

I. Einleitung

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Wiederholung und Vervielfältigung von Bildern in römischer Zeit als einem komplexen kulturgeschichtlichen Thema. Ziel ist es, die Vielschichtigkeit von Reproduktionsprozessen sowie die historischen und kontextuellen Interdependenzen zu erforschen, die sich als Einflüsse sowohl von technischer als auch von gesellschaftlicher und individueller Seite auf aussagekräftige Relieferzeugnisse des Zeitraumes vom 1. Jh. v. bis zum 2. Jh. n. Chr. niedergeschlagen haben. Beabsichtigt

wird eine Weitung des Blickwinkels auf die antike Bild- und Kunstproduktion, die traditionell zumeist als exklusive Frage nach dem kunstgeschichtlichen Ursprung oder nach technischen Belangen aufgefasst wurde. Ergänzend hierzu wird im Folgenden ein komplementärer Ansatz gewählt, dessen Fokus sich auf zeitgenössische Zusammenhänge richtet – auf die Aspekte Produktion und Rezeption sowie auf bildliche und ästhetische Gesichtspunkte der Reproduktion von Bildern in römischer Zeit.

1. Aus unserem ›Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit‹

In der Epoche der digitalen Revolution ist Reproduzierbarkeit ein alltägliches Phänomen: Mit den entsprechenden, leicht zugänglichen Hilfsmitteln sind Kopien für jedermann ohne weiteres herstellbar. Ob Abbildungen, Texte oder Musikstücke – ein genaues Wiederholen und Vervielfältigen war noch nie so umfassend möglich wie mit den technischen Mitteln von Heute. Zugleich bringt das digitale Zeitalter eine Fülle verschiedener Möglichkeiten der Archivierung sowie des Veränderns mit sich: Ohne größere Anstrengung lässt sich aus Altem Neues (oder ›Gefaktes‹) fertigen – der Phantasie sind kaum technischen Grenzen gesetzt. Die zugrundeliegende digitale Reproduktion ist ein alltäglicher Vorgang und bedarf in den allermeisten Fällen keiner Experten, um sie auszuführen: Das technische Kopieren ist im 20. Jh. zu einer maßgeblichen Kulturtechnik avanciert¹. Hierin sowie in der leichten Handhabbarkeit, der allgemeinen Zugänglichkeit und der großen Effizienz der heutigen Reproduktionstechniken bestehen nur einige der vielen maßgeblichen Unterschiede zwischen dem digitalen Zeitalter und vorangegangenen Epochen.

Als ein Thema der Kunst- und Kulturwissenschaften wird Reproduzierbarkeit maßgeblich verbunden mit W. Benjamin (1892–1940) und seiner Theorie zum Verlust der Aura von Kunstwerken durch ubiquitäre technische Vervielfältigung². Seinem Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit« war in den letzten Jahrzehnten

eine enorme Rezeption beschieden und auch in der klassischen Archäologie wurde dieser Text als Referenzpunkt für innovative Denkansätze adaptiert³. Abgesehen von dem Fragenkreis um Original und Kopie sind Verbindungen zu diesem ›Urtext‹ der Moderne auch deswegen leicht möglich, da Benjamin am Beginn seines Aufsatzes dezidiert auf die Antike Bezug nimmt: Bei den Griechen, heißt es dort, seien die technischen Reproduktionsmöglichkeiten im Wesentlichen auf das Gießen und Prägen beschränkt gewesen⁴. Dass diese Aussage mit dem tatsächlichen Befund der antiken materiellen Hinterlassenschaften nicht hinreichend korreliert, ist bereits gesehen worden⁵. Nichtsdestotrotz vermag der Text einen lohnenswerten Ansatzpunkt für die Thematisierung von Reproduktion als ein eigenständiges Phänomen auch in den antiken Kulturen darzustellen.

Unterschiedliche Ausgangspunkte ließen sich hierfür beziehen: Beispielsweise könnte man nach den medialen Eigenheiten und den jeweiligen Unterschieden der einzelnen archäologischen Materialgruppen fragen, so dass die gattungsspezifischen Vorteile der Reproduktion und ihre Einflüsse auf das Enderzeugnis unter kulturellen Aspekten untersucht werden können⁶. Oder man fasst Reproduktion – und dies soll in der vorliegenden Arbeit unternommen werden – als ein speziell bildbezogenes Phänomen auf: Richtet man das Hauptaugenmerk auf die Bilder, erscheint

1 So beispielsweise eine Einführung in die *Software Studies*: J. Parikka, *Copy*, in: M. Fuller (Hrsg.), *Software Studies. A Lexicon*, Leonardo (Cambridge, Massachusetts 2008) 70–78 insbes. 70.
2 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*. Kommentar von D. Schöttker, Suhrkamp Studienbibliothek 1 (Frankfurt 2007); S. Settis, *Supremely Original. Classical Art as Serial, Iterative, Portable*, in: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (Hrsg.), *Serial/Portable Classic. The Greek Canons and its Mutations*, Ausstellungskatalog Mailand/Venedig (Mailand 2015) 65–68; S. Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität* (Heidelberg 2007) 125 f.; weitere Sekundärliteratur in Platt 2006, 238 Anm. 21.
3 Grüner 2014, 59; Anguissola 2012, 43 f.; Trimble 2011, 104–106; Platt 2006, 238 Anm. 21; 243 Anm. 46; E. K. Gazda, *Beyond Copying. Ar-*

tistic Originality and Tradition, in: E. K. Gazda (Hrsg.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, *MemAmAc Suppl.* 1 (Ann Arbor 2002) 9 Anm. 28; W.-D. Heilmeyer, *Kopierte Klassik*, in: B. von Freytag gen. Löringhoff – D. Mannsperger – F. Prayon (Hrsg.), *Praestant interna. Festschrift Ulrich Hausmann* (Tübingen 1982) 61 f.
4 »Bronzen, Terrakotten und Münzen waren die einzigen Kunstwerke, die von ihnen massenweise hergestellt werden konnten«: Benjamin a. O. (Anm. 2) 10 f. Grüner 2014, 59 Anm. 3 weist auf die Schwierigkeit des Kunstwerk-Begriffs hin.
5 Grüner 2014, 59–63.
6 Selbiges unternimmt Grüner 2014 am Beispiel von Siegel und Münze (s. insbes. 62).

Reproduktion nicht nur als eine Frage der Technik und der Medien, sondern ebenso als eine der potentiellen Beeinflussung und prinzipiellen Beeinflussbarkeit von Bildern. Dieser Umstand lässt Aufschlüsse für die jeweilige visuelle Kultur erhoffen und motiviert Fragen nach den Gründen und Ausmaßen dieser Veränderlichkeit. Denn allzu oft zieht die Vervielfältigung ein janusköpfiges Doppelergebnis nach sich: Reproduzierte Bilder treten nicht nur in der Mehrzahl auf, sondern häufig auch in einer *vielfältigeren*, also veränderten Gestalt. Wiederholung schafft nicht nur Gleiches, sondern führt auch zu Abweichung. Für das reproduzierte Bild beinhaltet dies sowohl eine Vermehrung als auch die Möglichkeit einer inhaltlichen Modifikation⁷.

Dass Reproduktion immer auch Veränderung schafft, muss in Epochen, in denen die Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit weit weniger umfassend waren als heute⁸, besonders in den Blick genommen werden: Einerseits können technische Gegebenheiten wirksam werden und ungewollten Einfluss auf das Ergebnis einer Reproduktion nehmen⁹. Andererseits lässt sich Reproduktion stets für verschiedene Zwecke nutzen und auch als eigenständiges (künstlerisches) Mittel intentional einsetzen. Ein solcher Einsatz nicht allein unter technischen Gesichtspunkten, sondern als künstlerisches Ausdrucksmittel ist heute etwa in der *Pop-art*, den *ready-mades* und *multiples* der modernen Kunst allgegenwärtig, ebenso aber auch in der elektronischen Mu-

sik, wo das Sound-Sampling zuvor ungeahnte Möglichkeiten erschließt und die technische Nachweisbarkeit zwischen Original und Kopie aussetzt¹⁰. Im 20. und 21. Jahrhundert ist die Präsenz von Reproduktion in der Kunst besonders ausgeprägt und offensichtlich¹¹ und das Reproduzieren bildet auch ein gerne angewandtes Stilmittel mit unterschiedlichen Facetten, das verschiedene Funktionen erfüllen kann.

Kontrastiert man diese aktuellen »Praktiken des Sekundären«¹² mit den Möglichkeiten und Anwendungsgebieten der Reproduktion in anderen Epochen und Kulturen, stellt sich schnell die Erkenntnis ein, dass Reproduktion immer in engem Kontakt zum gesellschaftlichen Leben und den kulturellen Rahmenbedingungen statt findet (wie am Beispiel des Sound-Samplings und den verwischten Grenzen der technischen Unterscheidbarkeit zwischen Original und Kopie angeklungen ist). Zwar ist Reproduktion ganz wesentlich von technischen Voraussetzungen abhängig, als bloße Technikgeschichte könnte sie dennoch nur bruchstückhaft beschrieben und untersucht werden. Denn ganz wesentlicher Bestandteil sind die jeweiligen Arten der Nutzbarmachung – also letztlich die Personen, die an Reproduktion Anteil haben beziehungsweise sich ihrer bedienen; ihr Handeln definiert das Wiederholen und Vervielfältigen als ein gesellschaftliches und kulturgeschichtliches Thema¹³, das entsprechend mit den Methoden der historischen Kulturwissenschaft untersucht und interpretiert werden kann.

2. Ausgangspunkt und Zielsetzung der Arbeit

Reproduktion nicht als gleichsam objektive Verfahrensweise¹⁴, sondern als ein »situationsgebundenes« Wiederholen und Vervielfältigen, dies bildet den Ausgangspunkt der vor-

liegenden Arbeit. Als Fokus, in dem die einzelnen Komponenten und Facetten des kulturgeschichtlichen Phänomens (Technik, Personen, Interessen etc.) sich bündeln und in ih-

7 Vgl. O. R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung, Klostermann Seminar ²(Frankfurt 2004), 115: »keine Abweichung kann grundsätzlich für belanglos erklärt werden« (vgl. S. 126), in Gegensatz zu anderen Zeichensystemen. Ein wesentlicher Faktor sind natürlich auch die vollzogenen Wechsel in Hinsicht auf Kontext, Medium, Format etc.: D. Mersch, *Übersetzen im Ästhetischen*. Mimesis, Kopie, Pfropfung, in: *Boschung – Jäger 2014*, 103 vgl. L. Jäger, »Statuen-Identität«. Einige zeichentheoretische Überlegungen am Beispiel der Mars Ultor-Statue, in: *Boschung – Jäger 2014*, insbes. 197. 201 sowie B. Mersmann, *Die Imagomorphosen der Aphrodite von Capua*. Bildmediologische Reflexionen zu Formkonstanz und Bedeutungswandel, 345 f. in demselben Band.

8 Cupperi 2014, 14. 21; Scholz a. O. (Anm. 7) 116 f.; Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen. Methode. Begriffe, herausgegeben von U. Pfisterer ²(Stuttgart 2011) 382 s. v. Reproduktion (C. Weissert). Vgl. dagegen die Überlegungen zur annähernd »verlustfreie[n]« Reproduktion« durch das Internet, die die Unterscheidbarkeit zwischen Original und Kopie zu verwischen droht: L. Scholz, *Die Reservearmee der Zeichen: Marx und das Internet*, in: *Fehrmann u. a. 2004*, 273–286 insbes. 273 f. sowie am Beispiel der analogen/digitalen Fotografie: B. Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Kunstwissenschaftliche Bibliothek 32 (Köln 2006) 20. 24.

9 Am Beispiel antiker Münzen: Grüner 2014, 83–85.

10 S. Binas, »Echte Kopien« – Sound-Sampling in der Popmusik, in *Fehrmann u. a. 2004*, 244–250; *Fehrmann u. a. 2004*, 15–17. Zur digitalen Fotografie, die man ebenfalls als geeignetes Beispiel anbringen könnte, s. Knaller a. O. (Anm. 2) 130–140.

11 s. auch den Kommentar in Benjamin a. O. (Anm. 2) 108–118 (D. Schöttker); Barbanera 2008, 57.

12 So der Titel eines Sammelbandes des Sonderforschungsbereichs/Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs 427 »Medien und kulturelle Kommunikation« in Köln: *Fehrmann u. a. 2004*.

13 Am Beispiel des Sound-Samplings: Die Verfügbarkeit und intensive Nutzung von Samplern seit den 80er Jahren des 20. Jh.s führte einerseits zum Entstehen eines neuen Dienstleistungssektors, andererseits aber zu zahlreichen Urheberrechtsprozessen, in denen die Legitimität gesampter Musikstücke gegenüber den etablierten Kategorien von Originalität, Kreativität und Autorschaft neu begründet werden musste: Binas a. O. (Anm. 10).

14 Zur kulturellen Prägung von Technik und besonders zur »Handlungsoption« der Akteure beim Anwenden derselben (»technological choice«) s. F. Lang, *Perspektiven einer Technikarchäologie*, in: A. Dostert – F. Lang (Hrsg.), *Mittel und Wege. Zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie* (Mölnese 2006) 297–325 insbes. 297 f. 308–313. Die Abhängigkeit jedweder Reproduktion von individuellen Einflüssen betonen J. Trimble – J. Elsner, *Art and Replication: Greece, Rome and Beyond*. Introduction: »If you need an actual statue...«, *Art History* 29, 2, 2006, insbes. 202–206. 209 (s. auch Bartsch u. a. 2010, 1). Beide sprechen dabei von »replication« – einem Begriff, dessen deutsches Pendant »Replikation« hier aus zwei Gründen keine Verwendung findet: Erstens thematisiert die vorliegende Arbeit solche Objekte, die auf direktem mechanischem Weg entstanden sind (Abdrücke aus Ton und Gips) oder deren Entstehung sich unter Zuhilfenahme mechanischer Übertragungsweisen zumindest anteilig in dieser Art vollzog (Serienstücke in der Bildhauerei); der Begriff der Reproduktion erscheint daher vollauf gerechtfertigt (vgl. unten; anders Trimble 2011, 106). Zweitens impliziert »Reproduktion« anders als der Begriff der Replik im Deutschen nicht notwendigerweise das Kopieren berühmter Kunstwerke, wie dies aus der Terminologie G. Lippolds hervorgeht, vgl.: Lippold 1923, 3 sowie W. Augustyn – U. Söding, *Original – Kopie – Zitat*. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: W. Augustyn – U. Söding (Hrsg.), *Original – Kopie – Zitat*. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 26

rem Einfluss sichtbar werden¹⁵, dient das Zusammenwirken von Reproduktion und Bild¹⁶: Veränderungen im Bereich des Bildes, so lautet die Prämisse, können als Indikatoren für die jeweilige Situationsgebundenheit einer Reproduktion gewertet werden und geben Aufschluss über wirksame äußere Determinanten. Reproduktion erscheint somit als ein Thema der visuellen Kultur¹⁷.

Das Wiederholen und Vielfältigen von Bildern soll dabei im Folgenden auf zweierlei Weise – vom Standpunkt der Produktion sowohl als auch der Rezeption – untersucht werden. Auch wenn diese Trennung artifiziell ist¹⁸, unterstützt sie eine differenzierte Herangehensweise: Die auftretenden Veränderungen im Bereich des Bildes lassen sich so reflektiert als Indikatoren für das Handeln und die Interessen derjenigen Personen(-gruppen) diskutieren, die als Akteure¹⁹ in Gestalt von Handwerkern beziehungsweise Künstlern²⁰ sowie Auftraggebern und Betrachtern an der Durchführung

von Reproduktionen beteiligt waren²¹. Auf diese Weise kann Reproduktion stärker kontextuell verortet und an ihre historischen Zeitumstände gebunden werden²².

Hierfür sind die technischen Möglichkeiten von grundsätzlicher Bedeutung: Denn nur durch ihre Kenntnis können die möglichen Veränderungen im Zusammenspiel von Reproduktion und Bild sicher beurteilt werden. Neben allgemeinen Fragen nach der Art der zur Verfügung stehenden Hilfsmittel, ihren Grenzen und möglichen Einflüssen muss aber in besonderem Maß die Qualität ihrer Verwendung thematisiert werden: Wie wurden die jeweiligen technischen Hilfsmittel überhaupt genutzt? Und wie wurde speziell mit Bildvorlagen umgegangen? Die Fokussierung dieser Fragen erweist sich nicht zuletzt vor dem Hintergrund des – für unsere modernen Verhältnisse – nur langsamen Wandels der Handwerkstechniken in der Antike als existentiell: Denn ohne tiefgreifenden und sich wiederholenden Technikwan-

(Passau 2010) 3. 6 (Sprachgebrauch in der Kunstgeschichte); Deutsches Fremdwörterbuch begonnen von Hans Schulz, fortgeführt von Otto Basler weitergeführt im Institut für deutsche Sprache (Berlin 1977) III 335–337 s. v. Reproduktion Nr. 3; 338 f. s. v. reproduzieren Nr. 4 b bzw. 322 f. s. v. Replik Nr. 2; 323 f. s. v. replizieren Nr. 2.

- 15 Bei dem gewählten Beispiel des Sound-Samplings läge ein solcher Fokus beispielweise in der juristischen Auseinandersetzung mit Fragen nach dem Urheberrecht vor; vgl. die vorherige Anm. sowie Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen. Methode. Begriffe, herausgegeben von U. Pfisterer ²(Stuttgart 2011) 122 s. v. Fälschung und Original (P. von Rosen). s. außerdem W. Ernst, Der Originalbegriff im Zeitalter virtueller Welten, in: R. Mißelbeck – M. Turck (Hrsg.), Video im Museum: Restaurierung und Erhaltung, neue Methoden, der Originalbegriff, Internationales Symposium Museum Ludwig Köln 09.09.2000 (Köln 2000) insbes. 51. 53–55.
- 16 Die vorliegende Arbeit nimmt somit einen Ansatz wahr, der in jüngerer Zeit ganz ähnlich von J. Trimble auf die Repliken der sog. Herkulanerinnen angewendet worden ist (Trimble 2011, 1–6); s. auch Kousser 2008, 5 mit Anm. 9; 150 f. oder Maschek 2008, 210. Anders als bei Trimble oder Kousser steht im Folgenden schwerpunktmäßig der Umstand der ›zeitgleichen‹ Reproduktion im Zentrum der Untersuchung; d. h., nicht an sich die gesamte Reproduktion eines Statuen- oder Bildtypus in einem bestimmten Zeithorizont soll untersucht werden, sondern vielmehr solche Fälle, die selbst innerhalb eines zeitlich begrenzten Intervalls entstanden sind (Serienfertigung, s. Kap. III–VI).
- 17 Vgl. Anm. 16; s. auch Kap. VII.1. Zur Bildinterpretation und der Definition von Reproduktion in kohärenten Zeitintervallen s. Kap. II.3.2, II.4, IV.2.2 sowie Kap. III und allgemein S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur, Archäologie und Geschichte 10 (Heidelberg 1998) 38–46. Zum Konzept des römischen Betrachters s. J. Elsner, Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity (Cambridge 1995); ders., Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text (Princeton 2007); J. Elsner – M. Squire, Sight and Memory. The Visual Arts of Roman Mnemonics, in: M. Squire (Hrsg.), Sight and the Ancient Senses (London 2016) insbes. 190.
- 18 So ist zu betonen, dass natürlich Produzenten immer auch Rezipienten sind; vgl. Trimble 2011, 99: »At the same time, quarries, workshop sculptors, customers, and viewers all participated in a shared visual culture, and their expectations, choices, and responses will have been shaped by it even within these differing circumstances«. Zum Hintergrund der beiden Begriffe s. Historisches Wörterbuch der Rhetorik herausgegeben von G. Ueding VII (Berlin 2005) 140 f. s. v. Produktionsästhetik (K. Semsch). 1363 f. s. v. Rezeptionsästhetik (K. Semsch); K. B. Zimmer, Im Zeichen der Schönheit. Form, Funktion und Stellenwert klassischer Skulpturen im Hellenismus am Beispiel der Göttin Aphrodite, Tübinger Archäologische Forschungen 9 (Rahden/Westf. 2014) 13 mit Anm. 54.
- 19 Der Begriff ›Akteur‹ wird im Folgenden zur zusammenfassenden Bezeichnung der an Reproduktionen beteiligten Personen und Per-

sonengruppen (also Produzenten und Rezipienten) verwendet; eine spezielle Bedeutung im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie (etwa B. Latour, Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory [Oxford 2005]) oder Gells Agency-Theorie (A. Gell, Art and Agency. An Anthropological Theory [Oxford 1998] 16 f.) wird nicht impliziert; zur letzten vgl. G. Pucci, Agency, oggetto, imagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'antichità classica, Ricerche di Storia dell'arte 94, 2008, 35–40; R. Osborne – J. Tanner (Hrsg.), Art's Agency and Art History, New Interventions in Art History (Malden 2007) 1–27; H. Layton, Structure and Agency in Art, in: M. Coquet – B. Derlon – M. Jeudy-Ballini (Hrsg.), Les cultures à l'oeuvre. Rencontres en art (Paris 2005) 29–46.

- 20 Nach dem neuzeitlichen, von der Philosophischen Ästhetik geprägten Verständnis, das sich maßgeblich von dem antiken unterscheidet, stehen sich ›Künstler‹ und ›Handwerker‹ zumeist unversöhnlich gegenüber, indem der erste als schöpferisches Genie, der zweite als pragmatischer Arbeiter gesehen wird (vgl. A. H. Borbein, Das Medium der künstlerischen Form, in: O. Dally – T. Hölscher – S. Muth – R. M. Schneider [Hrsg.], Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom [Berlin 2014] 244–253 insbes. 244 f.; DNP VI [1999] 884 s. v. Künstler [A. A. Donohue]; EAA I [1958] 698–700 s. v. artifex [I. Calabi Limentani] und EAA I [1958] 701 f. s. v. artista [S. Ferri – R. Bianchi Bandinelli] – sowie Stewart 2008, 4 f. 19; Anguissola 2012, 16 f.; Tanner 2006, 277–302). Da sich durch das moderne Gegensatzpaar weitreichende Implikationen ergeben, die mit der Verwendung der Begriffe auf den antiken Untersuchungsgegenstand übertragen werden, muss im Folgenden versucht werden, dies nach Möglichkeit zu vermeiden: Es wird verallgemeinernd von ›Produzenten‹ gesprochen, sowie fallspezifisch von ›Toreuten‹ (Kap. II) und ›Bildhauern‹ (Kap. IV–VI).
- 21 Neuere Arbeiten zum Thema Reproduktion sind ebenfalls um ein derartiges Einbeziehen unterschiedlichster Einflussfaktoren bemüht, s. etwa A. Alexandridis, Mimesis oder Metapher? Aphroditekörper im römischen Frauenporträt, in: Boschung – Jäger 2014, 69 mit Anm. 13 oder allg. P. Schollmeyer, Einführung in die antike Ikonographie, Einführung Archäologie (Darmstadt 2012) 126: »[...] gehört es insgesamt zu den wichtigsten Aufgaben des Bildwissenschaftlers, die Funktion eines Kunstwerkes im Spannungsfeld zwischen Auftraggeber, Künstler und Publikum zu beschreiben.« ›Kunstwerk‹ ist jedoch kein unproblematischer Begriff, z. B. weil hiermit neuzeitliche Vorstellungen verbunden sind, die für den Untersuchungsgegenstand anachronistisch sein können – etwa die des schöpferischen Genies (vgl. Kap. III.1) oder die des sich selbst genügenden ›ahistorischen‹ Objektes außerhalb konkreter Funktionen (s. allgemein die Ansätze von Tanner 2006, 20 f.; C. S. Wood, Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art [Chicago 2008] 16). Zum Konzept des ›römischen Betrachters‹ s. oben Anm. 17.
- 22 So auch Trimble 2011, 4–6. 32. 143. 349; s. auch Kousser 2008, 6. Vgl. als Parallele das Umdenken in der Stilfeorschung nach dem Zweiten Weltkrieg: F. Lang, Klassische Archäologie. Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis (Tübingen 2002) 70 (›Der Stil wurde historisiert und kontextualisiert‹). 174 f.

del wäre die Untersuchung allein der Reproduktionstechnik nicht aussagekräftig für die Fragestellung der Arbeit²³.

Dabei erfordert das heterogene Feld der Reproduktion, das sich aus individuellen Beiträgen in Abhängigkeit gesellschaftlicher Diskurse und kultureller Strömungen zusammensetzt, eine entsprechend vielseitige Herangehensweise: Reproduktion muss möglichst fallbezogen thematisiert und untersucht werden. Das Augenmerk der Arbeit wird auf den individuellen, situations- und kontextbezogenen Umgang mit Bildern in Zusammenhang mit ihrer Reproduktion gelegt. Übergeordnetes Ziel sind nahsichtige Einblicke in den Facettenreichtum der (Re-)Produktion von Bildern in der römischen Antike sowie in die unterschiedlichen Determinanten, Impulse und Wirkungsmechanismen, die diese beeinflussen konnten. Voraussetzung für diese Herangehensweise ist es, die ausgewählte Materialgrundlage und ihre Bilder minutiös zu betrachten sowie technische, mediale, bildwissenschaftliche und vor allem kulturelle Rahmenbedingungen zu berücksichtigen.

Hierbei berührt die Arbeit eine Reihe aktueller beziehungsweise traditionsreicher Themenfelder der Klassischen Archäologie: So liegen die Parameter Bild, Produzent und Rezipient (die Akteure) sowie Technik wesentlich im Forschungsinteresse der letzten Jahrzehnte²⁴. Auch Reproduktion als Oberthema lässt sich in der Fachgeschichte allgemein gut verorten: Einerseits wurde es in Zusammenhang mit Fragen der antiken Kunstgeschichte thematisiert, wenn die Wiederholung älterer Vorbilder zur Untersuchung stand

(Rezeptionsebene)²⁵. Andererseits gilt Reproduktion häufig als ein typisches Kennzeichen der so genannten Kleinkunst, weil für zahlreiche Gattungen in diesem Bereich das Prinzip der Abformung das maßgebliche technische Verfahren darstellt (Produktionsebene)²⁶. Besonders in Zusammenhang mit dem ersten Gesichtspunkt wurden immer auch kulturgeschichtliche und gesellschaftliche Themen behandelt: Diese betrafen in der älteren Forschung Fragen der künstlerischen Leistung der römischen Kultur; seit den letzten 40 Jahren wurde dann ein weites Spektrum unterschiedlicher Arten der Interaktion von materieller Kultur und antiker Gesellschaft erschlossen²⁷. Hierbei stößt gerade auch der Zusammenhang von wiederkehrenden Bildern beziehungsweise Bildformeln (Statuentypen usf.) und visueller Kommunikation sowie der Repräsentation gesellschaftlicher Eliten auf nachhaltiges Interesse²⁸. Bildliche und gesellschaftliche Gesichtspunkte von Reproduktion werden also in der Forschung durchaus thematisiert; allerdings fehlen in vielen Bereichen – und insbesondere für Reliefs – Untersuchungen, die systematisch Aspekte der Produktion und Rezeption miteinander verknüpfen und innerhalb der Reproduktionsthematik als einer kulturgeschichtlichen Fragestellung verorten. Diese Aufgabe stellt sich die vorliegende Arbeit, für die zwei Materialgruppen aus dem Bereich der römischen Relieferzeugnisse mit den Schwerpunkten des jeweiligen Umgangs mit Reproduktionstechniken und Bildvorlagen sowie der Reproduktion in kohärenten Zeitintervallen (Serienfertigung) untersucht wurden.

3. Begründung der Materialauswahl und Methode

Welche Implikationen für die methodische Herangehensweise und die Auswahl der Materialbasis ergeben sich weiterhin aus dem gewählten Blickwinkel auf die Reproduktion von Bildern als ein kulturgeschichtliches Phänomen?

Eine erste Implikation liegt in dem Begriff der Reproduktion selbst: Denn dieser meint im Allgemeinen ein Wiederholen und Vervielfältigen mit technischen Mitteln²⁹. Hieraus ergibt sich ein sehr offener Blickwinkel: Weder er-

23 Technikwandel ist eine vieldiskutierte Frage, sei es in Bezug auf den Bronzeguss oder das Arbeiten mit Gipsabgüssen und Messpunkten in der Bildhauerei (beide Punkte werden in Kap. II und IV.3.2 angesprochen). Der »technische Fortschritt« in der Antike gestaltet sich in vielen Fällen weniger drastisch als heute, denn teilweise besteht er in einer Intensivierung und konsequenteren Anwendung bereits bestehender Techniken (und nicht wie heute im fast vollständigen Ersetzen einer bestehenden Technik) – so z. B. beim Bronzeguss: Zimmer 1990, 176–180 sowie Heilmeyer 2008, 249 f.; ders., Kunst und Material. Antike Werktechniken und serielle Produktion, in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung (Berlin 2000) 144; Heilmeyer 1994, 224 f. Auch im Fall des Punktierverfahrens in der Bildhauerei, das häufig als Innovation des 2./1. Jhs. v. Chr. aufgefasst wurde, besteht eine sehr viel längere Tradition, wie die Studie von Nolte 2007, 291 f. aufzeigt; vgl. Stähli 2008, 28.

24 Vgl. Lang a. O. (Anm. 22) 70 f. 72 f. 234–236.

25 So charakterisierte G. Lippold Kopie als bewusste »Nachbildung eines Werkes (gleich welcher Zeit), die im ganzen und in den Einzelzügen das Vorbild reproduzieren soll« (Lippold 1923, 3; die Hervorhebung folgt der Edition); Stročka 1979, 158. Vgl. DNP X (2001) 925 s. v. Reproduktionstechniken (R. Neudecker) mit deutlicher Trennung zwischen Reproduktion als Bestandteil von Serienfertigung und dem Kopieren von Originalen. In neuerer Zeit hat demgegenüber eine deutliche Weitung des Blickwinkels stattgefunden, vgl. Trimble 2011 und Trimble – Elsner a. O. (Anm. 14) sowie Bartsch u. a. 2010 (mit Vorwort S. vii [H. Bredekamp]).

26 Diese mechanische Reproduktion (s. Kap. II) thematisieren etwa Grüner 2014 (Siegel und Münze); Platt 2006 (Siegelpraktik); DNP X (2001) 925 f. s. v. Reproduktionstechniken (R. Neudecker).

27 Zur Erweiterung der Untersuchungsinteressen in der Klassischen Archäologie in Nachfolge der Meisterforschung; Lang a. O. (Anm. 22) insbes. 61–73. 194–203. s. exemplarisch Hölscher 1987, 13 (der Fokus darf nicht allein auf Produktion liegen, sondern Kommunikation muss untersucht werden); Zanker a. O. (Anm. 328) 283–314; ders., Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1974).

28 Am Beispiel der »Herkulanerinnen«: Trimble 2011, 4. 150–205. 235–244. 247–250. 301–307; J. Daehner, Die Statuentypen der Herkulanerinnen in römischer Zeit, in: J. Daehner (Hrsg.), Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden (München 2008) 101–127; J. Trimble, Replicating the Body Politic: The Herculaneum Women Statue Types in Early Imperial Italy, JRA 13, 2000, 41–68 insbes. 41. 48. 64–68. Andere Beispiele Stähli 2008, 22 Anm. 17; J. Ma, The two Cultures. Connoisseurship and Civic Honours, Art History 29, 2, 2006, 325–338 insbes. 332–337.

29 Vgl. die Lemmata in: Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden XXIII²¹ (Leipzig 2006) 19 s. v. Reproduktion; Deutsches Fremdwörterbuch begonnen von Hans Schulz, fortgeführt von Otto Basler III (Berlin 1977) 335 s. v. Reproduktion; Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen. Methode. Begriffe, herausgegeben von U. Pfisterer² (Stuttgart 2011) 382 s. v. Reproduktion (C. Weissert); Augustyn – Söding a. O. (Anm. 14) 6.

scheint Reproduktion einzig als eine Frage des Kopierens vorausgegangener vorbildlicher Kunstwerke, noch stehen hierbei ideale Abhängigkeiten oder inhaltliche Vorgaben im Vordergrund³⁰. Gleichzeitig ist Reproduktion nicht auf eine bestimmte Gattung oder Materialklasse festgelegt – im Gegenteil: Das Wiederholen und Vervielfältigen von Bildern mit technischen Mitteln entzieht sich der etablierten archäologischen Kategorisierung, da hieran verschiedene Materialien gleichzeitig beteiligt waren (s. u.)³¹.

Auch der Fokus auf den Zusammenhang von Reproduktion und Bild birgt gewisse Ansprüche – zumal da der Bildbegriff durch seine in der Regel sehr allgemeine Handhabung nicht selbsterklärend ist. In der vorliegenden Arbeit werden unter der Bezeichnung ›Bild‹ mehrteilige figürliche Kompositionen untersucht, die durch einen festen und in seiner Ausdehnung begrenzten Hintergrund in Gestalt gerahmter Felder oder umlaufender Zonen charakterisiert sind. Dass hierbei mehrfigurige Darstellungen ins Zentrum gerückt werden, nimmt auf die Prämisse der potentiellen Beeinflussung und prinzipiellen Beeinflussbarkeit von Bildern durch ihre Reproduktion Bezug; im Zusammenspiel mehrerer Figuren, so die Erwartung, lassen sich inhaltliche Veränderungen sicherer aufspüren und interpretieren als an isolierten Einzelfiguren.

Die dritte Implikation schließlich leitet sich aus der lückenhaften Überlieferung der antiken Hinterlassenschaften ab und besitzt drei maßgebliche Aspekte:

So zunächst die Frage nach den technischen Verfahrenswegen und ihrer Handhabung in der römischen Antike: Denn die Untersuchung ihres potentiellen Einflusses auf das reproduzierte Bild setzt eine heutige Überprüfbarkeit voraus. Genau in diesem Punkt besteht allerdings in weiten Bereichen eine fast vollständige Überlieferungslücke: Sieht man von der zeugnisreichen Koroplastik und Keramikproduktion einmal ab, sind die technischen Hilfsmittel bis auf wenige Ausnahmen³² verloren, so dass sie sich nur als Reflex aus den fertigen Bildwerken ableiten lassen³³.

Infolge dieser fast vollständigen Überlieferungslücke ergibt sich als Konsequenz für das Gesamtphänomen Reproduktion, dass sich dieses heute immer mehr oder weniger fragmentarisch darstellt, auch wenn es eigentlich den Be-

stand der materiellen Kultur (nicht nur) der römischen Antike ganz wesentlich prägt³⁴. Von den ehemals komplexen ›Reproduktionsketten‹ (Kap. II.1.2), die durch die Wiederholung und Vervielfältigung von Bildern durch Abdruck oder verwandte technische Verfahren entstanden sind, blieben nur einzelne Komponenten erhalten. Für eine vollständige Untersuchung aller Facetten des Phänomens müssten aber idealerweise vollständige Abfolgen zum Ausgangspunkt der Betrachtung gemacht werden (also handwerkliche Zwischenprodukte und fertige Erzeugnisse, etwa: Patrizie, Matrize, Erzeugnis, Überformung etc.)³⁵. Zwischen der Überlieferungssituation und dem Anspruch des Themas besteht also eine grundsätzliche Diskrepanz.

Große Schwierigkeiten bereitet die lückenhafte Überlieferung schließlich auch für die Untersuchbarkeit des Einflusses, den die jeweils an der Reproduktion beteiligten Akteure ausübten: So lassen sich die Produzenten wie auch ihre Auftraggeber und Käufer sowie die Betrachter der reproduzierten Bilder in diesen nur sehr mittelbar fassen. Gleichzeitig sind Künstler- oder Besitzerinschriften selten. Vor allem aber fehlen zeitgenössische Nachrichten zu den Produzenten und Rezipienten fast vollständig, von denen beziehungsweise für welche die reproduzierten Bilder geschaffen wurden. Was bleibt, ist also früher oder später nur eine Rückbindung an ›typische‹ Gruppen der Gesellschaft (Produzenten, *nobiles*, Villenbesitzer o. Ä.), wie auch an übergeordnete Geschmacksvorstellungen und gesellschaftlich-kulturelle Strömungen der Entstehungszeit³⁶.

All diese Schwierigkeiten verschärfen sich zusätzlich, wenn die untersuchten Fälle zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Zusammenhängen entstanden sind (s. Kap. II.3.2): Die Perspektive einer solchen ›diachronen‹ Reproduktion birgt zahlreiche unbekannte Parameter, die kaum auf nahsichtige Weise analysierbar sind – entsprechend bläss müsste eine Untersuchung der Reproduktion von Bildern als kulturell und gesellschaftlich determiniertes Phänomen ausfallen.

In Abwägung dieser und der zuvor genannten Implikationen – der Offenheit des Reproduktionsbegriffs, des Fokus auf Bilder sowie der in mehrerer Hinsicht lückenhaften Überlieferungslage – untersucht die vorliegende Arbeit

30 Hierdurch wird der in jüngster Zeit vermehrt beschriebenen »Historizität des Kopierverständnisses« (Bartsch u. a. 2010, 20) Rechnung getragen. Gleichzeitig fügt sich dies zu der inhaltlichen Verwendung des Begriffs in der Kunstgeschichte, wo Reproduktion nicht auf ein Original bezogen sein muss – bzw. diesem Paradigma entgegensteht: vgl. Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe² (Mannheim 2001) 963 s. v. Reproduktion; Lexikon der Kunst in zwölf Bänden. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst X (Freiburg 1989) 53 s. v. Reproduktion. s. auch: Augustyn – Söding a. O. (Anm. 14) 2 f.

31 Grüner 2014, 59 f.; vgl. Kap. II.1.2.

32 Beispiele in Kap. II.1.

33 Dies ist häufig eine sehr diskutabel Angelegenheit; vgl. etwa die Debatte um Bilderbücher – »fortlaufende Bilderzählungen« – als Vorlagen für Sarkophage: K. Schefold, Bilderbücher als Vorlagen römischer Sarkophage, MEFRA 88, 2, 1976, 259–814 insbes. 759–764, 794–797 (Zitat S. 763); ders., Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike (Basel 1975) 125–128, 129–134 (zu Ilias-Bildern). s. dagegen Settis 2006, 56–59, 61; M. Koortbojian, Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi (Berkeley 1995) 71; Koch – Sichtermann 1982, 250–252.

34 »Das erhaltene Repertoire der durch mechanische Verfahren produzierten und reproduzierten Bilder übertrifft die Zahl der übrigen, individuell gefertigten Bilder um ein Vielfaches« – Grüner 2014, 62 (Zitat) vgl. 59–61.

35 Um sich die Komplexität des Phänomens Reproduktion vor Augen zu führen, mag ein Blick in die Praktiken der klassizistischen Bildhauer A. Canova und B. Thorvaldsen nützen: Neben dem freihändig in Ton entworfenen kleinen *bozzetti*, die den Entwurf festhalten, spielen große Tonmodelle, davon abgenommene Formen und die hieraus gewonnenen Gipsabgüsse eine große Rolle (letztere wurden durch die in der Werkstatt angestellten Bildhauer mit dem Punktierverfahren in Marmor übertragen) – vgl. U. Peters, Erfinden ist göttlich – multiplizieren ist menschlich. Bertel Thorvaldsen und die Vervielfältigung der künstlerischen Idee, in: A. M. Kluxen (Hrsg.), Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg 9 (Nürnberg 2001) 143–149; P. Springer, Thorvaldsen zwischen Markt und Museum, in: G. Bott – H. Spielmann (Hrsg.), Künstlerleben in Rom Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Ausstellungskatalog Nürnberg/Schleswig (Nürnberg 1991) 211–221 insbes. 216 f. s. auch Nolte 2007, 178 mit Anm. 363; Koch 2013, 16; G. Didi-Huberman, Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks (Paris 1999) 95–97.

36 Zum Problem der Untersuchbarkeit des Individuums durch eine historisch-kritische Wissenschaft s. etwa A. Grüner, Cato und die Nymphen. Die Bronzoporträt der Maison de la Vénus in Volubilis als hermeneutischer Problemfall, Gymnasium 111, 2004, 529–555 insbes. 550–554.

das dargelegte Thema auf der Grundlage von Reliefbildern, die als halbplastische Werke gegenüber zweidimensionalen Bildern in Wandmalerei oder Mosaik mehrere Vorteile aufweisen: Erstens sind aus manchen Bereichen römischer Reliefs zahlreiche handwerkliche Zwischenprodukte erhalten geblieben, die für Fragen nach der Technik und vor allem nach dem Umgang mit den technischen Möglichkeiten direkt untersucht werden können. Zweitens umfasst der Bereich römischer Reliefs eine Vielzahl von gut untersuchten Gattungen mit verschiedenen Funktionen und Anwendungsgebieten. Geeignete Beispiele, an denen die Akteure der Reproduktion, ihr Anteil an bildlichen Veränderungen und die dahinterstehenden Interessen fruchtbar diskutiert werden können, bieten sich hier zahlreicher als bei dem weniger breiten Spektrum von Wandmalerei und Mosaik. Drittens sind im Bereich der Reliefgattungen auch die nötigen Voraussetzungen gegeben, um die oben angesprochenen Schwierigkeiten in Zusammenhang mit der Untersuchung der Akteure soweit wie möglich zu minimieren: So lassen sich beispielsweise die handwerklichen Zwischenprodukte, die in Zusammenhang mit toreutischen Werkstätten stehen, aufgrund spezifischer Eigenheiten tendenziell der Gruppe der Produzenten zuordnen. Und bei Relieferzeugnissen aus Marmor bietet sich häufig Gelegenheit, die Produzentenseite aufgrund von Arbeitsspuren, der Werkzeugbenutzung und individueller stilistischer Akzente näher zu betrachten³⁷ und somit die Produzenten der Rezipientenebene gegenüber zu stellen.

Von großer Wichtigkeit für die Wahl der Materialbasis ist außerdem der Aspekt der Zeitlichkeit: Denn die zuvor angesprochenen Untersuchungsschwierigkeiten in Zusammenhang mit diachroner Reproduktion können ausgeschaltet werden, indem man versucht, Reproduktion innerhalb eines möglichst kohärenten Zeitintervalls zu erfassen. Die hierfür nötigen Voraussetzungen erfüllen in besonderem Maße Serienstücke, da Serien im engeren Wortsinn aus einer bestimmten Anzahl gleichartiger Objekte einheitlicher Entstehung (in zeitlicher³⁸ und herstellungsbezogener Hinsicht) bestehen. Im Zusammenspiel mehrerer Stücke gleicher Entstehungszeit und Produktion lassen sich in diesen Fällen sowohl Veränderungen im bildlichen Bereich und ihre Hintergründe durch Einwirkungen vonseiten der Produzenten und Rezipienten untersuchen als auch die Reflexe von übergeordneten gesellschaftlichen und kulturellen Strömungen.

Darüber hinaus ermöglichen es die im Vergleich von Serienstücken stets anzutreffenden Abweichungen, den inter-

essanten Gesichtspunkt der ›aktiven Produktion‹ innerhalb der vermeintlich ›passiven Reproduktion‹ zu erforschen: Wie kommt es zu dem spannungsreichen Kontrast zwischen Wiederholung und individueller Gestaltung? Was haben Reproduktion und Produktion gemeinsam? Diese Fragen sind nicht alleine für die Bewertung künstlerischer Leistung³⁹ von Belang, sondern auch für unseren hermeneutischen Zugriff auf reproduzierte Bilder in der Antike.

In Anbetracht der Komplexität und Breite des Themenkreises Reliefbild wird schnell deutlich, dass im Rahmen einer Dissertation keine vollständige Bearbeitung erfolgen kann. Aus diesem Grund bietet es sich an, mit Fallbeispielen zu arbeiten, die exemplarisch Schlaglichter auf maßgebliche Teilbereiche des zu untersuchenden Phänomens werfen und zugleich dem nahsichtigen kontextorientierten Ansatz Rechnung tragen. Bis zu einem gewissen Grad lassen sich hierbei auch die großen Überlieferungslücken im Bestand der materiellen Kultur durch die Wahl der Fallbeispiele wenigstens ansatzweise umgehen, indem mehrere Gattungen in den Blick genommen werden. Wichtige Voraussetzungen hierfür sind ein sensibles Eingehen auf die jeweiligen Gattungscharakteristika einerseits sowie andererseits, dass die Untersuchungen an aussagekräftigen und geschlossenen Materialgruppen durchgeführt werden, so dass die Analysen als Einzelstudien Verbindlichkeit erlangen.

Der erste Teil der Arbeit (Kap. II, Kat. G.1–40) nähert sich dem Phänomen der Reproduktion von technischer Seite. Am Beispiel der erhaltenen handwerklichen Zwischenprodukte aus Gips, die als Abformungen figürlicher Reliefs von der Forschung zumeist unter technischen, stilistischen und ikonographischen Gesichtspunkten betrachtet worden sind, wird gezeigt, dass für ein Verständnis der kulturellen Determiniertheit von Reproduktion mehr nötig ist als ein Wissen um Art und Beschaffenheit der Übertragungsmedien und Reproduktionstechniken. Von eigentlichem Aussagewert ist vielmehr der Gesichtspunkt des Umgangs mit diesen Parametern, also Art und Weise ihrer Verwendung. Denn gerade bei technischen Verfahren wie dem (Ton-)Abdruck und dem (Gips-)Abguss evoziert die Genauigkeit der Reproduktion allzu schnell die Vorstellung, dass die Präzision der Wiedergabe auf eine entsprechende Kopierabsicht (und somit auch ein zugrunde liegendes Original) im Sinne der Meisterforschung schließen lasse. Ging es aber immer darum, ein bewundertes Meisterwerk zu wiederholen, wenn römische⁴⁰ Toreuten (und schon ihre griechischen Kollegen) sich des Abdrucks oder des Abgusses bedienten?

37 s. zu dieser Herangehensweise Kap. IV.1.1; 2.1. Voraussetzung ist zunächst eine minutiöse Beschreibung und eine differenzierende Analyse der abgeleiteten Indizien. Neben den Rückschlüssen aus den Objekten selbst spielen hierfür befundbezogene Vergleichsbeispiele und Informationen zu äußeren Einflüssen eine große Rolle. Entsprechend müssen Überlegungen zu Funktion, Verwendungskontext und Sichtbarkeit berücksichtigt werden sowie natürlich die gesellschaftlichen Hintergründe und kulturellen Rahmenbedingungen der Entstehungszeit. Letzteres basiert wesentlich auf schriftlichen Zeugnissen, wobei deren Benutzung möglichst nicht nur in einem allgemeinen zeitlichen, sondern in einem direkten inhaltlichen Bezug zu den untersuchten Denkmälern stehen sollte.

38 In diesem Zusammenhang von ›synchroner‹ Reproduktion zu sprechen, ist nicht angebracht: Denn auch wenn die Exponenten einer Serie einheitlich datieren, so erstreckte sich ihre Herstellung doch über eine gewisse Zeitspanne; diese entzieht sich allerdings unserem hermeneutischen Zugriff.

39 Vgl. Bartsch u. a. 2010, 1 (›dass das ›Kopieren‹ als vielschichtiger Transformationsprozess aufgefasst werden muss‹). Dies ist wiederum an einem zeitgenössischen Beispiel besonders eingängig: Bei der Aufführung von Musik und Theaterstücken ›stellt sich die Frage, ob ›Reproduktion‹ mehr als jeweils neue Hervorbringung oder als Vielfältigung einer einmalig originären Leistung zu sehen ist, mithin die Frage des Gewichtes bzw. der Bewertung des Schöpferischen, Authentischen, Originalen, Produktiven in der Reproduktion‹ (Lexikon der Kunst in zwölf Bänden. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst X [Freiburg 1989] 53 s. v. Reproduktion).

40 Die Termini ›griechisch‹/›römisch‹ werden in der vorliegenden Arbeit nicht in ethnischer Hinsicht verwendet, sondern als allgemeine Epochenbegriffe gebraucht; so auch Anguissola 2012, 17; Perry 2005, 23 f. (vgl. 152 und M. D. Fullerton, *Imitation and Intertextuality in Roman Art*, Rez. zu M. Fuchs, *Römische Idealplastik*, Glyptothek München, Katalog der Skulpturen 6 [München 1992] und L.-A. Touchette, *The Dancing Maenad Reliefs. Continuity and Change in Roman Copies* [London 1995], JRA 10, 1997, 427 Anm. 1).

Als Vorstufe zum Hauptteil der Arbeit bestätigt Kapitel II die eingangs genannte Prämisse der Reproduktion als eines kulturgeschichtlichen Themas, das in Abhängigkeit von kulturellen, gesellschaftlichen und individuellen Einflüssen zu untersuchen ist⁴¹.

Im zweiten Teil der Arbeit (Kap. III–VI) stehen fertige Reliefs im Zentrum der Betrachtung. Mit Blick auf Reproduktion innerhalb kohärenter Zeitintervalle untersucht dieser Hauptteil der Arbeit Serien im Zusammenspiel von Herstellung und Verwendung: Die unterschiedlichen Einflüsse durch die beteiligten Akteure, durch Verwendungskontexte und -absichten sowie durch übergeordnete gesellschaftliche und kulturelle Ausprägungen führen eindrücklich den Facettenreichtum des Phänomens vor Augen. Als Materialgrundlage, auf der sich diese Einblicke in die Mikrostruktur der kulturellen Praktik des Reproduzierens vornehmen lassen, werden die so genannten neuattischen Bildhauererzeugnisse herangezogen: Marmorreliefs und reliefierte Marmorobjekte des römischen Ausstattungsluxus aus den beiden Zentren der Produktion (Athen und Rom) von dem ersten vorchristlichen bis in das zweite Jh. n. Chr. Dies ist ein Bereich, der sich nicht nur durch eine auffällig repetitive Bilderwelt, sondern auch durch zahlreiche erhaltene Serien auszeichnet. Trotz der langen Forschungstradition sind die Serien und ihre jeweilige Ausführung unter diesen Erzeugnissen in der Forschungsliteratur verhältnismäßig unterrepräsentiert und wurden bislang nur wenig differenziert betrachtet, obschon man immer wieder allgemein von ›Serien-‹ oder gar ›Mas-

senproduktion‹ sprach. Für die aufgeworfenen Fragen bieten diese Marmorreliefs dabei zwei günstige Voraussetzungen: Arbeitsspuren, Werkzeugbenutzung und Personalstil lassen häufig (anders als bei gegossenem oder durch Abformung gefertigten Reliefs) direkte Rückschlüsse auf die Produzenten, ihre Arbeitsteilung und Organisation zu⁴². Gleichzeitig setzt die grundlegende Arbeitstechnik – das Herausschälen aus dem Stein (›Skulptieren‹: Gr. γλύφειν, Lat. *scalpere*) – ein gewisses Maß an Zeitaufwand sowie eine stufenweise Vorgehensweise voraus, so dass Abweichungen ein anderes Gewicht beizumessen ist als im Bereich des Bildens mit formbaren Materialien (›Plastik‹: Gr. πλάσσειν, Lat. *ingere*)⁴³. Trotz des Einsatzes entsprechender Hilfsmittel finden sich Abweichungen zwischen den Serienstücken – und diese waren häufig intendiert⁴⁴. Hierin liegt ein weiterer Hinweis auf die Situationsgebundenheit von Reproduktion vor sowie offensichtlich auch ein genuines Kennzeichen von Serienstücken des römischen Ausstattungsluxus. Wie zu zeigen sein wird, ist das Serielle somit nicht nur eine Fertigungsweise, sondern ebenso eine wegen ihrer besonderen visuellen Wirkung geschätzte Präsentationsform der römischen Ausstattungskunst.

Kapitel VII.1 resümiert übergreifende Tendenzen und fragt in einem Ausblick nach dem Zusammenhang zwischen der Reproduktion von Bildern und dem Entstehen von Bezügen; detailliert zusammengefasst werden die einzelnen Kapitel in der English Summary in Abschnitt VII.2.

41 Zwar erstreckt sich der Aussagewert von Kapitel II vornehmlich auf den Bereich der Toreutik und Koroplastik, da sich das dort ablesbare typische Verhalten der punktuellen Reproduktion jedoch auch in anderen Reliefgattungen gut nachvollziehen lässt, kann diesen Beobachtungen durchaus exemplarischer Aussagewert zugesprochen werden.

42 Dieser Aspekt ist in den letzten Jahrzehnten mehrfach untersucht worden (Lang a. O. [Anm. 22] 72), so dass auf entsprechende Arbeiten zurückgegriffen werden kann; zum methodischen Umgang mit diesem Ansatz s. Kap. IV.1.1 Anm. 472.

43 Von grundsätzlichem Interesse ist dabei auch die Konstellation von manueller Bildhauerarbeit bei der Ausarbeitung der Reliefs, halbmechanischer Übertragung zwischen Modell und Werkstück sowie häu-

fig mechanisch reproduzierten Vorlagen. Dieser Einsatz technischer Hilfsmittel bei der Übertragung von Vorlagen und Werkstattmodellen auf die zu erstellenden Serien-Stücke rechtfertigt m. E. die Verwendung des Begriffs der ›Reproduktion‹, auch wenn der Anteil der mechanischen Übertragung bei Bildhauerwerken natürlich weniger stark ausgeprägt ist als bei Abformungserzeugnissen (Kap. II) oder modernen Reproduktionsobjekten; vgl. die Kritik bei Trimble 2011, 106 und dagegen Nolte 2007, 179–184.

44 Um sich den vorhandenen Abweichungen methodisch vorsichtig zu nähern, werden drei Arten von Abweichungen unterschieden: die handwerklich-technische, die ›gestalterische‹ sowie die motivische Varianz (s. Kap. III.3 Abschnitt 1,b).