

Intention des Autors wiedergegeben. Als Beispiel sei der „Triakontaëterikós“ des Eusebius von Caesarea anlässlich der Tricennalien Constantins genannt, den Brandt als Gegenentwurf zur Tetrarchie liest (vgl. S. 406). Mit Julian Apostata, Aurelius Victor, Eutrop, Libanios, der „Epitome de Caesaribus“ und der „Historia Augusta“ präsentiert Brandt weitere Schriftsteller und Werke, die im Verlauf des vierten Jahrhunderts über wesentliche Elemente der Tetrarchie reflektieren sollten.

Der Band überzeugt durch die Kongruenz seiner Ansätze und die umfassende Untersuchung sämtlicher für die Herrschaftsrepräsentation der Tetrarchie in Frage kommender Quellenarten. Dabei gelingt es den Verfassern der Beiträge immer wieder übereinstimmend zentrale Elemente der tetrarchischen Repräsentation, wie die *concordia* und *similitudo* der Herrscher, deren hierarchische Abstufung innerhalb des Kollegiums sowie die gezielte Überhöhung des Kollegiums in sakrale Sphären, in unterschiedlichen Medien herauszustellen.

ISABELLE KÜNZER

Universität Koblenz-Landau
Campus Koblenz

Klaus Junker, Adrian Stähli (Hg.): Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst; Wiesbaden: Reichert Verlag 2008; 348 Seiten, 142 SW-Abb.; ISBN 978-3-89500-629-6; € 78,00

Das Begriffspaar „Original und Kopie“ steht für zwei grundsätzliche Forschungs- und Problemfelder der Plastikforschung innerhalb der klassischen Archäologie. Im 18. Jahrhundert etablierte sich die zunächst von Jonathan Richardson d.J., Anton Raphael Mengs sowie in deren Nachfolge von Ennio Quirino Visconti vertretene Anschauung, dass die klassischen Statuen in europäischen Sammlungen nicht griechischen Ursprungs seien, sondern lediglich römische Kopien griechischer Originale darstellten. An diese Erkenntnis war einerseits ein Diskurs über methodische Fragen und Kriterien zur Differenzierung zwischen Original und Kopie geknüpft. Andererseits entstanden Kontroversen über die hierarchisch-ideologische Relation beider Kunstepochen zueinander. „Eine ‚Kultur der Originale‘ schien so einer ‚Kultur der Kopien‘ gegenüberzustehen.“ (S. 1). Im Sinne des Historismus wurde seit Beginn des 20. Jahrhunderts der Eigenwert der römischen Kunst herausgestellt. Der Kopienbegriff und die daran geknüpfte Methode der Kopienkritik konnten dennoch ihren Rang in der klassischen Archäologie behaupten. Allerdings steht dabei heute nicht mehr die kulturelle Abhängigkeit Roms von Griechenland im Vordergrund. Der Gesamtthematik von Original und Kopie widmet sich der anlässlich eines Berliner Kolloquiums publizierte, 14 Beiträge umfassende Band aus methodologischer und begrifflicher Sicht sowie anhand einiger Spezialuntersuchungen, die zum Teil auch gezielt über das Gebiet der Plastik und Skulptur hinausführen.

Nach einer ausführlichen Einleitung mit einer Einführung in die Thematik und Zusammenfassungen zu den einzelnen Aufsätzen (S. 1–14) aus der Feder Klaus Jun-

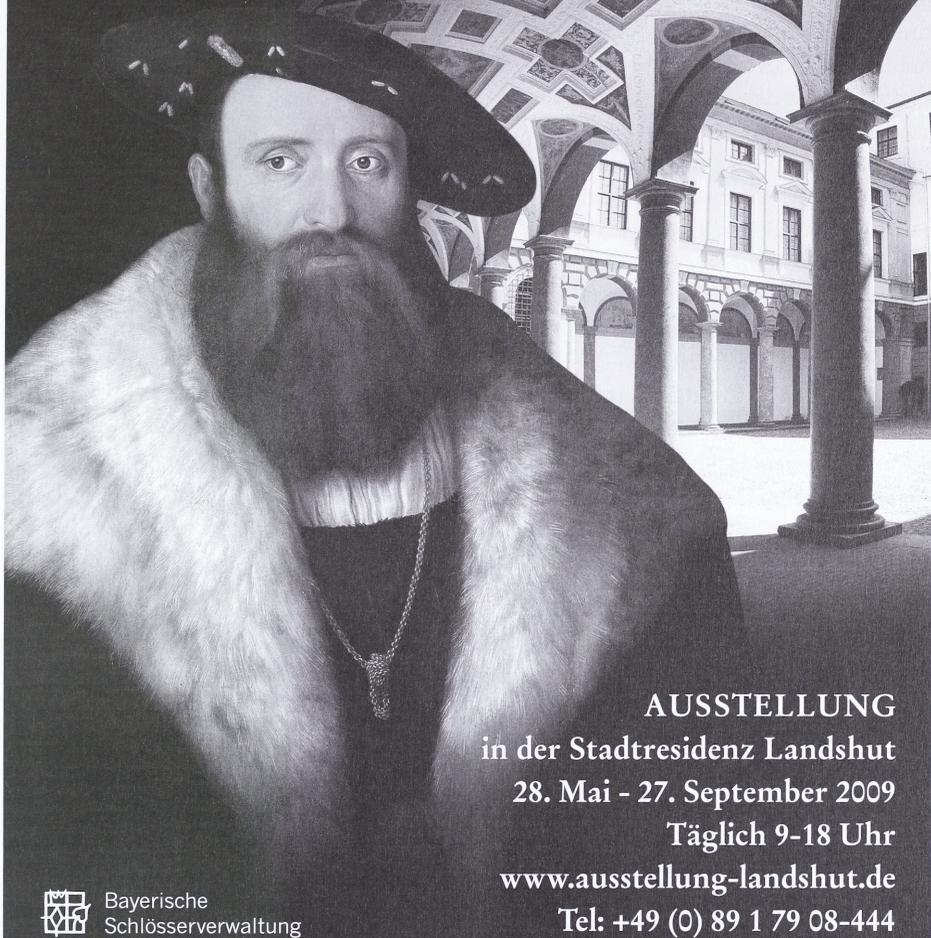
kers und Adrian Stähli beschäftigen sich die beiden ersten Beiträge mit methodischen sowie wissenschaftsgeschichtlichen Fragen. Adrian Stähli zeigt in seinem Beitrag (S. 15–34), dass die Kopienkritik bei konsequenter Anwendung ad absurdum zu führen ist. Er geht von der englischsprachigen Forschung zu dieser Thematik aus, die in den letzten Jahren eine grundsätzliche Kritik des Kopienbegriffes leistete.¹ Römische Statuen sollten demzufolge nicht mehr als Kopien griechischer Originale untersucht werden, sondern als Objekte, mit denen der klassizistische Stil und die Ikonographie adaptiert und zugleich fortentwickelt wurden.² Auf diese Weise kann es gelingen, den Eigenwert sowie die Eigenentwicklung römischer Freiplastik zu betonen.³ Die Methode der Kopienkritik könne dementsprechend nur noch für Fälle exakter Reproduktion verwendet werden. Daran anschließend sei eine Rekonstruktion griechischer Originale über erhaltene römische Statuen nicht mehr möglich. Daraus sei der Schluss zu ziehen, auf die bislang etablierte Chronologie der griechischen Skulptur und Plastik zu verzichten. Damit richtet sich Stähli gegen die von Bernard Andreae vertretene Sicht, mittels der traditionellen Kopienkritik die Rekonstruktion griechischer Originale leisten zu können.⁴ Vielmehr geht Stähli davon aus, dass die römischen Bildhauerwerkstätten über einen Stil-, Typen- und Motivvorrat der eigenen zeitgenössischen Kunst wie auch aus der griechischen Skulptur verfügten, die eklektisch kombiniert wurden. Demzufolge hatte sich das Verhältnis von Original und fortentwickelter römischer bildnerischer Adaption gelöst. Das Begriffspaar „Original und Kopie“ kann daher nur noch bedingt als geeignet gelten, das Verhältnis zwischen griechischer und römischer Plastik zu beschreiben.

Der wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung des Konzepts von Original und Kopie widmet sich Marcello Barbanera (S. 35–61). Er beginnt mit Jonathan Richardson sowie dessen gleichnamigem Sohn und Anton Raphael Mengs, den ersten Vertre-

- 1 Vgl. ELAINE K. GAZDA: Beyond Copying. Artistic Originality and Tradition. In: DIES. (ED.): The ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity (Memoirs of the American Academy of Rome. Supplementary volume 1); Ann Arbor 2002, S. 1–24; ebenfalls: MARK D. FULLERTON: „Der Stil der Nachahmer“. A Brief Historiography of Stylistic Retrospection. In: ALICE A. DONOHUE, MARK D. FULLERTON (ED.): Ancient Art and Its Historiography; Cambridge, u. a. 2003, S. 92–117; PETER C. N. STEWART: Statues in Roman Society. Representation and Response; Oxford, u. a. 2003, S. 231–249; ELLEN PERRY: The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome; Cambridge, u. a. 2005; JENNIFER TRIMBLE, JAS ELSNER: Introduction: ‚If you need an Actual Statue ...‘ In: *Art History* 29 (2006), S. 201–212.
- 2 Vgl. BRUNILDE SISMONDO RIDGWAY: Roman Copies of Greek Sculpture. The Problems of the Originals (Jerome lectures 15); Ann Arbor 1984; BRUNILDE SISMONDO RIDGWAY: The Study of Classical Sculpture at the End of the 20th Century. In: *American Journal of Archaeology* 98 (1994), S. 759–772; SHEILA DILLON: Repetition and Variation in ancient Art. In: *Journal of Roman Archaeology* 10 (1997), S. 441–446; ERIC R. VARNER: Reading Replications. Roman Rhetoric and Greek Quotations. In: *Art History* 29 (2006), S. 280–303, hier besonders S. 284–289; ebenfalls: GAZDA; FULLERTON; PERRY; STEWART; TRIMBLE, ELSNER (Anm. 1).
- 3 Dies sollte jedoch stets unter Berücksichtigung der mentalitätsgeschichtlichen Ebene erfolgen. Vgl. dazu TONIO HÖLSCHER: Römische Bildsprache als semantisches System (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse 1987,2); Heidelberg 1987; PAUL ZANKER: Nachahmen als kulturelles Schicksal. In: Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge; München 1992, S. 9–24.
- 4 Vgl. BERNARD ANDREAEE: Die römischen Kopien in Marmor nach griechischen Meisterwerken in Bronze als Ausdruck der römischen Kultur. In: *Studi italiani di filologia classica* 10 (1992), S. 21–30.

HERZOG LUDWIG X.
UND DIE
RENAISSANCE

Ewig blühe Bayerns Land



AUSSTELLUNG
in der Stadtresidenz Landshut
28. Mai - 27. September 2009
Täglich 9-18 Uhr
www.ausstellung-landshut.de
Tel: +49 (0) 89 1 79 08-444



Bayerische
Schlösserverwaltung

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog mit 412 Seiten und ca. 450 Abbildungen im Verlag Schnell & Steiner. Der Katalog ist im Museum für 28,- € und als Buchhandelsausgabe (ISBN 978-3-7954-2205-9) zum Einführungspreis von 39,90 € erhältlich.

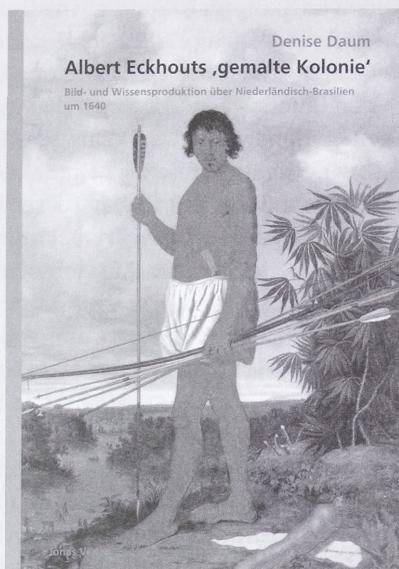
tern der Anschauung, dass bedeutende Skulpturen, die man für griechische Originale hielt, in der Realität als römische Kopien anzusehen seien. Deren Ansicht wurde zunächst jedoch nur unzureichend rezipiert. Erst spät schloss sich Ennio Quirino Visconti früheren Vertretern der Kopien-These an und prägte seinerseits die begriffliche Differenzierung in Original, Replik und Variante.⁵ Damit setzte sich eine entsprechende Sichtweise erst im 19. Jahrhundert allmählich durch. Von diesem Zeitpunkt an versuchte man bestimmte Statuen einem griechischen Meister zuzuschreiben. Diese Meisterforschung, bei der die Prinzipien philologischer Textkritik auf Kunstwerke übertragen wurden, atmete den Geist des Positivismus und war von einer rein deskriptiven und nicht konstruktiven Betrachtung der Werke geprägt. Als bedeutendste Vertreter gelten vom Ende des 19. Jahrhunderts bis heute Heinrich Brunn und Adolf Furtwängler.⁶ Bereits im 19. Jahrhundert wurde die Meisterforschung erheblich kritisiert. Sie trage einerseits der qualitativen Unterscheidung der Kopien nicht Rechnung, andererseits könnten Kopien wahllos zur Rekonstruktion eines idealen Originals Verwendung finden. Demgegenüber war die Auseinandersetzung mit Originalen und Kopien von Beginn des 20. Jahrhunderts an von einem puristischen Ansatz unter systematischem Verzicht auf die Verwendung möglicher Kopien zur Rekonstruktion griechischer Originale gekennzeichnet. Eine Zäsur trat mit den 60er und den frühen 70er Jahren ein. Nun näherte man sich von einer mentalitätsgeschichtlichen Perspektive dem Phänomen der Kopien und konnte auf diesem Wege kulturelle Grundhaltungen erhellen.⁷ Die Kopienkritik erlebte erst in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts eine Renaissance in Deutschland. Doch plädiert Barbera zu Recht dafür, die Phänomene der römischen Freiplastik nicht einzig über das Modell von Original und Kopie zu fassen, sondern die Korrelationen zwischen römischer und griechischer Kunst vermehrt herauszustellen.

Der zweite Teilbereich der Publikation behandelt einige Fallstudien zur Kopienkritik und zur Praxis der Anfertigung von Kopien, die einen Zugang zum Funktionswandel der Skulptur in römischer Zeit aufzuzeigen vermögen. Mit der Überlieferung griechischer Knabenstatuen des 5. Jahrhunderts v. Chr. widmet sich Sascha Kansteiner einem konkreten Problem (S. 63–75). Er vertritt die Sicht, dass das handwerkliche Niveau des Bildhauers Einfluss auf die Berücksichtigung griechischer Motive und Vorbilder hatte, und betont, dass „eklektisch konzipierte Einzelfiguren im Allgemeinen auf zwei griechische Vorbilder Bezug nehmen“ (S. 70). Damit wendet sich Kansteiner entschieden gegen eine Auffassung von Detailslektizismen (vgl. S. 72–75, be-

5 Vgl. ENNIO QUIRINO VISCONTI: *Il Museo Pio-Clementino*, Teil 7: *Miscellanea*; Rom 1807, S. 4f.

6 Vgl. HEINRICH BRUNN: *Die Geschichte der griechischen Künstler*, 2 Bde.; Stuttgart 1857–1859; ADOLF FURTWÄNGLER: *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*; Leipzig, u. a. 1893.

7 Vgl. RAIMUND WÜNSCHE: *Der Jüngling vom Magdalensberg. Studien zur römischen Idealplastik*. In: JOSEF A. SCHMOLL-EISENWERTH, u. a. (Hg.): *Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*; München 1972, S. 45–80; WALTER TRILLMICH: *Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik*. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 88 (1973), S. 247–282; PAUL ZANKER: *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*; Mainz 1974.

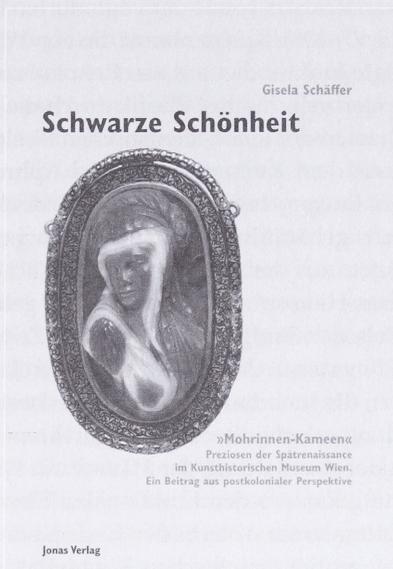


ISBN: 978-3-89445-418-0
200 S., 80 teils farbige Abb.
Geb., 17 x 24 cm, € 25,-

Denise Daum

Albert Eckhouts ,gemalte Kolonie'

Bild- und Wissensproduktion in
Niederländisch-Brasilien um 1640



ISBN: 978-3-89445-422-7
128 S., 60 Abbildungen
Pb., 17 x 24 cm, € 20,-

Gisela Schäffer

Schwarze Schönheit

»Mohrinnen-Kameen«

Preziosen der Spätrenaissance im
Kunsthistorischen Museum Wien.

Ein Beitrag aus postkolonialer Perspektive

Anerkennende Darstellungen außereuropäischer Menschen sind bis heute äußerst selten autonomer Gegenstand der europäischen Malerei. Albert Eckhouts monumentale Einzeldarstellungen der verschiedenen Bevölkerungsgruppen Niederländisch-Brasilien sind in diesem Kontext außergewöhnlich. Sie gestehen den BewohnerInnen der Kolonie eine bis dato nicht gekannte Form von Subjektivität zu, die in der Kunst des so genannten Goldenen Zeitalters einzigartig ist.

Die Monographie zu den steingeschnittenen Miniaturkostbarkeiten aus der Kammer Kaiser Rudolfs II. (1576–1612) in Prag schlägt ein neues Kapitel der europäisch-afrikanischen Geschichte der frühen Kolonialzeit auf.

Sie zeichnet die historischen Bedingungen für die Produktion dieser delikaten Afrikanerinnendarstellungen, die sich von den vergleichbaren Abbildern europäischer Frauen eklatant unterscheiden, in dem kurzen Zeitraum zwischen 1550 und 1600 nach.

sonders S. 74), wie sie Paul Zanker vertritt.⁸ Der Beitrag Christian Kunzes gilt dem ‚antiken Rokoko‘ sowie der veränderten Funktion von Skulptur in späthellenistischer Zeit (S. 77–108). Kunze nimmt die von Wilhelm Klein zu Anfang des 20. Jahrhunderts geprägte Junktur des ‚antiken Rokoko‘ zum Anlass, die Intentionen der Nutzung und Rezeption griechischer Plastik durch die Römer zu untersuchen. Als vorherrschende Bildthemen der späthellenistischen Skulptur gelten dionysische Darstellungen, Themen aus dem Kreis um Eros und Aphrodite sowie Szenen spielender Kinder oder Erogen. Entsprechende Motivik sei jedoch nicht neu, sondern lasse sich in dieser Zeit erstmals gehäuft in der Freiplastik nachweisen. Kunze strebt an, den Transfer dieser Bildsujets aus der Bildgattung der Flächenkunst, eines dekorativen Mediums in römischen Häusern, zu erklären. Dies gelingt ihm über das Modell eines Funktionswandels der Skulptur in römischer Zeit. Dionysische Genreskulpturen wurden bei den Römern seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. als dekorative Werke eingesetzt, die innerhalb einer villa ein bestimmtes Ambiente kreieren sollten. Die Verwendung griechischer Skulptur in ihrem ursprünglichen Kontext exemplifiziert Kunze an der Ausstattung der Häuser auf Delos. Als großen Unterschied zur römischen Nutzung kann er den funktionalen Einsatz entsprechender Statuen nachweisen, die als Götter- oder Motivbilder Gegenstand der Verehrung waren. Folglich seien die Skulpturen im griechischen Kontext als Einzelmonumente und nicht als dekorative Bildprogramme konzipiert gewesen. Dabei lasse sich in Griechenland kein gesteigertes Bedürfnis an dionysischen Themen nachweisen. Im griechischen Raum wurden die Grenzen zwischen den einzelnen Bildgattungen gewahrt. Mit der Rezeption des Motivvorrats der Flächenkunst im römischen Bereich ging zum einen eine Veränderung der Bildaussage einher, zum anderen wurde die Skulptur aus den Beschränkungen der Gattung herausgelöst. Im folgenden Aufsatz setzt sich Helga Bumke mit dem Verhältnis der Römer zu griechischen Kultbildern auseinander (S. 109–133). Sie wendet sich darin gegen Tonio Hölscher und Paul Zanker, die die Rezeption griechischer Kultstatuen über das Bildthema erklären.⁹ Demgegenüber möchte sie den Aspekt der sakralen Bedeutung entsprechender Statuen für die Aneignung fremder Kulte herausstellen. Bumke kann dies am Beispiel der Nemesis von Rhamnous plausibel damit erklären, dass Kultbilder nicht in Originalgröße, sondern lediglich in verkleinerten Fassungen kopiert wurden und dann zumeist nur eine Kopie des Körpers angefertigt wurde, um die Statuenreplik als Porträtstatue nutzen zu können. Im Fall der Nemesis von Rhamnous kann Bumke die Verwendung der Körperreplik in der frühen Kaiserzeit als Bildnisstatue für Livia nachweisen. Demnach konnte den verkleinerten Kopien eine Funktion im Kaiserkult zukommen.

Der nächste Abschnitt des Bandes führt über die traditionellen Gegenstände der

8 Vgl. PAUL ZANKER (Anm. 7), S. 38 Anm. 5.

9 Vgl. TONIO HÖLSCHER: Hellenistische Kunst und römische Aristokratie. In: GISELA HELLENKEMPER SALIES, U. A. (HG.): *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, Bd. 2 (Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1); Köln 1994, S. 875–888; hier S. 878f.; PAUL ZANKER: Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit. In: THOMAS GELZER, HELLMUT FLASHAR (HG.): *Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C. 9 exposés suivis de discussions (Entretiens sur l'antiquité classique 25)*; Genf 1978, S. 283–314; hier S. 291.

Kopienkritik hinaus. Frank Rumscheid widmet sich der koroplastischen Nachbildung berühmter Statuen (S. 135–157). Er weist darauf hin, dass bei Umsetzungen von Statuen in Terrakotta nicht in erster Linie ein künstlerischer Aspekt von besonderer Bedeutung war, sondern der den Zeitgenossen vertraute Gehalt der Figur im Vordergrund stand. In diesem Sinne konnten Kopien von Götterbildern dann zum Gegenstand privater Verehrung werden. Doch weiß Rumscheid herauszustellen, dass die starke Verkleinerung bisweilen auch zu eindrucksvollen motivischen Nuancen führte. Solche Koroplasten konnten dann auch dem privaten Kunstgenuss dienen. Ralf Krumeich wendet sich in seinem Beitrag den statuarischen Zitate berühmter Athener im kaiserzeitlichen Athen zu (S. 159–175). Er betont, dass diese Statuen letztlich der Aktualisierung der großen athenischen Vergangenheit dienten und somit der Stadt einen „partiell museale[n] Charakter“ (S. 173) verliehen. Die Darstellungen von Angehörigen der athenischen Oberschicht, die ihr Bildnis dem bedeutender Geistesgrößen anglich, versteht Krumeich aitiologisch-legitimatorisch zu deuten.

Der folgende Themenkreis der Publikation bringt eine erneute Ausweitung des Original-Kopie-Modells über den Bereich der Skulptur und Plastik hinaus. Harald Mielsch setzt sich mit Kopien in Mosaiken und Wandmalereien auseinander (S. 177–183). Die Seltenheit exakter Kopien in diesen Bereichen erklärt er zum einen mit dem Aufwand der Umsetzung in mosaizierte Form und zum anderen damit, dass die Dekoration als einheitliches Gesamtprogramm erfahren wurde, was der Anfertigung vereinzelter Kopien in Mosaiken und Wandgemälden widersprach. Der Beitrag Burkhardt Wesenbergs gilt der Herleitung des Triglyphenfrieses (S. 185–197). Wesenberg leitet das Triglyphon gemäß der mimetischen Architekturtheorie Vitruvs ab. Dementsprechend führt er die Triglyphen auf die hölzerne Verkleidung der Balkenköpfe einer vormonumentalen Deckenkonstruktion zurück. Wesenberg weist darauf hin, dass Vitruv die Entstehung der Triglyphe jedoch nicht im Zusammenhang von Säule und Gebälk erklärt, sondern an einer geschlossenen Wand darlegt.¹⁰ Entscheidend ist auch, dass bei Vitruv die Triglyphe eine Form bezeichnet, während die Metope eine Ortsbeschreibung darstellt.¹¹ Wesenberg wendet sich entschieden gegen eine aktuelle Forschungsrichtung, die die Existenz vormonumentaler Formen negiert.¹² Auch die Möglichkeit einer direkten Rückübertragung der Steinarchitektur in Holzstrukturen¹³ lehnt er als „pseudovitruvianische[s] Konstrukt“ (S. 191) ab. Mit der Befürwortung einer konstruktiven mimetischen Architekturkonzeption Vitruvs richtet sich Wesenberg auch gegen jene Untersuchungen, die den Triglyphenfries von ägyptischen, minoisch-mykenischen oder griechisch-geometrischen Ornamentfriesen ableiten. Diese

¹⁰ Vgl. Vitr. IV 2,1–6.

¹¹ Vitr. IV 2,2: *tabellas ita formatas, uti nunc fiunt triglyphi, contra tignorum praecisiones in fronte fixerunt; Vitr. IV 2,4: ita quod inter duas opas est intertignium, id ἰᾶοῖ? ethç est apud eos nominata; Vitr. IV 2,2: ita divisiones tignorum tectae triglyphorum dispositionem et intertignium metoparum in habere doricis operibus coeperunt.*

¹² Vgl. BARBARA BARLETTA: *The Origins of the Greek Architectural Orders*; Cambridge, u. a. 2001, S. 146–148.

¹³ Vgl. NANCY L. KLEIN: *The Origin of the Doric Order on Mainland of Greece. Form and Function of the Geison in the Archaic Period*; Ann Arbor 1991, S. 168 f.

Sicht favorisiert demgegenüber im folgenden Beitrag Helmut Kyrieleis unter Konzentration der Herleitung auf die minoisch-mykenische Architektur (S. 199–212). Er stellt den ornamentalen Charakter des Triglyphons plausibel über die Verwendung dieser Form an nicht konstruktiven Baugliedern heraus. Vielmehr sieht Kyrieleis im Triglyphon ein „bewußtes Zitat älterer Vorbilder von besonderer Autorität“ (S. 201). Er schließt sich der erstmals von Wilhelm Dörpfeld geäußerten Sicht einer Verwandtschaft des Triglyphenfrieses mit dem minoisch-mykenischen Palmettenfries an.¹⁴ Diese Sicht legitimiert Kyrieleis dadurch, dass die Form des dorischen Kapitells als Weiterentwicklung eines minoisch-mykenischen Kapitell-Typs anzusehen sei.¹⁵ Dies lege weitere Analogieschlüsse auch hinsichtlich des Verhältnisses des dorischen Triglyphons zum minoisch-mykenischen Palmettenfries nahe; zumal die Anfänge dorischer Formen im ehemaligen Zentrum der mykenischen Kultur nachzuweisen sind. Dementsprechend interpretiert Kyrieleis den Triglyphenfries als Aktualisierung und damit Vergegenwärtigung einer bedeutenden Vergangenheit. Erinnerungskultur manifestiere sich demnach unmittelbar in Architektur (vgl. S. 209, 211).

Der Beitrag Susanne Moraws gilt der Rezeption der Bildtradition der ‚idealen Nacktheit‘ in der Spätantike (S. 213–225). Moraw exemplifiziert ihre Thematik an einer ins sechste Jahrhundert n. Chr. zu datierenden Silberschale, die den Streit um die Waffen des Achill abbildet. Begrifflich orientiert sich Moraw an der Tradition Nikolaus Himmelmanns, der die Junktur der ‚idealen Nacktheit‘ prägte.¹⁶ Moraw kann die Rezeption dieses Bildthemas bis ins siebte Jahrhundert nachweisen und zieht daraus den Schluss, dass es durch die Etablierung des Christentums weder zu einer qualitativen Veränderung in der Anfertigung mythologischer Darstellungen kam noch dass Betrachter nicht mehr in der Lage gewesen seien, entsprechende ikonographische Programme zu rezipieren.¹⁷ Im folgenden Beitrag beschäftigt sich Ortwin Dally mit der Bedeutung der Wiederholung von Inschriften im östlichen Mittelmeerraum zwischen dem sechsten Jahrhundert v. Chr. und der römischen Kaiserzeit (S. 227–241). Durch Wiederholungen werde gezielt auf die Vergangenheit Bezug genommen und diese dadurch vergegenwärtigt. Dally weiß entsprechende Inschriften an jenen Monumenten zu verorten, die besonders wichtig zur Identitätskonstruktion und zum Generieren eines historischen Bewusstseins waren.

Der letzte Themenkreis des Bandes umfasst zwei Aufsätze, die sich mit grundsätzlichen Fragen, die das Original-Kopie-Modell betreffen, beschäftigen. Wolf-Dieter Heilmeyer konzentriert sich in seinem Beitrag „Kunst und Serie“ (S. 243–251) auf das Verhältnis zwischen Kunst und Handwerk. Heilmeyer stellt heraus, dass handwerkliche Produktion und Erfahrung als Ausgangspunkt jeder künstlerischen Fertigung

14 Vgl. WILHELM DÖRPFELD: *Alt-Olympia. Untersuchungen und Ausgrabungen zur Geschichte des ältesten Heiligtums von Olympia und der älteren griechischen Kunst*; Berlin 1935, S. 198 f.

15 Vgl. BURKHARDT WESENBERG: *Kapitelle und Basen. Beobachtungen zur Entstehung der griechischen Säulenformen* (Beihefte der Bonner Jahrbücher 32); Düsseldorf 1971, S. 49–62.

16 Vgl. NIKOLAUS HIMMELMANN: *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst* (Ergänzungshefte des Jahrbuchs des Deutschen Archäologischen Instituts 26); Berlin 1990.

17 Die mangelnde ikonographische Kompetenz der Rezipienten betont WULF RAECK: *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*; Stuttgart 1992, S. 160–166.

anzusehen seien, zudem handwerkliche Innovation als Voraussetzung für serielle Produktion gelten müsse. Der letzte Beitrag des Bandes „Primitive griechische Kunst und Nachahmung“ entstammt der Feder Klaus Junkers (S. 253–267). Dabei fasst er den Begriff „primitiv“ von seiner grundsätzlichen Bedeutung her und ohne negative Konnotation auf. Durch Vergleich stellt Junker Gemeinsamkeiten im Figurenverständnis zwischen der frühgriechischen Kunst und primitiver Kunst anderer Kulturen fest. Daraus schließt er auch auf mentale Gemeinsamkeit und widerspricht damit einer Sicht, die von einer sich von Anfang an manifestierenden Einzigartigkeit der griechischen Kultur ausgeht. Dem hält Junker entgegen, dass frühgriechische Figuren von den Zeitgenossen nicht als primitiv empfunden wurden, sondern dies eher heutiger Wahrnehmung entspreche. Ausgehend von der Beschreibung des Schildes, den Achill von Hephaistos erhielt (Hom. II. 6, 302 f.), kommt Junker zu dem Schluss, dass sich auch in literarischen Quellen letztlich die Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten der Zeitgenossen niederschlugen und sich aufgrund dieser Reflexion die Auffassung der Zeit über die Kunstobjekte rekonstruieren lasse. Bei der Figurengestaltung sei dementsprechend eher die Funktion als eine exakte Naturnachahmung von Interesse gewesen. Abschließend greift Junker das Problem mimetischer Darstellung auf, wodurch das „Charakterisierungspotential eines Kunstwerks“ (S. 265) vermindert werde. Als Reaktion darauf etablierten sich anti-mimetische Konzepte, wie die archaische Gestaltung und das *supra verum*-Modell (Quint. inst. XII 10,7).

Der Band nähert sich einem vieldiskutierten Problemfeld der klassischen Archäologie aus breiter forschungskritischer Perspektive und versteht es, gezielt über die Gattung der Plastik hinaus das Spektrum der Kopienforschung in die Bereiche der Architektur und Epigraphik zu erweitern. Die theoretisch wie methodische Verankerung der Beiträge vermag dabei ebenso zu überzeugen wie die grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem Verhältnis der römischen zur griechischen Kultur, auch wenn man sich an dieser Stelle bisweilen eine stärkere Berücksichtigung der mentalitätsgeschichtlichen Bezüge gewünscht hätte.

ISABELLE KÜNZER

Universität Koblenz-Landau
Campus Koblenz

Ralf Behrwald: Die Stadt als Museum? Die Wahrnehmung der Monumente Roms in der Spätantike (*Klio. Beiträge zur Alten Geschichte. Beihefte, N.F. 12*); Berlin: Akademie Verlag 2009; 343 Seiten; ISBN 978-3-05-004288-6; € 69,80

357 besuchte Kaiser Constantius II. (337–361) die seit den Tagen des Usurpators Maxentius (306–312) nicht mehr als permanent kaiserliche Residenz fungierende alte Reichshauptstadt Rom. Der Historiograph Ammianus Marcellinus schildert in seinem gegen Ende des 4. Jahrhunderts entstandenen Geschichtswerk den Einzug des Kaisers in die Ewige Stadt. Er legt geradezu unkaiserliches Verhalten nahe, wenn er Constantius die Rednertribüne auf dem Forum betreten und ihn über das, was er dort