bekannt waren, unser Bild vom kaiserlichen Bestattungswesen in der Spätantike aber um entscheidende Aspekte bereichert haben. Ansonsten ist Johnsons Buch in derselben glasklaren Sprache geschrieben wie seine Dissertation, ist knapp und klar formuliert und verzichtet auch im Anmerkungsapparat auf unnötigen Ballast. Auf nur 197 Textseiten wird ein komprimierter Überblick gegeben über den derzeitigen Wissensstand zu den letzten Ruhestätten der römischen Kaiser zwischen ca. 250 und 450 n. Chr. Im Zentrum steht die Architektur der einzelnen Monumente, doch interessiert sich Johnson auch für ihre Symbolik, ihre kultische Einbindung und ihren Bezug zur Landschaft bzw. zur gebauten Umgebung. Fragen nach Tradition und Innovation ziehen sich dabei wie ein rotes Band durch das Buch, Fragen also danach, ob die Spätantike neue Bautypen oder eine neue Formsprache generiert hat, vor allem aber, ob die Adaption des Christentums durch Konstantin und seine Nachfolger markante Veränderungen im kaiserlichen Bestattungswesen nach sich zog.

Als Grundlage aller weiteren Erörterungen bietet Johnson im ersten Kapitel („The Emperor in Death“) seines Buches zunächst einen Blick auf das Geschehen unmittelbar nach dem Tod eines römischen Kaisers. Nach Ausweis der Schriftquellen scheint sich