

Einleitung

KLAUS JUNKER – ADRIAN STÄHLI

Kopie und Original – die gedankliche Substanz, die hinter diesem Begriffspaar steht, gehört zu den ersten Bausteinen der Klassischen Archäologie als einer Fachdisziplin innerhalb der Geisteswissenschaften. Die Antiquare des 18. Jahrhunderts – Jonathan Richardson d.J., Pierre-Jean Mariette, der Comte de Caylus, Johann Joachim Winckelmann, Anton Raphael Mengs und Ennio Quirino Visconti – haben mit ihrer Erkenntnis, daß die vielbewunderten Marmorstatuen in den europäischen Sammlungen nicht griechisch, sondern fast ausnahmslos römerzeitlich seien, zu einem guten Teil jedoch griechische Schöpfungen kopieren, der Archäologie zwei große Herausforderungen hinterlassen. Einmal war damit eine Diskussion über Methodenfragen eröffnet, die bis heute nicht abgeschlossen ist: Nach welchen Kriterien kann ein Werk als Kopie eines Originals bestimmt werden und mit welcher Genauigkeit überliefern die Kopien die Originale? Inwiefern kann überhaupt auf der Grundlage römischer Kopien eine Vorstellung von der verlorenen griechischen Bronzeplastik gewonnen werden? Der zweite Aspekt betrifft das Problem der Wertung dieser beiden Kunstepochen und ihres Verhältnisses zueinander: In der Beziehung von griechischem Original und römischer Kopie scheint sich zu fokussieren, was lange Zeit eine Leitvorstellung in der klassischen Altertumswissenschaft, und insbesondere in der Archäologie, bildete – daß nämlich die griechische Kultur der römischen an Kreativität weit überlegen gewesen sei. Eine „Kultur der Originale“ schien so einer „Kultur der Kopien“ gegenüberzustehen.

Seit dem Historismus allerdings geriet dieses konventionelle evolutionäre Modell, das in seiner radikalen Anwendung die römische Kunst *in toto* als Phase des bloßen Nachahmens und Verwertens ansah, in die Kritik. Das 20. Jahrhundert hindurch sind dann konstruktive Antworten auf die Frage gegeben worden, worin auf verschiedenen Teilfeldern die ‚Eigenleistung‘ der Bildenden Kunst in römischer Zeit bestand. Als methodisches Modell der Beschreibung und Interpretation künstlerischer Rezeptionsphänomene, insbesondere des Weiterlebens wie auch des gezielten Aufgreifens griechischer Kunst in römischer Zeit, hat freilich der Kopienbegriff seine privilegierte Stellung in der Archäologie mit erstaunlicher Beharrlichkeit behaupten können – auch ohne die Implikation einer kulturellen Abhängigkeit Roms von Griechenland.

Nun mehren sich aber in jüngster Zeit die Stimmen, die die herkömmliche Auffassung des Verhältnisses von Original und Kopie in Frage stellen, und zwar aus zwei grundsätzlich verschiedenen Positionen heraus: Zum einen wird der bislang einseitig auf die Rezeption und Reproduktion von mustergültigen Meisterwerken ausgelegte

Kopienbegriff innerhalb der Plastikforschung in Zweifel gezogen. Zum anderen wird seitens der Plastik- wie auch der Architekturforschung ein Kopienbegriff ins Spiel gebracht, der primär den Transfer von Bedeutungen – seien sie politischer oder anderer Art – durch gezieltes Kopieren formaler Konzepte in den Blick nimmt, also nicht von einem ästhetisch motivierten Vergangenheitsbezug ausgeht.

Dort, wo sich das Problem der Kopie und ihres Verhältnisses zum Original zuerst gestellt hatte, in der Forschung zur antiken Plastik, wurde es in der Folgezeit auch am intensivsten diskutiert und systematisch reflektiert. Was die Geschichte des Umgangs mit diesem Problem angeht, lassen sich vier verschiedene Phasen unterscheiden, die jeweils qualitativ neue Ansätze brachten.

1. Ihre Pionierphase hatte die Kopienkritik – die vergleichende Analyse der römischen Kopienüberlieferung im Hinblick auf eine Rekonstruktion griechischer Originalstatuen – im späteren 19. Jahrhundert. Vorangetrieben vor allem durch die Forschungen von Heinrich Brunn und Adolf Furtwängler (FURTWÄNGLER 1893; FURTWÄNGLER 1896), entwickelte sie sich zu einem grundlegenden methodischen Verfahren der Klassischen Archäologie. Die Aufgabe war ebenso verlockend, wie sie im Rückblick als gewagt erscheint: Sie bestand darin, aus der Masse der aus römischer Zeit erhaltenen Marmorstatuen die Hauptwerke der fast restlos verlorenen griechischen Bronzeplastik wiederzugewinnen und auf dieser Grundlage die Geschichte der griechischen Plastik vom frühen 5. Jahrhundert v. Chr. an bis in den Hellenismus zu schreiben. Die weite Anerkennung dieses methodischen Modells hat wesentlich zum Erfolg der Plastikforschung und zu ihrer zeitweiligen Dominanz innerhalb des Faches beigetragen.

2. Mit der zunehmenden Verfeinerung der kopienkritischen Methode entstand aber auch ein Bewußtsein für ihre Grenzen. Die Fähigkeit, den Beitrag des Kopisten von der Überlieferung des kopierten Originals zu scheiden und somit den römischen Eigenanteil an den Kopien besser zu fassen, führte zwangsläufig zu der Einsicht, daß griechische Skulpturen in Rom keineswegs stets getreu reproduziert, sondern auch in einer Vielfalt von Varianten und Umbildungen tradiert wurden. Das Verdienst einer ersten systematischen Grundlegung dieser Beobachtungen kommt Georg Lippold zu (LIPPOLD 1923). Wenn Lippold auch den – aus heutiger Sicht fast unbegrenzten – Optimismus von Furtwängler nicht teilte, so hat er doch den Kernpunkt der seinerzeit entwickelten Kopienkritik nachdrücklich bestätigt. Der ebenso einfache wie wirkungsreiche Gedanke bestand darin, innerhalb der Überlieferung eine Unterscheidung gleichsam zwischen reinen und unreinen Statuen vorzunehmen: Die getreu kopierten vermitteln den Zugang zu den verlorenen Originalen der griechischen Plastik, die „umgebildeten“ Statuen dagegen werden aus dieser Betrachtung ausgeschieden und geben – positiv gesprochen – eine Vorstellung von Umfang und Art der römischen Weiterverarbeitung älterer Entwürfe. In ihrer Verfeinerung durch Lippold und seine Nachfolger ist die Kopienkritik zu einem Erklärungsmodell mit geradezu durchschlagendem Erfolg geworden. Ein guter Teil auch der heute betriebenen Forschung zur antiken Idealpla-

stik bewegt sich auf dieser methodischen Linie und operiert geradezu selbstverständlich mit der Begriffstrias „Original – Kopie – Umbildung“, in der Überzeugung, daß dieses methodische Grundkonzept ein angemessenes Instrumentarium zur Beurteilung der Relation von römischer und griechischer Skulptur bietet.

3. Solange man sich im Rahmen der sogenannten Meisterforschung – der Rekonstruktion ganzer Oeuvres griechischer Bildhauer – primär für die griechischen Originale interessierte, führte dies also zunächst nur zu einer Ausdifferenzierung des Instrumentariums der Unterscheidung ‚echter‘ Kopien von ‚bloßen‘ Umbildungen. Erst die wachsende Skepsis gegenüber der griechischen Meisterforschung und parallel dazu das allgemein gewachsene Interesse am ‚Kunstbetrieb‘ der Römer sorgte dafür, daß sich die Aufmerksamkeit seit den 1970er Jahren vermehrt auch den römischen Werken als eigenständigen Leistungen ihrer Entstehungszeit zuwandte. Entscheidend wirkten hier vor allem die Untersuchungen von Paul Zanker (ZANKER 1974). Sie zeigten, daß römische Statuen in vielen Fällen gar nicht den Anspruch erheben, ein bekanntes griechisches Meisterwerk zu imitieren, sondern sich bloß eng an ein klassisches Stil- und Formenvokabular anlehnen und dieses auf vielfältige Weise weiterentwickeln. Für die Rekonstruktion griechischer Originalwerke können diese klassizistischen Statuen römischer Zeit deshalb nicht oder nur höchst eingeschränkt herangezogen werden. Das Verhältnis der römischen zur griechischen Skulptur ist somit nicht mehr ausschließlich als einseitige Abhängigkeitsrelation der Imitation gegebener Vorlagen zu begreifen, sondern als vielschichtige künstlerische Auseinandersetzung mit der insgesamt als vorbildlich aufgefaßten griechischen Kunst. Die scharfe und grundsätzliche Scheidung zwischen griechischen Originalen und ihren Nachahmungen weicht damit dem differenzierteren Modell einer Vielfalt intermittierender Zwischenstufen der Rezeption und Aneignung, die die ursprünglichen Originale im Einzelfall kaum noch erkennen lassen. Diesem Verlust steht jedoch der Gewinn gegenüber, daß die angeblichen Kopien unter dieser Perspektive zu aussagekräftigen Zeugnissen für den Wandel des Kunstgeschmacks in römischer Zeit werden (ZANKER 1992). So war es nur konsequent, wenn sich im Zuge dieser Forschungen die Aufmerksamkeit intensiver als zuvor auch auf nachahmende Werke innerhalb der griechischen Plastik selbst richtete, bezeichnenderweise unter Vermeidung des Begriffs ‚Kopie‘ (STROCKA 1979). Der Kopienkritik als Methode wurde damit keineswegs die Berechtigung streitig gemacht, die Diskussion über den Zugang zur griechischen Idealplastik aber auf eine neue Stufe gehoben und zugleich der Weg frei gemacht für eine umfassende Würdigung der römischen Idealplastik. Was bei Lippold und seinen Nachfolgern gleichsam nur einen Nebenaspekt der Analyse darstellte, rückte nun ins Zentrum der Betrachtung; die Frage nach den Impulsen und Zielen bei den römischen Bildhauern und ihren Auftraggebern. Das zeigt sich nicht zuletzt in den Begriffen. Vom ‚römischen Kunstgeschmack‘ und seinem Wandel zu sprechen, war nun nicht mehr abwertend gemeint im Sinne eines Wechsels oberflächlicher Moden, sondern als ein Phänomen, das dieselbe Aufmerksamkeit verdient wie die traditionelle Folge von Stilen innerhalb der griechischen Kunstgeschichte.

4. Die Forschung der letzten Jahre schließlich ist durch eine bemerkenswerte Radikalisierung der Fragestellung gekennzeichnet. War es zuvor darum gegangen, die Eigenständigkeit römischer Künstler bei der Schaffung von Statuenwerken als Phänomen *neben* der Praxis des Kopierens sichtbar zu machen, entwickelte sich nun die Extremposition, daß es grundsätzlich falsch sei, die Existenz von Kopien im engeren Sinne des Wortes anzunehmen. Die Konsequenzen dieses Ansatzes sind eminent. Die Geschichte der griechischen Plastik, wie sie über mehr als hundert Jahre entworfen und immer feiner beschrieben worden ist, hört weitgehend auf zu existieren, wenn die römischen Statuen generell nur noch als künstlerische Zeugnisse ihrer eigenen Zeit gelten. Peter Stewart hat jüngst mit einigem Recht davon gesprochen, der neue Ansatz habe sich zu einer Art „neue Orthodoxie“ verdichtet, zumindest innerhalb der englischsprachigen Welt (STEWART 2003), denn tatsächlich plädieren die Autoren etwa eines von Elaine Gazda betreuten Bandes mehrheitlich dafür, römische Statuen nicht mehr als gezielte Nachahmungen griechischer Skulpturen, sondern als Produkte eines freien eklektischen Verfügens römischer Künstler über den tradierten Stil-, Typen- und Motivbestand der griechischen wie auch der zeitgenössischen römischen Kunst zu verstehen (GAZDA 2002).

Inwieweit diese Position berechtigt ist, wird sich erweisen müssen. Einzuwenden ist jedenfalls, daß die archäologische Überlieferung sie nicht ohne weiteres unterstützt. Die Kopien der Erechtheion-Koren oder der Statue der Nemesis von Rhamnous (s. den Beitrag von H. Bumke in diesem Band) belegen ganz unmittelbar, daß tatsächlich Kopien im Bereich der Idealplastik hergestellt worden sind, wenn auch diese Befunde noch nichts über die generelle Verbreitung des Phänomens selbst aussagen können. Auch für den Umgang der Römer mit Porträts namhafter Griechen ist über weite Strecken wohl allein das Wort ‚Kopieren‘ angemessen. Zwar sind in der Regel Format und Material verändert worden, dazu in gewissem Umfang die Oberflächengestalt – ein römisches Bildnis mit der Bezeichnung ‚Perikles‘ sollte nach allem, was wir wissen, aber keineswegs als aktuelle römische Visualisierung des griechischen Staatsmannes erscheinen, sondern als Nachbildung eines Kunstwerks aus der Zeit des Porträtierten.

In Peter Stewarts Formulierung deutet sich darüber hinaus an, daß in dieser Diskussion jenseits der historisch-kritischen Analyse eine ausgeprägte ideologische Komponente enthalten ist. Eines ist tatsächlich nicht zu bestreiten: Wer immer in irgendeiner Weise von Kopieren und Umbilden spricht, und sei es noch so differenziert, trifft eine grundlegende Unterscheidung. Was man zunächst, mit dem einen oder anderen Set von Begriffen, rein deskriptiv zu benennen versucht, läßt sich nicht trennen von einer *Bewertung* der beschriebenen Phänomene, das heißt von der Unterscheidung zwischen Vorbild und Nachbildung und damit auch zwischen kultureller Überlegenheit und Unterlegenheit. Griechische Originalität über römische Kunstbeflissenheit zu stellen widerspricht allerdings – auch wenn es sich mit der Herstellung von Statuen nur um ein sehr begrenztes kulturelles Feld innerhalb einer antiken Zivilisation handelt! – der modernen Forderung nach uneingeschränkter Gleichbehandlung und -bewertung,

gerade auch in kulturellen Dingen. Diese Sicht, politisch korrekt von den Maßstäben der Gegenwart her, ist zweifellos aber ein schlechter Ratgeber, wenn es um das Verständnis von Verhältnissen in der Antike geht. Daneben gibt es wohl eine ganze Reihe weiterer Faktoren, die die Beschäftigung mit der Kopienproblematik als einem Aspekt der historischen Kunstwissenschaft belasten. Nicht nur daß deutsche Gräkophilie und der sie stets begleitende Nationalismusverdacht damit abgewehrt wird. Es wirkt hier, worauf Christopher Hallett hingewiesen hat, unausgesprochen die moderne Erwartung hinein, jede Zivilisation müsse ihre „nationale Identität“ wahren (HALLETT 2005). Aber die römischen Auftraggeber ‚griechischer‘ Statuen oder Porträts hätten unsere Sorge, daß sie damit ihre Identität verleugnen, sicher nicht verstanden.

Was die Formen und damit die gewissermaßen technische Seite der Kopienkritik angeht, wirkt indessen immer noch die allzu große Zuversicht früherer Generationen nach, wobei man hier vielleicht einschränkend sagen kann: jedenfalls im deutschen Sprachraum. In der Frage, welche Serien römerzeitlicher Statuen tatsächlich relativ getreu verlorene griechische Originale wiedergeben und welche als ‚klassizistische‘ Neuschöpfungen unter Verwendung älterer Motive anzusehen sind, ist die Forschung von einem Konsens noch weit entfernt. Skeptiker und Optimisten haben hier gegenwärtig eine weite Distanz zwischen sich. Nicht zu Unrecht hat Ellen Perry den Fall des Apollon im Belvedere als einschlägiges Fallbeispiel an den Anfang ihrer Studie gestellt (PERRY 2005). Selbst für dieses berühmte Werk bleibt es am Ende eine mehr oder minder plausible Vermutung, daß er einen Statuenentwurf der griechischen Klassik dokumentiert. Und noch manch anderes Werk, das bisher einen selbstverständlichen Platz in den Handbüchern zur griechischen Plastik einnimmt, würde bei einer kritischen Überprüfung der Argumente wohl mit einem Fragezeichen zu versehen sein. Die einfache Formel jedenfalls, daß immer dann, wenn eine *Serie* nah verwandter Repliken römischer Zeit vorliegt, eine wegen ihrer besonderen Qualität kopierte *griechische* Statue identifiziert worden ist, greift als Begründung für die Erschließung verlorener Originale sicher zu kurz. Hier muß es offenkundig darum gehen, die über einen langen Zeitraum verfeinerte Methodik der Kopienkritik zu nutzen und anhand aussagekräftiger Einzelbefunde vermittelnde Positionen zu entwickeln zwischen einer allzu optimistischen Definition des Verhältnisses Original und Kopie und andererseits der kompletten Ablehnung eines Kopienverhältnisses.

Die Diskussion über die gestalterischen und inhaltlichen Konzepte der Römer bei der Auseinandersetzung mit der griechischen Plastik ist noch stärker im Fluß. Vielleicht ist es angemessen, die Vielzahl der früher und insbesondere in jüngerer Zeit gemachten Beiträge zwei Polen zuzuordnen. Auf der einen Seite steht die Nachahmung und Rezeption von Werken *als Originalen*. Darunter sind alle Vorgänge zu verstehen, bei denen bestimmte Schöpfungen der Vergangenheit als individuelle Werke einer Epoche, eines Künstlers oder als Ausformungen eines Motivs kopiert oder in anderer Weise verarbeitet worden sind. Dies setzt bei den römischen Auftraggebern und Künstlern eine gewisse Kenntnis der originalen Entstehungsumstände voraus,

ein Wissen, das wir ausweislich der Quellen bei einem bestimmten Kreis kunstsinziger Römer tatsächlich voraussetzen dürfen. Den anderen Pol markieren Vorgänge gezielter Nachahmung, die dem Transfer ideeller Konzepte dienen. Die Gründe dafür können im einzelnen sehr verschieden sein und lassen sich angesichts der sehr unterschiedlichen Aufstellungskontexte, von der Villa über Sportstätten und Thermen bis zu den Kaiserfora, nicht auf einen Nenner bringen. Im äußersten Fall kann dabei die Wertigkeit des Originals in *seiner* Entstehungszeit irrelevant sein; seine Verwertung verdankt es allein der inhaltlichen Bedeutung, die es im historischen Kontext des Rezipienten gewinnt. Nicht die Wertschätzung eines auratischen Originals gab dann den Anstoß zur nachahmenden Verarbeitung, sondern das Bedürfnis, bestimmte Motive unabhängig vom Rang des ‚Originals‘ zu verwerten und in einem neuen kulturellen Kontext zur Wirkung zu bringen. Der etwas technische Begriff „Pole“ ist bewußt gewählt, denn hier geht es nicht um ein Entweder-Oder, sondern um zwei prinzipielle Möglichkeiten innerhalb eines modernen Verständnismodells. Im Einzelfall ist, um etwa das naheliegende Beispiel der Korenkopien am Augustusforum anzuführen, eine exakte Antwort nicht möglich, zumal sie für Auftraggeber und ‚Rezipienten‘ sehr unterschiedlich ausfallen kann.

Die starke Divergenz der heute in der Forschung vertretenen Ansätze macht deutlich, daß hier in einem für die Klassische Archäologie zentralen Punkt grundlegender Klärungsbedarf besteht (vgl. GEOMINY 1999). Dies betrifft die *Formen der Nachahmung* – von der getreuen Kopie bis zur freien Verarbeitung älterer Schöpfungen – und in noch stärkerem Maß die dahinter stehenden *inhaltlichen* und *ästhetischen Motivationen*. Man kann die Aufkündigung eines lange bestehenden Konsenses bedauern, mehr Grund gibt es aber wohl, die ausgeprägten Differenzen als Symptom eines lebendigen Streits um die richtigen Erklärungsmodelle zu begrüßen. An dieser Stelle setzen die Beiträge dieses Bandes ein. Sie sind, vereinfacht gesprochen, zwei Hauptfeldern der Diskussion zuzuordnen.

Zum einen geht es darum, auf dem eben skizzierten traditionellen Kerngebiet der Kopienproblematik, der griechischen und römischen Plastik, die Debatte weiterzuführen. Dies geschieht mit Beiträgen, die sich in erster Linie methodischen und begrifflichen Fragen zuwenden, andererseits aber auch mit der Analyse konkreter Einzelbefunde aus dem Bereich der Idealplastik.

Zum anderen ist es uns ein wichtiges Anliegen, die Kopediskussion über ihr angestammtes Feld hinauszuführen, in der Erwartung, daß die Ausweitung auf andere Gegenstände Rückwirkungen auf die Auseinandersetzung über das Verhältnis von Original und Kopie auch in der Plastik hat. Diese Ausweitung erfolgt dabei gewissermaßen in zwei Stufen, zunächst auf andere Gattungen innerhalb der Plastik, dann aber auch auf Denkmälergruppen außerhalb der Plastik, auf die Flächenkunst und Architektur.

Die ersten beiden Beiträge des Bandes geben aus methodologischer und wissenschaftsgeschichtlicher Sicht eine Standortbestimmung des Problems von Kopie und Original,

wie es sich für die Forschung zur antiken Plastik in der Klassischen Archäologie gegenwärtig darstellt. Aus je unterschiedlicher Perspektive gelangen beide Verfasser zum Schluß, daß das Konzept von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ nach Stand der Dinge nicht als das adäquate Instrument zur Erforschung und Beurteilung antiker Idealplastik gelten könne. ADRIAN STÄHLI nimmt die aktuelle, vor allem in der angelsächsischen Forschung geführte Debatte um den Kopienbegriff zum Anlaß, die methodischen Prämissen der archäologischen Kopienkritik zu untersuchen und zu prüfen, ob die Kopienkritik überhaupt eine taugliche Methode ist, um das von ihr in Aussicht gestellte Ziel einer Rekonstruktion griechischer Originale auf der Grundlage der römischen Statuenüberlieferung zu erreichen. In einem Fallbeispiel wendet Stähli die kopienkritische Methode gleichsam gegen sich selbst, indem er aufzeigt, daß sie bei konsequenter Anwendung zwangsläufig in Aporien führt, die nur durch Willkürentscheide zu umgehen sind. Als Alternative schlägt Stähli vor, die Frage nach einer Rekonstruktion griechischer Originalwerke vorerst zugunsten der Untersuchung der Prozesse der Tradierung eines konventionalisierten Formen- und Typenrepertoires und der Reproduktions- und Replikationsmechanismen innerhalb von Bildhauerwerkstätten zurückzustellen.

Komplementär dazu rollt MARCELLO BARBANERA die Wissenschaftsgeschichte des ‚Original-Kopien-Modells‘ in der Archäologie auf. Er legt dar, daß die Ursprünge dieses Modells keinswegs in der Erkenntnis einer grundsätzlichen Abhängigkeit der römischen von der griechischen Skulptur und der daraus abgeleiteten Notwendigkeit, die verlorenen griechischen Originale auf der Basis römischer Kopien zu rekonstruieren, wurzeln. Vielmehr sei die Differenz von Original und Kopie im frühen 18. Jahrhundert zunächst als ein Problem der Authentizität der Meisterhand und damit der Unterscheidung von sicheren Werken „von eigener Hand“ und ihren späteren Nachahmungen aufgeworfen worden. Die als Kopien identifizierten *opera nobilia* der antiken Plastik hätten dadurch freilich keineswegs an Wertschätzung eingebüßt. Erst in einem zweiten Schritt, mit der Periodisierung der Kunststile durch Winckelmann und seinem Postulat der ästhetischen und ethischen Überlegenheit der griechischen Kunst wurden nun die Statuenkopien als Produkte einer rein imitativ verfahrenen, künstlerisch unoriginellen Epoche, des römischen Stils der „Nachahmer“, abgewertet. Damit war der Entwicklung der kopienkritischen Methode im 19. und 20. Jahrhundert der Weg geebnet: Den römischen Statuenkopien konnten die ihnen zugrundeliegenden griechischen Vorbilder, die ‚Originale‘, umso sicherer abgelesen werden, als sie gar nicht anstrebten, eigenständige Kunstwerke zu sein. Mit der Aufwertung der römischen Kunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts aber – so das Fazit von Barbanera – sei nicht nur das hierarchische Gefälle, das griechische und römische Kunst voneinander trenne, weggefallen, sondern auch die Möglichkeit, römische Statuen als bloße Reflexe griechischer Vorbilder zu verstehen – vielmehr hätten auch erstere als originelle Schöpfungen ihrer Zeit zu gelten. Der Kopienkritik ist, folgt man dieser Linie, damit zwar nicht der Boden entzogen, wohl aber ist die Bestimmtheit, mit der sie häufig römische Statuen auf griechische Originale zurückführt, zumindest in Zweifel zu ziehen.

Der zweite Abschnitt des Buches versammelt drei Fallstudien aus dem Bereich der Idealplastik. Beide Hauptaspekte der aktuellen Forschungsdiskussion sind darin präsent, einmal die Kernfrage der Kopienkritik, nämlich inwiefern aus Statuen römischer Zeit griechische Originale erschlossen werden können, zum anderen die Analyse der Kopistenpraxis als Zugang zum Wandel der Funktion von Skulpturen in der griechischen und der römischen Welt.

Zunächst nimmt sich SASCHA KANSTEINER in seinem Beitrag der archäologischen Kopienkritik als methodischem Verfahren an. Er führt die gegenwärtige Skepsis gegenüber der Praxis, römische Statuen als Kopien griechischer Originale zu verstehen, primär auf eine Erosion der konsequenten Umsetzung der kopienkritischen Methode zurück: Erst die unsorgfältige Anwendung der Kopienkritik habe dazu geführt, daß man römische Statuen inzwischen mehrheitlich als eklektische, klassizistische Werke deklariert und deshalb die Möglichkeit, daß tatsächliche Kopien erhalten seien, zunehmend ablehnt, gar den Kopienbegriff insgesamt in Frage stellt. Eine strenge, methodisch sichere Anwendung der Kopienkritik führt jedoch zu einem anderen Ergebnis. Dann zeigt sich, daß innerhalb der römischen Statuenüberlieferung tatsächlich Serien von Kopien als klar erkennbare Gruppe innerhalb der Idealplastik zu identifizieren seien, offenbar also auch gezielt hergestellt wurden, während die oft konstatierten Eklektizismen und Umbildungen in der Regel Chimären der Forschung seien. Durchgespielt wird dies von Kansteiner an einer Reihe von römischen Jünglingsfiguren, die zu Unrecht als ‚klassizistische‘ und eklektische Werke verdächtigt wurden, in Wirklichkeit aber als echte Kopien nach griechischen Originalen zu gelten haben.

Der Beitrag von CHRISTIAN KUNZE beschäftigt sich mit der sprunghaft angestiegenen Beliebtheit von dionysischen und erotischen Themen in der späthellenistischen Skulptur. Vermutlich ist dieses Phänomen des sogenannten „antiken Rokoko“ nicht primär mentalitätsgeschichtlich im Sinne einer neu aufblühenden „Genußkultur“ zu interpretieren; statt dessen spielte dabei wohl eine veränderte bzw. erweiterte Funktion und eine gewandelte ‚mediale Qualität‘ der Gattung Skulptur die wesentliche Rolle. Es geht dabei um die in dieser Zeit erstmals zu beobachtende ‚dekorative‘ Aufstellung von Skulpturen, jenseits ihrer angestammten Funktionen als Motiv-, Ehren- oder Grabstatuen. Wie der Vergleich der Fundkontexte nahelegt, ist der Ursprung dieses Funktionswandels nicht im griechischen Bereich, sondern in Rom zu suchen. Mit der neuen, ‚dekorativen‘ Verwendung von Skulpturen gehen auch Veränderungen der Themenstellungen einher: es kommt zu einer vielfältigen Übernahme von Themen und ikonographischen Traditionen anderer, seit jeher im ‚dekorativen‘ Sinne eingesetzter Bildgattungen. Dazu zählen auch die dionysischen und erotischen Themen des „antiken Rokoko“, die in anderen Bildmedien, speziell des häuslichen Bereichs, schon seit langem gebräuchlich und führend waren. Der Beginn einer ‚dekorativen‘ Nutzung von Skulptur, der der Gattung ganz neue Möglichkeiten und erweiterte Absatzmärkte garantierte, fällt wohl nicht zufällig in einen Zeitraum, in dem, um zum engeren Thema

dieses Kolloquiums zurückzukehren, auch die Kopistentätigkeit und damit die serielle Produktion von Skulpturen zunehmend an Bedeutung gewinnen.

HELGA BUMKE geht der bisher kaum beachteten Frage nach, ob sich für griechische Kultstatuen in römischer Zeit eine spezifische Form der Aneignung als eine besondere Gruppe innerhalb der Idealplastik feststellen läßt. Der exemplarisch untersuchte Befund der Statuen und Statuetten, die sich auf das Kultbild der Nemesis von Rhamnous beziehen, scheint diese Überlegung zu bestätigen. Zum einen gibt es Hinweise darauf, daß die ‚Originalität‘ des griechischen Kultbildes insofern respektiert wurde, als es nie im originalen Format kopiert wurde. Zum anderen zeichnet sich für die frühe Kaiserzeit eine exklusive Verwendung des Statuentypus ab, und zwar für Porträtstatuen der Kaiserin Livia.

Der folgende Abschnitt bringt eine erste Ausweitung über die Idealplastik, den traditionellen Gegenstand der Kopienkritik, hinaus. FRANK RUMSCHEID schlägt von dort eine Brücke hinüber zur griechischen Koroplastik und geht der Frage nach, in welcher Weise sich die Verfertiger von Terrakotten mit Werken der Großplastik auseinandersetzten. Er behandelt damit ein Feld, das auf ganz eigene Weise zu einem differenzierten Umgang mit dem Begriffspaar „Original und Kopie“ herausfordert. Sein systematischer Überblick über diesen Teilbereich des Kopienphänomens läßt ein weites Spektrum von ‚Verarbeitungsformen‘ erkennen. Es reicht von der simplen Vervielfältigung berühmter Vorbilder im kleinen, unaufwendig herzustellenden Format, über Nachbildungen, die das zugrundeliegende Motiv in besonders pointierter Form fassen, bis zu eigenständigen Schöpfungen, die offenkundig gezielt abrücken von der formalen Gestalt des ‚Originals‘. Die gestalterischen und motivischen Differenzen ergeben sich nicht allein durch die unterschiedlichen Funktionen von Terrakotten und großformatigen Werken, sondern wohl auch durch den Wunsch, mit Hilfe der gezielten Abweichung einen neuen Blick auch auf das rezipierte Stück zu eröffnen.

Innerhalb der Diskussion über die Kopienkritik nimmt die Porträtplastik einen besonderen Platz ein. Denn für die in römischer Zeit geschaffenen Bildnisse griechischer Intellektueller und Herrscher steht, wie oben bereits angesprochen, praktisch außer Frage, daß es sich durchweg um Kopien verlorener Originale griechischer Zeit handelt – für dieses spezielle Feld läßt sich also die Existenz einer ‚Kultur der Kopien‘ schwerlich bestreiten. So ist es nur konsequent, wenn für diesen Bereich der Status der römischen Arbeiten – ob Kopie, Umbildung etc. eines Vorbildes – in der Forschung keine große Rolle spielt, wohl aber die Funktion innerhalb des römischen Aufstellungskontexts. Diesem Thema widmet sich etwa auch die jüngst erschienene Studie von Sheila Dillon über Porträts von Griechen klassischer und hellenistischer Zeit (DILLON 2006). Im seinem Beitrag geht RALF KRUMEICH der Frage nach, wie sich die retrospektive Grundstimmung im Athen der römischen Kaiserzeit in der Aufstellung von Bildnissen niederschlug, und deckt dabei eine vielschichtige Praxis im Umgang mit den großen Gestalten der athenischen Geistesgeschichte und ihren Porträts auf.

Die Spanne reicht von der ehrenvollen Bewahrung der Porträts, die bereits in der Klassik im öffentlichen Raum aufgestellt wurden, über die Schaffung neuer Porträts längst verstorbener Dichter und Intellektueller bis hin zur differenzierten Verarbeitung von klassischen Stilelementen und traditionellen motivischen Mustern bei den Porträts der sogenannten Kosmeten, einer Gruppe von Athener Beamten des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. Nimmt man noch die Herstellung von Kopien älterer Bildwerke in den lokalen Werkstätten hinzu, erweist sich das Athen der Kaiserzeit als ein Ort, an dem wie in einem Mikrokosmos die gleichzeitig existierenden Praktiken der formalen Aneignung und der inhaltlichen Verwertung von Zeugnissen und Werten einer als modellhaft erlebten Vergangenheit zu studieren sind.

Mit dem folgenden Abschnitt weitet sich das Blickfeld noch einmal, mit Beiträgen zu Denkmälergruppen außerhalb der griechisch-römischen Plastik. Den Anfang macht die römische Wandmalerei. In der Forschung zu diesem Zweig der römischen Kunst herrschte lange Zeit große Zuversicht, in den Häusern der Vesuvstädte Reflexe oder gar veritable Kopien von griechischen Gemälden identifizieren zu können. Die Existenz ganzer Serien von Gemälden desselben Sujets und mitunter auch verwandter Kompositionen legte es nahe, aus der Forschung zu Statuenkopien nicht nur die Methodik zu übernehmen, sondern auch die Erwartungen, was die Erschließung von Vorbildern angeht. Es kommt denn auch nicht von ungefähr, wenn sich mit Georg Lippold ein in der traditionellen Kopienkritik profilierter Autor auch den mutmaßlichen römischen Gemäldekopien zugewandt hat (LIPPOLD 1951). Heute hat sich längst eine sehr viel skeptischere Haltung durchgesetzt. HARALD MIELSCH folgt dieser Linie, wenn er sich mit dem Alexandermosaik aus der Casa del Fauno, der einzigen unbestrittenen Gemäldekopie, die aus der Antike erhalten geblieben ist, auseinandersetzt. In einer auch auf die technischen Schwierigkeiten von Gemäldekopien ausgerichteten Detailanalyse zeigt sich, daß einige vieldiskutierte Merkwürdigkeiten des Mosaiks direkt mit den Problemen der Übertragung vom Bild ins Mosaik zusammenhängen. Es lassen sich somit beim Alexandermosaik wie auch bei einigen anderen Mosaiken aus Pompeji Eigenheiten des Zeitstils des Kopisten in der malerischen Wiedergabe des alten Vorbildes identifizieren – ähnlich wie wir das von rundplastischen Kopien gewohnt sind.

Anders als auf dem Feld der Malerei hat sich in der Forschung zur antiken Architekturgeschichte erst in den letzten Jahren eine lebhafte Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Nachahmung entwickelt. So ist man erst neuerdings darauf aufmerksam geworden, daß es im griechischen und römischen Bauwesen in größerem Umfang denkmalpflegerische Maßnahmen gegeben hat (STUCKY 1988; BUCHERT 2000; DALLY). Die an vielen Orten zu beobachtende Konservierung von Bauten im Sinne einer Wiederherstellung des ‚originalen‘ Zustands oder der Neuerrichtung unter Verwendung älterer Bauteile ist nur verständlich, wenn ein Bewußtsein für Differenzen des stilistischen Habitus in der Vergangenheit und der Gegenwart existiert hat.

Ähnliche methodische und inhaltliche Fragen wie in der Plastikforschung stellen sich im Falle von Gebäudekopien. Ein spektakulärer, bisher erst vorläufig analysierter Befund liegt mit einer Forumsanlage im spanischen Merida vor, die in enger Anlehnung an das wenige Jahre zuvor fertiggestellte riesige Forum des Augustus in der Hauptstadt des Reiches ausgeführt wurde (TRILLMICH 1995). Auch hier verlangt der Begriff ‚Kopie‘ eine Differenzierung, denn der provinziale Bau unterscheidet sich von seinem Vorbild sowohl durch die geringeren Abmessungen als auch durch eine modifizierte Ausstattung.

Einen dritten Problemkreis vertreten schließlich die Baubefunde, die in jüngerer Zeit als formale Adaptationen eines Vorbildes und zugleich als Ausdruck der Übernahme und Umformung spezifischer Bedeutungsmomente interpretiert wurden. Aus dem griechischen Bereich wäre etwa die These zu nennen, das sogenannte Odeion des Perikles habe das Zelt des persischen Feldherrn Xerxes imitiert und mit dieser künstlerischen Einverleibung die politische Überlegenheit der Griechen und speziell der Athener demonstriert (MILLER 1997). Aus der im weitesten Sinne politischen Architektur stammen auch eine Reihe ausgeprägter Befunde aus römischer Zeit. Genannt seien die Diskussion darüber, ob mit dem größten aller Kaiserfora, dem des Trajan, die Disposition eines Militärlagers nachgeahmt wurde (TRUNK 1993), sowie die Überlegung, ob die Residenz des Augustus auf dem Palatin entgegen der offiziellen Propaganda von der Bescheidenheit des Princeps in ihren wesentlichen Zügen den ausgedehnten Herrschersitzen hellenistischer Könige glich (GROS 1996; TOMEI 2004).

Einen Fall von formaler Adaptation behandeln auch die Beiträge von BURKHARDT WESENBERG und von HELMUT KYRIELEIS. Beide setzen sich mit der vielleicht am meisten umstrittenen Frage der griechischen Baugeschichte auseinander, dem Problem der Entstehung des Triglyphenfrieses. Die Antworten könnten nicht unterschiedlicher ausfallen, und zwar weil die beiden Autoren mit zwei einander diametral entgegengesetzten Prozessen der Nachahmung rechnen. Wesenberg geht einer größeren Zahl von – großenteils unstrittigen – Fällen nach, in denen Elemente der vormonumentalen Holzarchitektur in archaischer oder sogar erst in klassischer Zeit in Stein umgesetzt worden sind, und steckt damit den Kontext ab, in den sich auch die Entstehung des dorischen Frieses nahtlos einfügen lasse. Dabei ist durchgängig zu beobachten, daß bei der Übertragung von dem einen in das andere Material die steinernen Bauglieder in ihrer konkreten Ausformung die Herkunft aus dem Holzbau durchaus nicht verleugnen. Diesem gleichsam genetischen Nachahmungsmodell stellt Kyrieleis ein symbolisch-historisches gegenüber. Die prägnante Form des Triglyphons sowie die Tatsache, daß es schon in hocharchaischer Zeit architekturunabhängig eingesetzt wird, machen ihn zum Vertreter der These, wonach dieses Bauglied seine Entstehung der Rezeption von Elementen der minoisch-mykenischen Architektur verdankt. Im Gegensatz zur älteren Forschung geht Kyrieleis dabei über einen punktuellen Vergleich formverwandter Bauglieder hinaus und skizziert auch den historischen Kontext, aus dem heraus eine solche Ableitung des Triglyphons plausibel wird. Er stellt diesen speziellen Vorgang in

einen engen Zusammenhang mit einem allgemeinen Phänomen, der Auseinandersetzung der Griechen des 8. Jahrhunderts mit den damals noch vorhandenen Relikten der minoisch-mykenischen Kultur. Die Aneignung der materiellen Kultur wiederum bettet sich ein in den umfassenderen Prozeß, die ältere Kultur als eine heroische und damit nachahmenswerte Vergangenheit wahrzunehmen und zu verarbeiten.

Die beiden weiteren Aufsätze dieses Abschnitts thematisieren Nachahmungsphänomene auf zwei speziellen Feldern der antiken Kultur. ORTWIN DALLY geht Formen des Kopierens und Übertragens auf dem Feld der griechischen Inschriften nach. Das Spektrum reicht dabei von der formelhaften Wiederholung von Textteilen über die Erstellung von Kopien als Zweitausfertigungen bis zu Dokumenten, die gleich einer Fälschung die Autorität einer älteren Inschrift für sich beanspruchen. Die Besprechung einer Reihe signifikanter Befunde gibt eine Vorstellung davon, daß Inschriften ihre Wirkung als autoritative Informationsvermittlungen nicht allein durch die Instanz des Ausstellers und den Wortlaut des Textes erhielten. Auch der Rekurs auf Inhalt und Gestaltungsform älterer Urkunden wurde vielfach als Mittel eingesetzt, dem neuen Dokument eine besondere Überzeugungskraft zu sichern.

Der Beitrag von SUSANNE MORAW beschäftigt sich, ausgehend von einer Darstellung des Streits um die Waffen des Achill auf einer Silberschale des 6. Jahrhunderts n. Chr. in St. Petersburg, mit dem Fortleben der antiken Bildformel der ‚heroischen Nacktheit‘ in der spätantiken Kunst. Trotz der tendentiell negativen Einstellung gegenüber dem nackten Körper in dieser Zeit zeigt eine Betrachtung der Bilddenkmäler, daß in bestimmten Kontexten – vor allem in mythologischen Darstellungen – die Formel der ‚heroischen Nacktheit‘ doch ihre ursprünglich positive Konnotation fast unverändert beibehalten kann.

Den Abschluß des Bandes bilden zwei Texte, die noch einmal Grundsatzfragen behandeln, nun nicht für das spezielle Feld des Kopistenwesens, von dem wir ausgegangen waren, sondern zu bestimmten Aspekten des künstlerischen Schaffens in der klassischen Antike insgesamt. WOLF-DIETER HEILMEYER geht dem Spannungsverhältnis von Kunst – im Sinne freien, gestalterischen Arbeitens – und Handwerk – im Sinne der handwerklichen Basis aller künstlerischen Vorgänge – nach. Das Wechselverhältnis der beiden Kategorien ist dadurch bestimmt, daß künstlerisches Arbeiten seine Grundlage stets in bestimmten handwerklichen Erfahrungen hat, die ihrerseits auf die seriell wiederholte Ausführung fester entwerferischer und technischer Aufgaben zurückgehen. Dies gilt im Grundsatz für sämtliche Kunstgattungen, von der tatsächlich serienhaften Produktion vieler Objekte der „römischen Kunstindustrie“ bis zu Zeugnissen der Hochkunst oder der Architektur. Die Frage, was an einem „Original“ als individuelle kreative Leistung zu gelten hat, wird man ohne Beachtung des aus langer Wiederholung hervorgegangenen unpersönlichen Erfahrungswissens nicht adäquat beantworten können.

Der Beitrag von KLAUS JUNKER setzt an bei der Tatsache, daß den Römern die griechische Plastik nur insoweit als nachahmenswert galt, als sie ihrerseits einen hohen Grad

an Nachahmung der Natur aufwies. Das Urteil der antiken Kunstgeschichtsschreibung ist in diesem Punkt ebenso eindeutig wie die Praxis der römischen Bildhauerwerkstätten. Die Auseinandersetzung mit der Frage, was die Eigenart der archaischen, nicht-mimetischen Darstellungsweise ausmacht, führt zu folgendem Ergebnis: Was man nach modernen Maßstäben üblicherweise vor allem als ‚Mangel‘ an Nachahmungstreue bewertet, erklärt sich angemessener durch das Bedürfnis, mittels formaler Akzentuierungen (gelängte Körper, übergroße Augen und dergleichen) eine inhaltliche Charakterisierung der dargestellten Figuren vorzunehmen. Die Analyse analoger formaler Phänomene bei ‚primitiven‘ außereuropäischen Skulpturen und andererseits Hinweise der frühgriechischen Dichtung zur Wirkung von Kunstwerken legen zudem nahe, für die frühe griechische Kunst mit einer intensivierten Form der Wahrnehmung zu rechnen – eine Fähigkeit, die die nachahmungsorientierte Kunst seit der Klassik nicht mehr im gleichen Maße verlangte.

Literatur

- BUCHERT 2000 Ulf Buchert, Denkmalpflege im antiken Griechenland, Frankfurt a. M. 2000
- DALLY Ortwin Dally, „Rückblick und Gegenwart. Vergleichende Untersuchungen zur Visualisierung von Vergangenheitsvorstellungen in der Antike“ (im Druck)
- DILLON 2006 Sheila Dillon, *Ancient Greek Portraiture. Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge 2006
- FURTWÄNGLER 1893 Adolf Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Leipzig, Berlin 1893
- FURTWÄNGLER 1896 Adolf Furtwängler, „Über Statuenkopieen im Alterthum. Erster Theil“, in: *Abhandlungen der kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische u. historische Klasse* 20 (1896) 525–588
- GAZDA 2002 Elaine K. Gazda (Hrsg.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, *Memoirs of the American Academy in Rome: Supplementary Vol. 1*, Ann Arbor 2002
- GEOMINY 1999 Wilfred Geominy, „Zwischen Kennerschaft und Cliché. Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung“, in: Gregor Vogt-Spira, Bettina Rommel (Hrsg.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart 1999, 38–59
- GROS 1996 Pierre Gros, „Le palais hellénistique et l’architecture augustéenne: L’exemple du complexe du Palatin“, in: Wolfram Hoepfner, Gunnar Brands (Hrsg.), *Basileia. Die Paläste der hellenistischen Könige*, Mainz 1996, 234–239

- HALLETT 2005 Christopher H. Hallett, Emulation versus Replication: Redefining Roman Ropying = Rez. zu Gazda & Perry, *Journal of Roman Archaeology* 18 (2005) 419–435
- LIPPOLD 1923 Georg Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923
- LIPPOLD 1951 Georg Lippold, *Antike Gemäldekopien*, Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften: Phil.-Hist. Kl. 33, München 1951
- MILLER 1997 Margaret C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC. A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge 1997, 218–242
- PERRY 2005 Ellen Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge 2005
- STEWART 2004 Peter Stewart, *Statues in Roman Society*, Oxford 2004
- STROCKA 1979 Volker Michael Strocka, „Variante, Wiederholung und Serie in der griechischen Bildhauerei“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 94 (1979) 143–173
- STUCKY 1988 Rolf Stucky, „Die Tonmetope mit den drei sitzenden Frauen aus Thermos: ein Dokument hellenistischer Denkmalpflege“, *Antike Kunst* 31 (1988) 71–78
- TOMEI 2004 Maria A. Tomei, „Die Residenz des ersten Kaisers – Der Palatin in augusteischer Zeit“, in: Adolf Hoffmann, Ulrike Wulf (Hrsg.), *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten*, Mainz 2004, 6–17
- TRILLMICH 1995 Walter Trillmich, „Gestalt und Ausstattung des Marmorforums in Mérida. Kenntnisstand und Perspektiven“, *Madrider Mitteilungen* 36 (1995) 269–291
- TRUNK 1993 Markus Trunk, „Das Trajansforum – ein steinernes Heerlager in der Stadt?“, *Archäologischer Anzeiger* 1993, 285–291
- ZANKER 1974 Paul Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1974
- ZANKER 1992 Paul Zanker, „Nachahmen als kulturelles Schicksal“, in: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge*, München 1992, 9–24