

Paul Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit.* 133 Seiten, 85 Tafeln. Verlag Philipp v. Zabern, Mainz 1974. 168,— DM.

Das Ziel der Untersuchung Zankers ist, einen Beitrag zu leisten zur Erforschung des Kunstgeschmacks im späten Hellenismus und in der röm. Kaiserzeit zum Zweck der besseren Kenntnis der Kunst-, Kultur- und Geistesgeschichte dieser Epochen. Folgt der Verf. bei dieser Fragestellung einer „Modeströmung der klassischen Archäologie“ (Blümel, *Arch. Anz.* 89, 1974, 248), oder einem seit einiger Zeit begangenen Weg, der zur Erweiterung des Forschungshorizontes führt? So fragt man sich, wenn man dieses Werk zur Hand nimmt, das seine Entstehung fraglos den Denkanstößen verdankt, die Rumpfs Aufsatz zum *Idolino* auslöste (*La Critica d'Arte* 4, 1939, 17 ff.). Um so interessanter ist daher, daß dieser Aufsatz in jüngster Zeit von C. Blümel (a. O., 247 ff.) aufs kräftigste angefeindet wurde, denn die Vorwürfe, die jenem Aufsatz gelten, zielen auch auf Zankers Werk. Als ob der Verf. sie geahnt hätte (oder hat er Blümels Invektive gekannt?), entkräftet er in seiner vorzüglichen Einleitung zur Forschungsgeschichte Blümels Argumente weitgehend (S. XV—XX). Er legt dar, daß Kopienkritik bisher meist der Erforschung der griechischen Plastik diene; nach der Aussage der späthellenistisch-römischen Idealplastik „als Quelle für die Erforschung des sich wandelnden Zeitgeschmacks“ wurde nicht — oder nur selten — gefragt, konnte auch nicht gefragt werden, da die Blickrichtung einseitig auf die griechische Plastik fixiert war, und Kopienkritik nur der Reinigung der griechischen Kunst diene. Neuere Arbeiten, die beide Aspekte der Idealplastik beachten, gibt es kaum. Schade, daß durch zeitliche Überschneidung der ideenreiche, aber nicht klar durchdachte Aufsatz von W. Trillmich keine Berücksichtigung mehr gefunden hat (*JdI.* 88, 1973, 247 ff.).

Einleuchtend ist für den gegebenen Zusammenhang der Begriff Zeitgeschmack definiert, in dem der Verf. auf das retrospektive Verhalten von Auftraggebern und Künstlern verweist, durch das jener sich vom historischen Stilbegriff unterscheidet (S. XVI). Es muß jedoch hinzugefügt werden, daß die Idealplastik der vom Verf. untersuchten Zeit von der Dualität Zeitgeschmack — Zeitstil bestimmt ist, sonst ließe sich diese Plastik nicht datieren. Daß der Verf. dies beachtet hat, geht aus seinen Datierungen im weiteren hervor. Leider fehlt aber ein expliciter Hinweis in der Einleitung. Angedeutet ist das Problem weiter unten auf Seite 3, wo die Rolle des Zeitstils betont ist.

Weshalb der Verf. die Begriffe Kopien, Repliken, Wiederholung, Nachbildung, Kunststilisierung, Umschöpfung, Weiterbildung für seine Arbeit als unverbindlich erklärt (S. XVII), ist dem Rez. unverständlich. Daß diese Begriffe „vom Interesse an den griech. Vorbildern geprägt sind“, trifft natürlich zu, aber das kann nicht als Begründung gelten, da doch auch die Begriffe der vom Verf. selbst angesprochenen „Doppelgesichtigkeit“ jener Plastik gerecht werden müssen; die Begriffe müßten also für beide Blickrichtungen akzeptabel sein, zumal sich ja auch derjenige, der die Stücke unter dem Aspekt des Klassizismus untersucht, sich mit den Vorbildern auseinandersetzen muß. So bieten die Begriffe Kopie, Replik und Wiederholung von vornherein meines Erachtens gar keine Schwierigkeiten. Die übrigen müßten der doppelten Aufgabe entsprechend definiert werden. Die Begriffe Umbildung und Neubildung,

wie sie der Verf. für seine Zielsetzung verwendet, lassen sich meines Erachtens auch ohne weiteres im Rahmen der Behandlung griechischer Plastik verwenden. Man hätte gern gesehen, daß sich der Verf. etwas ausführlicher mit der interessanten Studie von R. Wünsche (Festschrift L. Dussler 1972, 45 ff.) auseinandergesetzt hätte, dessen Vorschlag, die lateinischen Begriffe *interpretio*, *imitatio* und *aemulatio* zu verwenden, jedoch wenig praktikabel erscheint (dagegen richtig Trillmich a. O. 248).

Daß diese Begriffe allein nicht ausreichen, zeigt auch ein Blick in die Arbeit von A. Reiff, auf der R. Wünsche fußt (*interpretatio*, *imitatio*, *aemulatio*, Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern. Diss. Köln 1959); die lateinische Sprache kennt noch wesentlich mehr Begriffe, die das Bild schillernder erscheinen lassen. Der Begriff „unbewußte Umbildung“ (S. XVII) erscheint dem Rez. nicht ganz logisch, vor allem, wenn man sich der sicherlich treffenden Definition des Verf. anschließt: „Umbildungen nenne ich Skulpturen, die ein bestimmtes Vorbild mit einheitlicher Ausdruckstendenz verändern.“ Eine einheitliche Ausdruckstendenz ist doch wohl nur bewußt zu erzielen. S. XVII wäre dementsprechend zu verbessern: „Die Grenzen zwischen ungenauer . . . Kopie und Umbildung des Vorbildes . . . sind fließend . . .“. Das Ganze ist natürlich auch ein Problem der Erkenntnismöglichkeit.

Der Einleitung, die die Zielsetzung erläutert, folgt das erste Kapitel: Die Rezeption des polykletischen Stils im späten Hellenismus und in der Kaiserzeit (S. 3—45). Eine zweite, kurze Einleitung weist auf die methodischen Möglichkeiten hin (S. 3).

Der 1. Abschnitt ist den Umbildungen polykletischer Statuentypen gewidmet, wobei ausgehend von den Vorbildern (Diskophoros, Doryphoros, Diadumenos, Herakles, Epebe Westmacott, Dresdner Knabe, Narziß) die abweichenden Denkmäler katalogmäßig erfaßt sind (S. 4—27). Dieser Katalog läßt an Übersichtlichkeit und Präzision nichts zu wünschen übrig.

Fraglich erscheint dem Rez. allein die Aufnahme der Bronzestatuette S. 6 Nr. 2, Paris Louvre Inv. Nr. 193 unter die Umbildungen. Der Kopf scheint dem Rez. nicht zu klein, er stimmt mit den Proportionen anderer polykletischer Statuen annähernd überein: der Rumpf hat ca. zweieinhalb Kopfhöhen. Gewiß sind die Beine etwas dicklich-schwammig und ist auch das Standmotiv in der vom Verf. beschriebenen Weise geändert, aber man fragt sich, wieviel Genauigkeit man in dieser Hinsicht von einer Kleinbronze erwarten darf. Eine Einzelstudie in dieser Hinsicht ist ein Desiderat. Will man nicht Trillmichs Argument gelten lassen (a. O. 267), daß eine Verkleinerung schon an sich eine Umbildung ist (der ich freilich nicht folgen kann, da ja nur eine Veränderung im Maßstab und nicht im Ausdruck vorliegt; beides kann natürlich Hand in Hand gehen, bedingt sich aber nicht gegenseitig), so sehe ich keinen zwingenden Grund, hier eine Umbildung nach der Definition des Verf. zu erkennen. Erst recht kann keine Veränderung ins Knabenhafte angestrebt gewesen sein; dem widerspricht das angegebene Schamhaar; und jünglingshaft kann man die dicklichen Beine kaum nennen. Die Bedenken gelten allen aufgenommenen Statuetten.

Exemplarisch erscheint dem Rez. die Behandlung des Diadumenoskopfes aus Vaison (S. 16 Nr. 14). Hier macht der Verf. die Eigenart des Zeitgeschmacks,

der nicht gefallende Stilformen unter Verwendung anderer Stilformen verbessert, deutlich. Besonders reizvoll ist, daß der Körper derselben Statue recht getreu kopiert ist.

Der zweite Abschnitt behandelt Neubildungen im polykletischen Stil (S. 28—40). Gut begründet erscheint hier dem Rez. besonders die Einordnung des umstrittenen Idolino, des Münchener Knabensiegers, des Knaben aus Volubilis — hier verdient vor allem der Nachweis, daß dessen Kopf eine Variante des Münchener Knabensiegers darstellt, Beachtung —, des Kopfes Millesgården, dessen Spätdatierung der Verf. gegen Linfert (von Polyklet zu Lysipp. Diss. Freiburg 1966, 17) durch einen treffenden Vergleich mit der Neapeler Replik des Doryphoros Kopfes sichert und des Öleingießers Petworth. Gegen die erneute Einreihung dieser Statue in die polykletische Kunst durch D. Arnold (Die Polykletnachfolge, JDI Erg. H. 25, 1969, 169 f.) wendet er sich mit der berechtigten Bemerkung, daß in ihrer Argumentation ein Zirkelschluß vorliegt (S. 40, Anm. 295): „Ihr Hauptargument . . . ist charakteristisch für eine weit verbreitete Argumentationsweise der Meisterforschung, die solche Entwicklungen zunächst als Hypothese aufbaut, und sie dann als Argument benutzt.“

Zanker geht im Zusammenhang mit dem Idolino, dem Münchener Knabensieger und auch sonst bei Bronzestatuen nicht auf das Herstellungsverfahren ein. Gerade darauf aber stützt Blümel (a. O. S. 254) seine heftigen Angriffe gegen Rumpf. Zanker wird freilich auch dort seine wohlbegründeten Ausführungen nicht widerlegt finden, liefert doch Blümel ein klassisches Beispiel eines Zirkelschlusses.

Die Arbeit von K. Kluge (K. Kluge, K. Lehmann-Hartleben, Die Antiken Großbronzen I. Die Antike Erzgestaltung, 91 ff., Berlin-Leipzig 1927) bringt keine Datierungen der einzelnen Gußverfahren: Kluge übernimmt die Ansätze von Lehmann-Hartleben, die größtenteils die damals geläufigen sind. Außerdem hat Blümel übersehen, daß Kluge zahlreiche, sogar als ausgezeichnet hervorgehobene Arbeiten der Kaiserzeit im Wachsergußverfahren nennt.

Im übrigen spricht aus Blümel's Aufsatz eine so krasse Unkenntnis römischer Kunst — er bemerkt außerdem nicht, daß „römische Skulptur“ bei Rumpf schon ein historischer Begriff ist und keine Bezeichnung für einen Landschaftsstil —, daß der stilistische Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst für ihn im wesentlichen in dem Unterschied zwischen sportlichen Jünglingen und weichen Lustknaben besteht (a. O. S. 249). So stuft er jedenfalls die Lampenträger ein; andererseits sollen sie Abgüsse von Statuen des 4. Jahrhunderts v. Chr. sein (a. O. S. 252). Sapienti sat, denn das ist die Haltung, gegen die schon Wickhoff kämpfte (Wiener Genesis, Wien 1895, 14 f.). Wie wohlthuend wirkt dagegen die besonnen nüchterne Behandlung des Problems bei Zanker.

Der dritte Abschnitt faßt zusammen, daß die Werke Polyklets von der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. bis in antoninische Zeit in jeder Periode „nachgeahmt“ wurden (S. 41—45). Der Höhepunkt der Polyklet-Rezeption liegt in der frühen Kaiserzeit. Einleuchtend wird hervorgehoben, daß Umbildungen und Neuschöpfungen, das was den jeweiligen Epochen an Polyklets Kunst wichtig

erschien, deutlicher spiegeln als Kopien. Diese Spiegelung wertet der Verf. überzeugend für eine Charakterisierung des Kunstgeschmacks im Wandel der Zeit aus.

Das zweite Kapitel ist dem Typus des „Stephanosathleten“ und verwandten Statuen gewidmet (S. 49—68). Die Gliederung dieses und auch der folgenden Kapitel folgt dem beschriebenen Schema. Überzeugend wird als Entstehungszeit aller behandelten Statuen die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. ermittelt.

Den Forschungsproblemen, die der Spinario stellt, ist das dritte Kapitel zugewandt (S. 71—75). Der Verf. katalogisiert und untersucht zunächst die Kopien und Umbildungen des Spinario-Körpers. Der Verf. hält mit Recht die Statue Castellani für eine claudische Kopie. Er verweist in diesem Zusammenhang auch auf das „Mädchen mit der Taube“ im Museo Capitolino, das er ebenfalls in claudische Zeit datiert. Zweifelsohne trifft diese Datierung das Richtige (anders Steuben, Helbig ⁴II, Nr. 1268, antoninisch). Daß das Mädchen einen Porträtkopf trägt, hat der Rez. zwar schon verschiedentlich mündlich mitgeteilt bekommen, und er hält die Beobachtung auch für richtig, aber ‚bekannt‘ scheint das nicht zu sein.

Den bronzenen Spinario datiert der Verf. überzeugend in frühaugustische Zeit. Er führt aus, daß im Körper zwei Brechungen eines hellenistischen Originals vorliegen. Die Statue Castellani gibt nach Meinung des Verf. Hinweise auf eine Entstehungszeit einer realistischen Version in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Andererseits gibt er aber auch zu bedenken, daß auch die eklektische Version in dieser Zeit entstanden sein könnte. Beide könnten von zwei verschiedenen Originalen, die voneinander abhängen, abgeleitet sein. Die vorsichtig abwägende Haltung wird dem Problem in vollem Umfang gerecht. N. Himmelmanns Datierung ins 3. Jahrhundert v. Chr. vermag ich nicht zu folgen (Abh. d. Geistes- und Sozialwiss. Klasse der Akad. der Wiss. und Lit. Mainz, Wiesbaden 1975, Drei hellenistische Bronzen in Bonn mit einem Anhang über den Dornauszieher Castellani).

Ein Abschnitt methodologischer Art über eklektische Statuen schließt an (S. 76—80), wobei Verf. besonders auf die Vielzahl der kombinatorischen Möglichkeit und das Problem der „zweigeschlechtlich“ verwendeten Köpfe eingeht (z. B. Kopf des Apollo von Antium). Dann wendet er sich dem Kopftypus des Spinario zu (S. 81—83). Die Schwierigkeiten, die die beiden schon von Waldhauer beobachteten Replikenreihen einer eindeutigen Lösung in den Weg stellen, sind erläutert. Der Verf. weist abschließend darauf hin, daß für die hier untersuchte Fragestellung eine Lösung unwichtig ist. Festzuhalten sei, daß „die späthadrianisch-antonischen Köpfe in Einzelformen eine größere Affinität zum Strengen Stil zeigen. Doch wird das Vorbild durch naturnahe Formen belebt und die Haaranordnung wird verunklärt. Die Köpfe aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. und aus der frühen Kaiserzeit dagegen übersetzen das Vorbild ins Vornehme und Elegante“. Ferner macht er deutlich, daß man trotz der zahlreichen Übereinstimmungen zwischen den beiden Replikenreihen auch eine Rückführung auf zwei zeitgleiche Köpfe nicht ausschließen kann.

An die Erörterung dieses Kopfes schließt er einen Abschnitt zur Überlieferung strenger Kopftypen an (S. 84—93). Für besonders aufschlußreich hält der Rez. die Behandlung des Kopftypus des Orpheus; hier weist der Verf. überzeugend nach, daß auch eine sorgfältige Replikenrezension nicht zur Rekonstruktion des strengen Originalen führt, sondern vielmehr den Orpheus-Kopf als „ein Zeugnis des Kunstgeschmacks der frühen Kaiserzeit“ ausweist (S. 84 ff.).

Wichtig — obwohl nicht eigentlich zum Thema gehörig — ist auch die Bemerkung zum Statuentypus des „Tiberapoll“ (S. 91, Nr. 6). Der Verf. weist mit Recht darauf hin, daß die Gestalt ihre Schlankheit der Abschleifung durch das Tiberwasser verdankt: Der Rez. möchte nachdrücklich darauf hinweisen, daß ein Teil des linken Brustmuskels noch die ursprüngliche Höhe zeigt. Die Differenz beträgt fast 1 cm. Auch war der Körper wesentlich muskulöser durchgebildet; das beweist der erhaltene Ansatz des Sägemuskels unter dem linken Arm. Man muß daher dem Verf. zustimmen, wenn er den Statuentypus als nicht gut überliefert bezeichnet.

In den Abschnitten des dritten Kapitels gelingt es dem Verf., die Periodisierung, die er an den Polykletumbildungen gewonnen hat, zu verfeinern und ihre Charakteristika deutlicher zu machen (S. 94).

Das letzte Kapitel ist klassizistischen Jünglingsstatuen der hadrianisch-antioninischen Zeit gewidmet (S. 97—119). Als methodischer Ansatz sind die Antinoosstatuen benutzt. Sicher richtig ist die Datierung des mit Recht aus der Reihe der Antinoosstatuen ausgeschiedenen Antinoos vom Kapitol (S. 101, Nr. 3) in die Zeit des Lucius Verus; ebenso treffend erscheint dem Rez. die Charakterisierung der Statue als eigenständiges, typisches Werk der hadrianisch-frühantioninischen Zeit.

Merkwürdigerweise macht der Verfasser nicht darauf aufmerksam, daß sich die Knabenstatue im Prado (S. 102, Nr. 4) und der Dionysos aus der Hadriansvilla (S. 103, Nr. 5) formal bis auf die Haltung des linken Armes weitgehend entsprechen. Die Abweichungen beruhen in erster Linie auf dem vom Geschmack bestimmten Ziel und wohl auch auf dem Zeitstil der ausführenden Hände. Welcher Inspiration diese Statuen ihre Entstehung verdanken, läßt sich kaum ausmachen, doch erinnert der Aufbau an den Herakles des Polyklet (Taf. 16), der bei der Statue im Prado mit strengen bzw. pasitelischen Zügen versehen ist; hier findet man auch die gleiche Haltung des linken Armes, während der Dionysos bei stärkeren Abweichungen im Formalen die festeren Formen der Klassik spiegelt.

Der Textteil wird abgeschlossen durch ein Museumsregister, ein Schlagwortregister und ein Tafelverzeichnis. Für den Tafelteil gebührt dem Verf. besonderer Dank; mit durchweg vorzüglichen Abbildungen werden seine Ausführungen gestützt. Es ist seit langem keine Publikation mit einer so sorgfältig gewählten Bilddokumentation erschienen.

Auf den ersten Blick scheint das Buch in vier Einzelstudien zu zerfallen; dem ist jedoch nicht so: Jedes Kapitel nimmt einen Aspekt des vorhergehenden auf, vertieft die Fragestellung und erweitert und unterstreicht die Ergeb-

nisse. Alle angesprochenen Aspekte — es gibt zweifelsohne noch mehr, vgl. Trillmich a. O. passim — sind knapp und doch gründlich behandelt. Dem Verf. gebührt das Verdienst, die Doppelgesichtigkeit der Kopien und die Einzigartigkeit, in gewissem Sinne sogar Originalität, der klassizistischen Um- und Neubildungen als erster umfassend erörtert zu haben. Wenn die Thesen in der „Meisterforschung“ auch Widerstand finden werden, und wenn vielleicht auch nicht alle zutreffend sind, so kann doch dieses Werk nur als bedeutsamer Beitrag zur Erweiterung des Forschungshorizontes gewertet werden, zumal der Verf. bei seiner vorsichtigen Art zu argumentieren „Patentlösungen“ nicht angestrebt hat.

Klaus-Peter Goethert

George B. Rogers, Poteries sigillées de la Gaule Centrale I. —
Les motifs non figurés. XXVIII. Suppl. Band der Gallia, Paris 1974,
196 Seiten.

Mit dem angezeigten Katalog legt R. ein Hilfsmittel vor, das dem Bearbeiter Zentralgallischer Sigillaten die Zuweisung und Bestimmung erleichtern soll. Der Katalog ist entstanden bei der Aufbereitung des umfangreichen Sigillatamaterials im Museum zu Saint Germain en Laye und anderer französischer Museen, das in einem weiteren Band vorgelegt werden soll und sich dem Œuvre der verschiedenen Töpfer, ihrer Abfolge und Abhängigkeit und Fragen der Feinchronologie widmen wird.

Nach der ausführlichen Bibliographie wird im Vorwort Umfang und Inhalt des Katalogs umschrieben, der sich darauf beschränkt, die dekorativen Elemente der Zentralgallischen Sigillata-Töpfer, die nach dem Jahre 90 n. Chr. tätig waren, zu differenzieren. Zeigen die Töpfereien im 1. Jahrhundert n. Chr. eine große Vielfalt an Motiven, die zum Teil von Arezzo und Südgallien sowie Italien inspiriert waren, aber auch rein lokalen Charakter tragen, so wechselt der Eindruck schlagartig um 90 n. Chr. Ein noch anonymes Töpfer X 0, von Germanus in Graufesenque beeinflusst, richtet sich ein und bestimmt stilistisch, wie auch sein direkter Nachfolger X 1 die Töpfer der traianischen Zeit in Martres de Veyre so wie X 2 und X 3, den Töpfer der Rosette, Ranto, Ioenalis und Donanavus und legt die Grundlagen für die Entwicklung der Ateliers von Lezoux, wie die Verbindung von Sacer und Attianus und später Cinnamus zeigt.

Um 100 kommt der talentierte Libertus, der sich durch hohe Künstlerschaft und technische Gewandtheit auszeichnet. Ein starker von klassischer Kunst bestimmter Einfluß läßt an seine Herkunft aus einem ostmediterranen Töpferzentrum denken. Er ist Gründer einer Ateliergruppe, die neue Entwicklungen ermöglicht und von den Töpfern Butrio, Ianuaris II, Laxtucissa und Paternus II weitergeführt wird. Diese beiden Gruppen bestimmten während des ganzen 2. Jahrhunderts und auch noch später die Produktion der Töpfer in Lezoux.

Im Gegensatz zu den Produkten und Töpfern des 1. Jahrhunderts, deren Umfang und Formdetails fast noch unbekannt und daher unvollständig sind,