

Stavros Vlizo: *Der thronende Zeus*. Eine Untersuchung zur statuarischen Ikonographie des Gottes in der spätklassischen und hellenistischen Kunst. Rahden/Westf.: Leidorf GmbH 1999. XX, 148 S. 71 Abb. 5 Zeichn. (Internationale Archäologie. 62.).

Die vorliegende archäologische Studie, eine Münchener Dissertation, untersucht kaiserzeitliche römische Statuen und Statuetten des sitzenden Zeus mit dem Ziel, deren klassische und hellenistische Vorlagen zu rekonstruieren.

Vlizo (Vl.) verfolgt dieses Ziel unter vollständigem Verzicht auf Seitenblicke. Die römischen Statuen und Statuetten interessieren ihn ausschließlich in Bezug auf die vermeintlichen Vorbilder, und die Frage, nach welchen Regeln und mit welchen Intentionen klassisches und hellenistisches Formengut in der Kaiserzeit rezipiert wurde, wird mit erstaunlicher Konsequenz umgangen. Die bedenklichen Begleiterscheinungen eines solchen Vorgehens treten in ungewohnter Offenheit zutage: die einseitige Fixierung auf formale Phänomene, die Ausklammerung der Frage nach den Darstellungsabsichten des römischen Ausgangsmaterials, die grundsätzliche Überbewertung von Gewand- gegenüber Attributmotiven, die wertende Beurteilung römischer Bildwerke nach ihrer Nähe zum oder Entfernung vom imaginierten griechischen Vorbild. Eine – zumal unter dem Signet 'Internationale Archäologie' publiziert – verblüffend unzeitgemäße Arbeit.

Die Zielsetzung wird in der Einleitung (1–5) damit begründet, daß die statuarischen Darstellungen des sitzenden Zeus bisher «weder kopienkritisch, noch stilistisch und ikonographisch» als gesonderte Gruppe untersucht worden seien; und da frühere Arbeiten eine «deutliche Trennung von Formanalyse und geistesgeschichtlich-historischer Bewertung» vermissen ließen, sei «eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den methodischen Grundlagen einer formgeschichtlichen Betrachtung» dringend geboten (2f). Vl. konzentriert sich auf die drei Jahrhunderte zwischen dem 4. und dem frühen 1. Jh. v. Chr., da aus diesem Zeitraum die meisten literarisch überlieferten Zeusstatuen stammen. Zwecks Annäherung an die verlorenen Werke sollen aus den erhaltenen kaiserzeitlichen Statuen und Statuetten die vorhandenen klassischen und hellenistischen Bildformeln erschlossen werden. Bei der Rekonstruktion der Vorbilder müsse man sich freilich der Einsicht stellen, daß es sich bei den römischen Werken nicht um vorbildgetreue Kopien, sondern um lediglich allgemein an einer Vorlage orientierte 'Anlehnungen' handle. Daher sollen keine 'Typen', sondern – so der freilich nicht ganz neue Ansatz – anhand von Gewand- und Haltungsmotiven 'Schemata' definiert werden: «also Gruppen, die nur das Aufbau- oder Bildschema der zu ermittelnden griechischen 'Grundform' repräsentieren» (4). Die überlieferten Werke ließen sich in fünf Schemata gliedern. Bei der Ermittlung der jeweiligen Grundform (Definition: «Unter Grundform versteht man die Übereinstimmungen im Formalen») soll dergestalt vorgegangen werden, daß zunächst «die als beste Überlieferung der Grundform angesehene Anlehnung» und dann «die übrigen Anlehnungen in Reihenfolge ihrer Nähe zur Grundform» vorgestellt werden: um – so das unter Berufung auf G. Lippold formulierte Endziel – «Vorbilder zu rekonstruieren und ihrer Entstehungszeit einzuordnen» (4).

Zunächst wird – ausführlich, aber ohne weiterführende Ergebnisse – der Zeus des Phidias in Olympia vorgestellt (5–21) und postuliert, daß dieser der Ausgangspunkt aller kreativen Beschäftigung mit dem Thema des sitzenden Zeus in den folgenden Jahrhunderten gewesen sei.

Das erste der insgesamt fünf Schemata ist das Schema Lyon (21-42), benannt nach einer aus Gallien stammenden, 50 cm hohen Marmorstatuette antoninischer Zeit in Lyon (Kat. L.1). Als konstituierende Merkmale werden festgehalten: der gerade aufgerichtete Oberkörper, der über die linke Schulter vorn bis zur Hüfte herabfallende Mantel, der frei nach vorn geführte rechte Arm und der vorge-setzte rechte Fuß. Dem namengebenden Stück werden drei weitere, ebenfalls im 2. Jh. n. Chr. entstandene Marmorstatuen bzw. -statuetten (Kat. L.2-4) sowie zwei Bronzestatuetten (Kat. BL.1-2) angegliedert. Wie der stilistische Befund erweise, gingen die sechs Werke auf eine im frühen 4. Jh. v. Chr. geschaffene Grundform zurück. Diese Annahme werde dadurch bestätigt, daß sich verwandte Zeusdarstellungen bereits auf attischen Weihreliefs des späteren 4. Jh. (Kat. WR.1-13) fänden. Der Umstand, daß drei dieser Reliefstelen dem Zeus Meilichios bzw. Philios geweiht wurden, lasse folgenden Schluß zu: «Sowohl das im späten 5. und 4. Jh. v. Chr. auftretende Schema Lyon, wie auch seine... römischen Anlehnungen sind also stellvertretend für ein im Rahmen von chthonischen Kult- und Opferhandlungen aufgestelltes Zeusbild» (42).

Zunächst fällt auf, daß es sich um ein nach Herkunft, Größe und vor allem Erhaltungszustand recht disparates Material handelt: Die namengebende Statuette L.1 ist stark ergänzt; die aus Rom stammende Statuette L.2 ist ohne Kopf und Arme erhalten; dem bei Gaza gefundenen Torso L.3 fehlen bis auf den rechten Oberarm alle Extremitäten; die Statue L.4 weist neben anderen Ergänzungen einen nicht zugehörigen Kopf auf. Skeptisch gegenüber der These, die sechs Figuren folgten demselben Schema, stimmt der Umstand, daß sie sich in den als entscheidend erachteten Gewand- und Haltungsmotiven ganz erheblich voneinander unterscheiden: Der über den Schoß geworfene Mantel läßt bei L.2 und L.3 den Unterkörper weitgehend frei, während er bei L.1 bis fast zum Nabel hinauf reicht; bei der Bronzestatuetten BL.2 ist der rechte Unterarm stärker angehoben als bei der Bronze BL.1, welche sich ihrerseits durch den stark angewinkelten linken Unterarm von allen übrigen Stücken unterscheidet.

Vl. behilft sich damit, daß er die Fehlstellen der Marmorfiguren anhand der Bronzestatuetten rekonstruiert. So werde etwa die Richtigkeit der neuzeitlichen Ergänzung des rechten Unterarmes bei L.1 durch die Bronzestatuetten BL.2 bestätigt, weshalb «die Ergänzungen bei L.1... auch für die übrigen Statuen als verbindlich gelten» könnten (22f). Der nicht ganz unproblematische Umstand, daß sich die Bronzen BL.1 und BL.2 – als die einzigen Figuren, bei denen der rechte Unterarm erhalten ist! – gerade in der Armhaltung voneinander unterscheiden, wird kurzerhand damit erklärt, daß der Bronzekünstler von BL.1 eben von dem Schema abgewichen sei (27): so daß BL.2 als Kronzeugin für die richtige Armhaltung übrigbleibt. Dieses Verfahren ist nicht zuletzt auch deshalb fragwürdig, weil gerade römische Bronzestatuetten aufgrund ihres typologischen Variantenreichtums nur mit besonderer Vorsicht zur Rekonstruktion klassischer und hellenistischer Vorbilder herangezogen werden können.¹

Besonders starke Bedenken weckt sodann die These, das dergestalt rekonstruierte Schema sei in attischen Weihreliefs des 4. Jh. v. Chr. überliefert. Die dreizehn Weihreliefs

¹ Zum aktuellen Diskussionsstand in der Bronzeforschung wird in der Einleitung (4 Anm. 27) auf die Untersuchung von A. Leibundgut in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausst. Frankfurt a.M. (1990) 397ff verwiesen; der entscheidende Unterschied zu den von Vl. rekonstruierten Grundformen liegt freilich darin, daß dort konkrete statuarische Vorbilder (wie Polyklets Doryphoros und Diadumenos) zu fassen sind, an denen sich die römischen Statuetten messen lassen. Zum Problem der geringen Typentreue römischer Kleinbronzen vgl. auch Rez., Kölner Jahrbuch 27, 1994, 321ff bes. 336f; A. Kaufmann-Heinimann, Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Forschungen in August 26 (1998) 52ff.

zeigen zwar alle den sitzenden Zeus mit Hüftmantel, dem Szepter in der erhobenen linken Hand und einer Schale in der gesenkten Rechten, weisen ansonsten aber, wie Vl. durchaus sieht (28ff), beträchtliche Unterschiede auf: in der Haltung des rechten Unterarmes, der Fußstellung, der vorgeneigten oder aufgerichteten Haltung des Oberkörpers, der Gewandanlage oder der Art des Sitzes. Angesichts dessen erscheint die Annahme, die Reliefdarstellungen gingen auf ein gemeinsames statuarisches Vorbild zurück (30), sehr gewagt; gerade die als Analogiefall zitierten, ungleich zahlreicheren und darum für die Vorbild-Frage besonders aufschlußreichen Darstellungen der Athena in attischen Weih- und Urkundenreliefs (30) zeigen, daß in der athenischen Reliefplastik des 4. Jh. in der Regel eben keine durch Gewand- und Haltungsmotive konstituierten statuarischen Typen tradiert wurden.¹

Vollends spekulativ ist schließlich die These, das Schema Lyon sei vom 4. Jh. v. Chr. bis in die Kaiserzeit dazu benutzt worden, Zeus als chthonischen Gott vorzuführen.

Auf dieselbe Weise werden auch die übrigen vier Schemata rekonstruiert: das Schema Rom (42–56; Kat. R.1. 2 und BR.1. 2), bei dem «die zumindest in Ansätzen bei den Exemplaren zugrunde liegende stilistische Struktur... eine zeitliche Einordnung der Grundform des überlieferten Haltungsschemas ins 2. Jh. v. Chr. als treue Wiedergabe eines Prototyps des späten 4. Jh. v. Chr.» erlaube (56); das Schema Malibu (56–82; Kat. M.1–11 und BM.1–8), welches auf eine um 170 v. Chr. entstandene, ihrerseits einen Prototyp des späten 4. Jh. v. Chr. zitierende Grundform zurückgehe; dann das Schema Pergamon (82–95; Kat. P.1–3), dessen Grundform im dritten Viertel des 2. Jh. v. Chr. wohl in Pergamon geschaffen worden sei; und schließlich das Schema Konya (95–110; Kat. K.1–4 und BK.1–8), dem eine im späten 2. oder frühen 1. Jh. v. Chr. entstandene Grundform zugrunde liege.

Hier sind jeweils dieselben, grundsätzlichen Einwände wie bei dem Schema Lyon geltend zu machen: vor allem der, daß sich die römischen Statuen und Statuetten, aus denen das jeweilige Schema erschlossen wird, in den als konstituierend erachteten Haltungs- und Gewandmotiven beträchtlich voneinander unterscheiden. So wird das Schema Rom aus nur vier – zwischen 7 cm und 1,90 m hohen – Stücken rekonstruiert, unter denen bei der namensgebenden Statue R.1 die Arme und dem Torso R.2 der gesamte Unterkörper samt Gewand fehlen. Die als charakteristisches Kennzeichen postulierte Kopfneigung beruht bei R.1, wie offen eingeräumt wird, auf einer problematischen Ergänzung (43. 128), während in den übrigen drei Fällen das Haupt aufgerichtet ist; der rechte Unterarm ist bei R.2 frei nach vorn gestreckt, liegt bei den beiden Bronzestatuetten aber auf dem Oberschenkel; das obere Mantelende hängt bei BR.1 und BR.2 unterschiedlich weit herab; bei BR.1 ist anstelle des linken Fußes der rechte vorgesetzt. Ist somit bereits die Prämisse, die vier Figuren folgten einem gemeinsamen Schema, nicht gerade zwingend, so erscheint das Bemühen um so gewagter, einen gemeinsamen, in mehreren Stufen bis in das 4. Jh. v. Chr. zurückverfolgbaren Überlieferungsstrang zu rekonstruieren.

Hinzu kommt, daß die meisten der für das jeweilige Schema konstitutiven Einzelmotive nicht nur keine distinktiven Merkmale sind (der kurze Mantelbausch auf der linken Schulter ist den Schemata Malibu und Konya gemeinsam, der auf dem Oberschenkel liegende Arm den Schemata Rom, Malibu und Konya, etc.), sondern häufig auch bei Figuren auftreten, denen sie, dem zugrundegelegten Schema nach, eigentlich nicht zukommen (der aufgerichtete, frontale Oberkörper des Schemas Lyon findet sich etwa bei R.2, M.8 oder BK.7, die Anastolé des Schemas Malibu bei R.1, P.1–3 oder BK.1...). Auch die Auswahl der konstituierenden Merkmale ist einigermäßen willkürlich; so werden beim Schema Pergamon die keineswegs nur hier vorkommenden Sandalen als wesentlich herausgestellt, während die bei den übrigen Schemata als entscheidend angesehene Art der Gewanddrapierung über der linken Schulter keine Rolle spielt.

¹Hierzu: Rez., *Jdl* 112, 1997, 30ff.

In der Zusammenfassung (114–118) wird, unter Bezug auf die zeichnerischen Rekonstruktionen der fünf Schemata (Taf. 30), zunächst festgehalten, daß «die definierten Grundformen... kein endgültiges Bild, sondern nur eine relative Vorstellung von der hypothetischen Vorlage erkennen» lassen (114). Den Entwicklungsgang des sitzenden Zeus habe man sich folgendermaßen vorzustellen: Nachdem Phidias um 430 v. Chr. mit dem Zeus von Olympia einen Maßstab gesetzt hatte, rückte man mit der Grundform des Schemas Lyon im frühen 4. Jh. v. Chr. erstmals zaghaft von dem prominenten Vorbild ab. In Auseinandersetzung mit dieser Bildfassung entstand im späten 4. Jh. v. Chr. der Prototyp des – erst um 120 v. Chr. zur Grundform verdichteten – Schemas Rom mit seiner entspannteren Körperhaltung. Neue Akzente wurden dann erst wieder um 170 v. Chr. mit der Schaffung des hochhellenistischen Schemas Malibu gesetzt, bevor man sich schließlich im späten 2. oder frühen 1. Jh. v. Chr., wie die späthellenistisch-klassizistischen Schemata Pergamon und Konya zeigten, noch einmal kreativ mit dem thronenden Zeus auseinandersetzte.

Den Textteil des Buches beschließen eine englische und eine neugriechische Kurzversion der Zusammenfassung (118–121), der Katalog (122–143) und ein Tafelverzeichnis (144–145).

VI. hat an den römischen Statuen und Statuetten in minutiöser Kleinarbeit herausgearbeitet, welche Eigenheiten der Gewand- und Körpergestaltung verschiedenen Stilstufen der griechischen Plastik entstammen. Zu honorieren ist, daß sich der Autor nicht mit einem enggefaßten Typenbegriff auf Vorbildsuche begibt, sondern von vornherein zugesteht, daß die verlorenen Vorbilder allenfalls in allgemeinen Zügen wiederzugewinnen seien; und ebenso offen wird eingeräumt, daß die Suche nach Künstler und ursprünglichem Aufstellungskontext selbst bei intensivster Quellensichtung nicht zu stichhaltigen Ergebnissen führt.

Um so erstaunlicher ist, mit welcher methodischer Freizügigkeit bei der Rekonstruktion der einzelnen Schemata verfahren wird. Zuerst werden jeweils die für das Schema konstituierenden Merkmale festgelegt, um dann, bei der nachfolgenden Analyse der Belegstücke, alle Abweichungen als schema-verfälschende Eingriffe der römischen Künstler zu erklären: ohne auch nur ansatzweise die Prämisse zu hinterfragen, die Darstellungen des sitzenden Zeus ließen sich überhaupt in fünf, aus wenigen Gewand- und Haltungsmotiven zusammengesetzte Schemata scheiden. Dem Leser hingegen wird bei fortschreitender Lektüre zunehmend klarer, daß bei den meisten (!) Figuren die als entscheidend angesehenen Gewand- und Haltungsmotive nicht in der postulierten Zusammenstellung auftreten, sondern sich in vielfältigen, schema-übergreifenden Kombinationen finden. Das Buch zeigt also genau das Gegenteil von dem, was es zeigen will: daß nämlich in den statuarischen Darstellungen des sitzenden Zeus von der Spätklassik bis in die Kaiserzeit keine feststehenden, zu 'Schemata' verdichteten Motivkombinationen tradiert wurden, sondern lediglich flexibel verwendbare Einzelmotive.

Man brauchte nicht viele Worte zu verlieren: wenn angesichts des Bedarfs an tragfähigen Klassifizierungskriterien nicht zu befürchten stünde, daß die fünf Schemata Weiterverwendung finden. Vor ihrem unbedenklichen Gebrauch ist zu warnen.