

Ilaria ROMEO – Elisa Chiara PORTALE, Gortina III. Le Sculture, Monografie della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente VIII, Bottega d'Erasmus, Padova 1998, 535 Seiten, 73 Tafeln.

Das Interesse an römischen Skulpturen in Griechenland hat im Lauf der letzten Jahre zugenommen. Besonders Grabdenkmälern verschiedener Landschaften sind etwa die monographischen Untersuchungen von W. Papaefthimiou, M. Lagogianni und D. v. Moock gewidmet¹, Th. Stefanidou-Tive-riou beschäftigte sich in zahlreichen Einzelarbeiten mit verschiedenen Themen kaiserzeitlicher Plastik² und A. Datsouli-Stavrudi stellte in bündigen Katalogtexten römische Plastik in mehreren Museen Griechenlands vor³. Die Insel Kreta wurde im Rahmen der Untersuchungen zu Landschaftsstilen griechischer Plastik bislang vernachlässigt. Weder die Größe der Insel noch die sehr große Anzahl von Statuenfunden rechtfertigen diese Lücke, die besonders aus Mangel an Vorarbeiten in Form von Materialvorlagen zu erklären ist. In den letzten Jahren wurden erste Schritte unternommen, diese Lücke zu schließen: N. Papadakis legte einen knappen, immerhin einzeln bebilderten Katalog der Skulpturen von Hierapetra im Südosten Kretas vor⁴. Den Porträts im Museum Herakleion widmet M. Lagogianni eine im Druck befindliche Monographie und den Skulpturen von Chersonesos eine Studie, die sie unlängst auf dem Kongreß für römisches und byzantinisches Kreta in Herakleion vortrug. Sehr viel größer angelegt und ausführlicher ist das hier zu besprechende Buch über die Skulpturen aus Gortyn, das zwei Diplomarbeiten zur Erlangung des Grades der „specializzazione“ an der Italienischen Schule in Athen unter der Leitung von Antonino di Vita in einem Band vereint.

Entsprechend den Themen der beiden Autorinnen ist das Buch in zwei Teile gegliedert. Ilaria Romeo (R.) übernahm die Bearbeitung der hellenistischen und römischen Idealplastik, und Elisa Chiara Portale (P.) befaßte sich mit den Porträts. Der Gegenstand der Untersuchung ist beschränkt auf die Erfassung

¹ W. Papaefthimiou, Grabreliefs späthellenistischer und römischer Zeit aus Sparta und Lakonien (1992); M. Lagogianni-Georgakarov, CSIR 3.1. Die Grabdenkmäler mit Porträts aus Makedonien (1998); D. von Moock, Die figürlichen Grabstelen Attikas in der Kaiserzeit. Studien zur Verbreitung, Chronologie, Typologie und Ikonographie (1998).

² Zu erwähnen ist etwa die Monographie Τραπεζοφόρα με πλαστική διακοσμήση (1993).

³ Unter den Monographien zum Nationalmuseum von Athen und den peloponnesischen Lokalmuseen in Astros, Megalopolis, Sparta, Tripolis und Tegea sollen hier nur zwei zitiert werden: Ρωμαϊκά πορτραίτα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας (1985) und Κατάλογος Αρχαιολογικού Μουσείου Αστρους (1999). Wichtig für Kreta ist die Arbeit zu den Porträts aus dem Museum Herakleion: Πεπραγμένα του Δ' Κρητολογικού Συνεδρίου, Herakleion 1976 (1980/81), 577ff.

⁴ N.P. Papadakis, Γλυπτά από την αρχαία Ιεράπυτνα (1998).

der während der italienischen Grabungen in den Jahren zwischen 1884 und 1977 gefundenen Skulpturen (Vorwort A. Di Vita S. 9). Nicht nur die von den griechischen Kollegen in Gortyn entdeckten Skulpturen sind von der Betrachtung ausgenommen, sondern auch die bereits ausführlich von Francesca Ghedini vorgelegten Funde aus den Grabungen im Nymphäum und im sogenannten Prätorium sowie die von E. Ghisellini publizierte Sarkophage⁵. Die meisten der hier vorgestellten Funde stammen somit aus den Grabungen im Pythion und im Heiligtum der ägyptischen Götter, weniger dagegen aus dem Gebiet des Odeions, dem Circus, dem Nymphäum Perali, dem großen Theater und den Thermen bei der „Megale Porta“. Heute befindet sich ein Teil dieser Funde im Antiquarium von Gortyn, ein weiterer im Museum von Herakleion, und in einem Fall wurde sogar eine bereits vor dem Beginn der Italienischen Grabungen nach England gebrachte und heute im British Museum verwahrte Statuengruppe in die Betrachtung aufgenommen.

Die Behandlung der wichtigen Statuengruppe der Europa auf dem Stier in London ist begrüßenswert, doch fragt man sich, warum nicht auch andere aus Gortyn ins Ausland verschleppte Skulpturen berücksichtigt wurden. Im gleichen Museum befindet sich etwa außerdem ein bisher kaum bekannter weiblicher Porträtkopf aus Gortyn⁶.

Auf ein kurzes Vorwort von Di Vita (S. 9f.) und ein ausführliches Abkürzungsverzeichnis (S. 11-18) folgt die Vorstellung der Idealplastik von R. (S. 21-276). In einer Einleitung (S. 21-23) legt sie das Ziel ihrer Untersuchung dar: Dies besteht nicht nur in der Erschließung des historischen und künstlerischen Rahmens der einzelnen Skulpturen und schließlich der Stellung der gortynischen Skulpturen im Rahmen der griechischen Kunst, sondern auch in einer Diskussion der Figurenausstattung der verschiedenen Raumbereiche. Um letztgenanntes Ziel zu erreichen, behandelt R. die Skulpturen im Kontext ihrer Fundkomplexe. Nach einer Erläuterung des Grabungsbefundes an den jeweiligen Fundplätzen geht sie auf die Skulpturenausstattung ein. Als am fundreichsten erwies sich mit 13 identifizierten Statuenfragmenten das Pythion von Gortyn (S. 24-33).

Eine der bedeutendsten Skulpturen aus dem Pythion ist der überlebensgroße Akrolithkopf einer langhaarigen Apollonfigur, deren zeitlicher Ansatz seit langer Zeit umstritten ist. M. Flashar⁷ hat nachdrücklich darauf hingewiesen, daß der Kopf ursprünglich nicht zu dem Torso gehörte, mit dem er zusammen gefunden wurde und mit dem er heute im Museum von Herakleion ver-

⁵ F. Ghedini, *ASAtene* 63, 1985, 63ff.; E. Ghisellini, *ASAtene* 63, 1985, 249ff.

⁶ A.H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum* (1904) III 185 Nr. 1991.

⁷ M. Flashar, *Apollon Kitharodos* (1992) 94ff. 188. 208 Abb. 61-65.

bunden ausgestellt ist. Er verglich den Kopf mit pergamenischen Skulpturen und schlug eine Datierung um 200 v. Chr. vor⁸. R. möchte nun den gortynischen Kopf stilistisch an das Werk des Damophon, besonders die Kultbilder von Lykosura, anbinden und setzt die Datierung herunter in das dritte Viertel des 2. Jhs. v. Chr. (S. 52f.).

Die Datierung der hellenistischen Plastik ist bekanntermaßen mit großen Problemen verbunden, da die verschiedensten Stilrichtungen gleichzeitig zu existieren scheinen und auch vermeintlich zeitlich engumgrenzte Denkmäler – wie die pergamenische Plastik des Großen Altares und die Werke des Damophon – letztlich nicht genau datiert sind. Für die Datierung des Akroliths von Gortyn kann aber ein bisher unbeachtetes außerstilistisches Datierungskriterium herangezogen werden: gortynische Münzbilder. Kurz nach 250 v. Chr. schmückte erstmals ein lorbeerbekrönter Apollonkopf die Vorderseite einer kleinen Bronzeemission. Dieser Typ figuriert auf zahlreichen kretischen Münzen hellenistischer Zeit, und sein Erscheinen fällt in die Zeit, in der die kretischen Städte sich in der Wahl ihrer Münzbilder zunehmend von alten mythischen Themen verabschieden und vermehrt olympische Götter wiedergeben. Der lorbeerbekrönte Apollonkopf hat folglich keine besondere Bedeutung. In einigen um 221 v. Chr. geprägten Serien wird der Apollonkopf aber langhaarig wiedergegeben⁹. Man darf annehmen, daß zwischen diesen beiden Daten das neue Kultbild des langhaarigen Apollon aufgestellt wurde.

Mit Ausnahme eines Kurosofragments, des Akrolithkopfes und weniger späthellenistischer und frühkaiserzeitlicher Skulpturen stammen die meisten Funde aus der 1. Hälfte des 2. Jhs. n. Chr., einer Zeit, für die auch die Funde aus dem sog. Pratorium und dem Nymphäum von einer großen Blüte zeugen (S. 26). Diese Blütezeit stimmt allerdings nicht mit einer Umbauphase des Pythions überein, die erst in das ausgehende 2. oder beginnende 3. Jh. n. Chr. weist (S. 25). Wegen dieses Umbaus und besonders der späteren Umwandlung in eine byzantinische Kirche lassen sich die ursprünglichen Aufstellungsorte schwerlich bestimmen. Ein konkretes Skulpturenprogramm (S. 28-33) läßt sich allein wegen der langen Zeitspanne der Skulpturenweihungen kaum erkennen. Die Verbindung des Apollon Pythios mit dem Statuentyp des langgewandeten Kitharöden hat bereits M. Flashar erkannt¹⁰. Die Präsenz der anderen Götterfiguren aus dem Tempel (Artemis, Dionysos, Hermes) hält R. durch mythologische Beziehungen zu dem Gott für gerechtfertigt, während sie für die Aphroditefigur einen engeren historisch-kultischen Bezug zu Apollon Pythios postuliert.

⁸ Diesen Ausführungen folgt mittlerweile auch D. Damaskos, *Untersuchungen zu hellenistischen Kultbildern* (1999) 121ff.

⁹ Frühe Münzen: A.E. Jackson, *NumChron* 7. ser. 11, 1971, 41 Taf. 12,7; spätere Münzen: J.N. Svoronos, *Numismatique de la Crete ancienne* (1890) 174f. Nr. 135-141 Taf. 16,4-7; Jackson a.O. 43 Taf. 13,8-10.

¹⁰ Flashar a.O. 57ff.

Das Urbild der angelehnten Aphrodite wird mittlerweile einstimmig als das von Alkamenes geschaffene und wohl in den Aphroditeheiligtümern vom Nordabhang der Akropolis, dem Ilissostal und in Daphni aufgestellten Kultbild der Aphrodite in den Gärten erkannt¹¹. Sowohl im Ilissostal als auch am Nordabhang der Athener Akropolis sowie in Daphni will R. wegen der Nähe der Aphrodite- und Apollonheiligtümer einen inneren Zusammenhang zwischen den Kultbildtypen erkennen. Nun ist die genaue Lokalisierung der Apollonheiligtümer beim Ilissos und in Daphni unbekannt, von einer Nachbarschaft, die vielleicht aussagekräftig wäre, kann keineswegs die Rede sein, allein die Nähe zweier Heiligtümer sagt nichts über Kultbeziehungen. Darüber hinaus sind Kultbilder des Apollon Pythios häufig in Gestalt von langgewandeten Kitharöden wiedergegeben, die jedoch weder auf diesen Statuentyp beschränkt sind, noch sind langgewandete Kitharöden allein für Apollon Pythios belegt. So ist etwa auch die Statue des Apollon Karneios in Knidos als Kitharöde im langen Gewand dargestellt¹². Vor allem aber ist kein echtes Programm hinter der gemeinsamen Aufstellung des Kultbildes und der Statue in Gortyn zu sehen, da das Kultbild ursprünglich in hellenistischer Zeit entstand und in frühhadrianischer Zeit neu aufgestellt wurde, während die Aphroditefigur sicher von anderer Hand erst in späthadrianisch-frühantoninischer Zeit gemeißelt wurde.

Im Heiligtum der ägyptischen Götter wurden vor einem langgestreckten Podium vier Statuen gefunden: die Kultstatuen der Isis, des Serapis und des Hermes (S. 35ff.) sowie eine der „Betenden“ verwandte Porträtstatue. Das Fundspektrum ergänzen zudem zwei sitzende Serapisfiguren (Kat. Nr. 17-18) und eine kleine Statue der Aphrodite (Kat. Nr. 19). R. betont die Bedeutung des Kultstatuenkomplexes wegen seines herausragenden Erhaltungszustandes und der gemeinsamen Charakteristika, welche die Herkunft aus derselben Werkstatt belegen. Die Tätigkeit dieser Werkstatt, deren Figuren in zurückgenommenen, klassischen Linien ausgeführt sind, setzt R. überzeugend in mittelantoninische Zeit¹³. Die Werkstatt selbst siedelt sie in Alexandria an, wohin Kreta nicht erst seit der Kaiserzeit wegen der Lage der Insel enge Handelskontakte unterhielt¹⁴.

Abgesehen von der Kultbildgruppe stammen die übrigen Statuen nicht von einem einheitlichen Skulpturenprogramm. Nach neueren, zum Zeitpunkt der Drucklegung noch nicht bekannten Untersuchungen von di Vita bildete die Portikus vor dem Tempel nicht einen Teil des Tempelbaus, sondern einen eigenständigen Bau, und das früher als Cella mit Podium bezeichnete Raumglied war ursprünglich lediglich ein hypäthraler Vorhof des eigentlichen Oikos. Erst zu einem späteren Zeitpunkt wurde die Cella aufgegeben, das Podium im Vorhof errichtet und

¹¹ Im Anschluß an die Untersuchung von A. Delivorrias, *AntPl* 8, 1968, 19ff. wurden auch von R. (S. 85ff. Nr. 11) Statuen dieses Typs nur beim Ilissos und in Daphni vermutet. O. Dally, *JdI* 112, 1997, 1ff. konnte jedoch mittlerweile auch ein Fragment des gleichen Statuentyps von der Akropolis mit dem Heiligtum am Nordabhang verbinden.

¹² S. Damaskos a.O. 199f.

¹³ Andere Forscher bevorzugen eher eine Datierung in spätantoninische Zeit, so zuletzt M. Lagogianni-Georgakarakou in: A. Karetsou – M. Andreadaki-Vlazaki (Hrsg.), *Κρήτη – Αίγυπτος*, Ausstellungskatalog Herakleion (2000) 438ff. mit guten Abb., allgemein in antoninische Zeit setzt die Statue C. Schneider, *Die Musengruppe aus Milet* (1999) 108 Nr. 8 Taf. 33a.

¹⁴ S. dazu jetzt ausführlich Karetsou – Andreadaki-Vlazaki a.O.

die Kultstatuen hier untergebracht¹⁵. Demzufolge gehören die im Bereich der Portikus gefundene Aphroditestatue und die kleinere Serapisfigur (Kat. Nr. 18) nicht zum Tempel der ägyptischen Götter. Die andere, überlebensgroße Serapisstatue (Kat. Nr. 17) ist bereits in augusteischer Zeit entstanden, könnte also in dem hellenistischen Vorgängerbau des Tempels, der nach di Vita in trajanischer Zeit zerstört wurde, aufgestellt gewesen sein. Für die Statue der „Betenden“ schlägt dagegen Portale im zweiten Teil des Buches (474ff. Kat. Nr. 53) eine Datierung in frühhadrianische Zeit vor, insofern es sich hierbei um die inschriftlich genannte Stifterin Flavia Philyra handelt¹⁶. Leider gehen die beiden Autorinnen auf die Folgen der unterschiedlichen Datierungen der Kultbilder einerseits und der Stifterinschrift und der Statue (der Flavia Philyra?) andererseits nicht näher ein. Offenbar haben Flavia Philyra und ihre Söhne nur den in der Inschrift genannten Oikos errichtet. Möglicherweise bestand das ältere Kultbild (des sitzenden Serapis Kat. Nr. 17?) noch und wurde erst einige Jahrzehnte später durch die neue Kultbildgruppe ersetzt.

Über die Skulpturenausstattung der anderen Gebäude Gortyns ist weniger bekannt. In den Nischen des Bühnenhauses vom Odeion waren offenbar überlebensgroße Statuen aufgestellt, von denen sich nur Fragmente eines Hermes (Nr. 22) und einer Statue im Typ der Hera Borghese (Nr. 24) erhalten haben. Diese stammen möglicherweise aus trajanischer Zeit, in der inschriftlich die Rekonstruktion des Odeions belegt ist.

Von der Agora bei Ag. Titos stammt der untere Teil einer Kolossalfigur der Fortuna-Tyche im Typ der Fortuna Braccio Nuovo, die als eine der wenigen gortynischen Statuen eine Bildhauerinschrift trägt, welche sie einem gewissen Eisodotos aus Athen zuschreibt (Kat. Nr. 33). Sie ist eine der jüngsten Statuen aus diesem Gebiet, in der eine Anzahl von Inschriften und julisch-claudische Kaiserpoträts bereits seit der Zeitenwende einen Kaiserkultplatz (s.u.) belegen. Da der Typ für Kaiserinnen beliebt war, stellte auch sie vielleicht eine Kaiserin dar.

Aus dem großen Theater von Gortyn am Abhang der Akropolis stammt nur eine Skulpturengruppe, die aber sehr bedeutend ist (S. 45). Es handelt sich dabei um die überlebensgroße Europa auf dem Stier, die heute im British Museum aufbewahrt wird und hier erstmals in einer befriedigenden Abbildung dokumentiert und ausführlich behandelt wird (Kat. Nr. 34). Das Sujet dieser einzigen überlebensgroßen Wiedergabe des Motivs ist direkt mit dem gortynischen Mythos verknüpft. Die Datierung des außergewöhnlichen Stücks, zu dem es offenbar ein heute verlorenes Pendant gab (S. 143), ist wichtig für die zeitliche Einordnung des Theaters, das meist noch in das 1. Jh. v. Chr. datiert und in dem eine Inschrift einer Iulia Augusta gefunden wurde, für das aber

¹⁵ A. Di Vita, *ASAtene* 72/73, 1994/95, 19ff. Abb. 11-21 Taf. 1-2.

¹⁶ M. Guarducci, *Inscriptiones Creticae* IV (1950) Nr. 249. Aufgrund (nicht näher erläuterter) paläographischer Kriterien datiert A. Magnelli diese Inschrift neuerdings in das späte 1. oder frühe 2. Jh. n. Chr.; A. Magnelli, *ASAtene* 72/73, 1994/95, 50.

erst kürzlich aufgrund neuerer Untersuchungen eine Datierung in severische Zeit vorgeschlagen wurde¹⁷. R. datiert die Statue einerseits aufgrund einer unleserlichen Inschrift auf dem Hals des Stieres, die aufgrund paläographischer Kriterien nicht vor dem 1. Jh. v. Chr. gemeißelt sein kann, und andererseits aufgrund der Überlegung, daß „un monumento di questa imponenza e concezione“ nicht in späthellenistischer Zeit entstanden sein kann, in das 1. Jh. n. Chr. Aus der besonders im Vergleich zwischen dem Stierkopf und dem Unterkörper der Europa auffälligen unterschiedlichen Bearbeitung des Stieres erschließt sie eine Restaurierung des entsprechenden Teils der Gruppe in späterer Zeit.

Die Statuengruppe wurde früher kontrovers in das 1. Jh. v. Chr. oder in das 1./2. Jh. n. Chr. datiert¹⁸. Tatsächlich erscheint es auf den ersten Blick gerechtfertigt, die sehr flach gearbeiteten Gewandfalten des Unterkörpers, der zudem als eigener Block an den Oberkörper angefügt ist, auf eine spätere Überarbeitung zurückzuführen, für die es in den gortynischen Skulpturen viele Zeugnisse gibt. Die Datierung der Originalskulptur – vom Stierkopf vermißt man eine Detailaufnahme – dürfte jedoch noch nicht endgültig geklärt sein. Die unleserliche, sehr schlecht geschriebene und nur oberflächlich geritzte Inschrift IC IV 412 auf dem Halsrücken des Stieres dürfte wohl kaum eine Künstlerinschrift sein, wie Guarducci und R. vermuten, da diese an prominenterer Stelle zu erwarten wäre, sondern vielmehr ein Graffito. Die von Guarducci herangezogenen paläographischen Kriterien zur Datierung der Inschrift („frühestens 1. Jh. v. Chr.“) sind mittlerweile auch zu modifizieren: könnte das Π zwar noch in hellenistische Zeit weisen, ist das M mit den beiden unterhalb der Ecken ansetzenden Schräghasten frühestens in die Kaiserzeit zu setzen¹⁹. Aber auch stilkritische Untersuchungen des Stierkopfes weisen seine Ausführung erst in spätere Zeit: die ausdrucksvollen großen Augen mit eingeritzten Pupillen sind von groben, mit scharfkantigem Bohrer ausgeführten Faltenrillen umgeben, die frühestens in hadrianische Zeit weisen²⁰. Nur eine genaue Untersuchung von Stierköpfen dieser Zeit könnte klären, ob die Statuengruppe u.U. noch später, etwa erst in severischer Zeit, der letzten Phase des Theaters, entstanden ist. Erstaunlicherweise ist nämlich auch die Mähne an der Rückseite des Stierhalses (ebenfalls ohne Abb.) ähnlich summarisch ausgeführt wie der Unterkörper der Europa, was doch für *eine* Entstehungsphase mit verschiedenen Ausführungsschwerpunkten sprechen könnte.

Die meisten der gortynischen Skulpturen stammen freilich nicht aus gesicherten Kontexten (Kat. Nr. 36-136. Erst werden die männlichen, dann die weiblichen Figuren in lockerer Reihe einerseits nach ihrer Bedeutung und andererseits nach ihren Bildmotiven vorgeführt. Zu den wichtigen Einzelstücken zählen etwa eine der ältesten Repliken des skopasischen Pothos (aus claudischer Zeit) (Kat. Nr. 36) und eine bisher unbekannte Replik des praxitelischen Eros von Parion (Kat. Nr. 50), eine der wenigen bekannten Körperrepliken des

¹⁷ Vortrag P. Barresi in: Creta romana e bizantina. Kolloquium Herakleion 23.-30.9.2000 (in Druckvorbereitung).

¹⁸ 1. Jh. v. Chr.: Smith a.O. Nr. 1535; Guarducci a.O. Nr. 412. - 1./2. Jh. n. Chr.: LIMC IV 1 [1988] 88 Nr. 206 s.v. Europe I* [Robertson].

¹⁹ Vgl. etwa das M in: Guarducci a.O. Nr. 498 (5. Jh. n. Chr.).

²⁰ Vgl. K. Fittschen, BCom 82, 1970/71, 66 Anm. 21.

Dresdner Zeus (Kat. Nr. 37) und ein offenbar als Herakles umgedeuteter Torso des Doryphoros (Kat. Nr. 38). Unter den drei gesicherten Asklepiosstatuen (Kat.-Nr. 39-40) sind besonders die Statue Kat. Nr. 39, die kürzlich als eine Replik des pergamenischen Asklepios des Phylomachos angesehen wurde, und der bislang unpublizierte Kopf Kat. Nr. 41 hervorzuheben.

R. konnte überzeugend zeigen, daß das Original des Statuentyps (Kat. Nr. 39) bereits in der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. entstanden sein muß. Weniger sicher scheint jedoch ihre Schlußfolgerung zu sein, daß die Statue aufgrund des Redegestus und des dreieckigen Himationsaufschlags dem pergamenischen Kunstzentrum zuzuweisen und die Übernahme des Typs auf einen pergamenischen Ursprung des gortynischen Asklepioskultes zurückzuführen ist. Wichtig ist immerhin, daß nach der Vorlage eines Kopfdetails mit dem verhalten angesetzten Bohrer (Taf. 15a) die Replik nun fest in spätrajanisch-frühhadrianischer Zeit verankert werden kann.

Der Kopf Kat.-Nr. 41 läßt sich durch die Wulstbinde leicht der Asklepiosikonographie zuordnen, wobei außer Asklepios selbst, wie R. vermutet, auch ein Priester des Gottes dargestellt sein könnte. Auf ein enigmatisches Detail geht R. jedoch nicht ein: das auf Abb. 16a deutlich sichtbare reliefierte Dreieck zwischen den Augen stammt sicher von dem ursprünglichen Kopf und steht nicht in Zusammenhang mit der bereits in der Antike restaurierten Nase. Der Leser wüßte gerne, ob es sich dabei um ein technisches Detail oder vielleicht um ein Symbol handelt.

Die Ergebnisse der Untersuchung sind auf den Seiten 265-276 vorgestellt. Die chronologische Verteilung der Stücke (S. 265-268) zeigt deutlich, daß die hellenistische Phase mit insgesamt 10 % deutlich schwächer vertreten ist als die Kaiserzeit (S. 265).

Dies ist sicherlich einerseits, wie die Autorin darlegt, auf den Schwerpunkt der Grabungen in den kaiserzeitlichen (und byzantinischen) Phasen zurückzuführen, aber andererseits ist die hellenistische Idealplastik auf ganz Kreta allgemein weniger zahlreich als die späteren Werke. Im Ganzen kann man eine Zunahme der kretischen Plastik von den dädalischen Werken bis hin zu der größten Blüte in römischer Zeit bemerken. Dies ist weniger abhängig von der speziellen Situation Gortyns als der ganzen Insel, auf der die Skulpturenproduktion erst in römischer Zeit, auch durch den Import von Marmor in größerem Maße, stärker gefördert wurde.

Besonders aufschlußreich ist die chronologische Verteilung der Stücke in der Kaiserzeit: 19% stammen aus dem 1. Jh. n. Chr., ein Rückgang tritt nach dem Erdbeben von 66 n. Chr. ein. Auf eine leichte Zunahme in trajanischer Zeit folgt die größte Blüte in hadrianischer und antoninischer Zeit (insgesamt 49%, davon allein 16% in hadrianischer Zeit). Auch folgt diese größte Blüte, die sich in Gortyn mit Neubauten und Restaurierungsmaßnahmen an zahlreichen

Bauten manifestiert, dem allgemeinen Aufschwung der Insel zu jener Zeit. Gegen Ende des 2. Jhs. n. Chr. läßt diese Produktion dann nach.

Ein weiteres Kapitel widmet Romeo den ikonographischen Themen und den stilistischen Einflüssen (S. 268-273). Im ganzen bevorzugten die Gortynier Kopien nach klassischen, besonders attischen, Originalen. Im 1. Jh. n. Chr. ist nach R. eine Vorliebe für Kopien nach hellenistischen Originalen und archaisierende Statuen zu erkennen. Leider verweist R. hier nicht mehr auf einzelne Katalognummern, und dem Leser fällt es schwer, besonders die Vorliebe für archaisische Kunst nachzuvollziehen. Die deutlichen Einflüsse der attischen Kunst auf Kreta insgesamt sind – wie R. zu Recht betont – bereits in Statuen und Reliefs des 5. und 4. Jhs. v. Chr. zu erkennen²¹ und halten auch in hellenistischer Zeit an. Im 2. Jh. v. Chr. ist zudem eine Teilnahme an der neoattischen Strömung zu erkennen. Diese ist auf Kreta nicht nur am Apollonkopf aus dem Pythion zu erkennen, wie R. vermutet, sondern auch an den Pan- und Nymphenreliefs von der Insel²². Weniger bedeutend ist hingegen der kleinasiatische und rhodische Einfluß, der sich nicht nur in wenigen Kopien nach kleinasiatischen Vorbildern, sondern auch in geringem Import von kleinasiatischem Marmor äußert (S. 270).

Aus einer Serienproduktion kretischer Werkstätten stammt allein die Brunnenfigur der Nymphe mit der Muschel (Kat. Nr. 74), hingegen wurden drei Statuen als Originalschöpfungen bzw. Umbildungen erkannt (Kat. Nr. 33. 34. 44).

Auch für die Beziehungen zwischen Kreta und Nordafrika spielen die Skulpturen eine gewisse Rolle. Direkten Import von Alexandria erkennt R. im Fall der Kultbilder der ägyptischen Götter. Die Verbindungen zur Kyrenaika scheinen sich dagegen auf die Verbreitung ähnlicher ikonographischer Typen zu beschränken, die auf gemeinsame Bezugsquellen, nicht aber auf wandernde Bildhauer zurückzuführen sind. Dagegen scheinen die stilistischen Unterschiede zu sprechen. Sehr vorsichtig trägt R. ihre Behauptung eines Abweichens der ikonographischen Vorlieben in den gortynischen Skulpturen von denen im restlichen Kreta vor (S. 273). Konkrete Aussagen darüber sind

²¹ Die vor einiger Zeit von L. Beschi dem Demeterheiligtum von Knossos zugeschriebene Grimmanische Figurengruppe in Venedig (S. 269 Anm. 893) darf jedoch in diesem Zusammenhang nicht mehr in die Diskussion eingebracht werden, da Beschi selbst neuerdings diese Attribution verworfen hat; s. L. Beschi in: Venezia, l' Archeologia e l' Europa. Venezia 27-30 Giugno 1994 (1996) 177.

²² S. dazu demnächst Rez. in: Creta romana e bizantina. Kolloquium Herakleion 23.-30.9. 2000 (in Druckvorbereitung).

noch verfrüht und dürfen erst nach einer systematischen Auseinandersetzung mit der reichen Plastik von der übrigen Insel getroffen werden.

In einem letzten Kapitel zu der Produktion (S. 273-276) hat R. Belege zu der Herkunft der Künstler, zu Künstlersignaturen und Skulpturen von der ganzen Insel gesammelt. Zwar zeigen einige einheimische Werke gemeinsame Stilkriterien wie eine trockene Gewandbearbeitung, zurückhaltenden Bohrereinsatz und häufige Stückungstechnik. Doch kommt R. zu dem Ergebnis, daß man nicht von einer eigenen gortynischen Schule sprechen kann (S. 275f.).

In dem zweiten Teil des Buches befaßt sich E.C. Portale mit den Porträts aus Gortyn (S. 279-512). Der Katalog ist zweigeteilt: im ersten werden in chronologischer Ordnung Porträts und Porträtstatuen vorgestellt, im zweiten einst mit Porträts versehene Statuentorsen. Von den 65 Katalognummern sind nur ca. ein Viertel der Porträts bislang unbekannt, die meisten der Stücke wurden dagegen schon in Kompendien zu einzelnen Bildnistypen behandelt. Auf den Seiten 494-512 zieht P. ein Resümé ihrer Arbeit und beschäftigt sich mit Fragen der Kontexte (S. 494f.), der chronologischen Verteilung (S. 495-504) und den Werkstätten (S. 505). Schließlich widmet sie sich den Typen (S. 507), der Chronologie (S. 508f.) und den Werkstätten (510-512) der Bildnisstatuen ohne Köpfe. Im folgenden sollen in chronologischer Reihe die wichtigsten Ergebnisse zusammengefaßt werden.

Bereits vieldiskutiert war die julisch-claudische Gruppe von der Agora. Durch eine genaue Untersuchung der Grabungstagebücher und der Statuen gelingt es P. nun, die Anzahl der Statuen näher festzulegen und Vermutungen über ihre Aufstellung vorzubringen (S. 293-336. 496-499). Die in mehreren Phasen errichtete Gruppe nahm offenbar ihren Ausgang von der Dreifigurengruppe des C. Caesar (Kat. Nr. 3), der Livia (oder Octavia?, Kat. Nr. 4) und einer vermuteten, aber nicht erhaltenen Statue des Augustus im Priestergewand. Ausschlaggebend für die Datierung dieser Kerngruppe ist erstens die Identifizierung des Kopfes Kat. Nr. 3 mit C. Caesar und zweitens die Datierung seines Porträts zwischen dem Altar in den Uffizien (2 v. Chr.), der Einführung des Porträttyps B (1-3 n. Chr.) und seinem Tod (4 n. Chr.). In tiberischer Zeit wurden die Porträts des Tiberius und der Antonia Minor (Kat. Nr. 5-6) hinzugefügt und nebeneinander aufgestellt. Zur Thronbesteigung des Caligula wurde diese Gruppe durch zwei Statuen in dessen erstem Bildnistyp (Kat. Nr. 7-8) sowie eine umgearbeitete späthellenistische Frauenstatue (Kat. Nr. 2) ergänzt. Möglicherweise waren auch verschiedene Panzerstatuen aufgestellt (Kat. Nr. 29-30. 32). Der Charakter und Anlaß der Aufstellung sind mangels Inschriften und einer systematischen Grabung in diesem Gebiet der Agora ungeklärt.

Eine Aufstellung vor einer Wand deuten die weniger ausgearbeiteten Rückseiten der Statuen und Porträts an.

Auch in der Porträtkunst ist ein besonderer Aufschwung in hadrianischer Zeit zu konstatieren. Durch minutiöse Detailarbeit konnte P. wichtige neue Ergebnisse zu mitunter gut bekannten Stücken erzielen. Für die bedeutende kolossale Panzerstatue des Hadrian in Herakleion (Kat. Nr. 33), von der man früher eine knosische Herkunft annahm, sichert sie nun gortynische Provenienz. Gemeinsame Stiltzüge der frühhadrianischen Zeit weisen ein schöner klassizistischer Männerkopf (Kat. Nr. 12), einige weibliche Porträts (Kat. Nr. 10. 11. 14) sowie ein Frauenporträt mit Diadem in Athen (Kat. Nr. 13) auf; letzteres bezeichnet P. im Gegensatz zu einigen früheren Forschern mangels typologischer Bezüge zu einem Kaiserinnenporträt zu Recht als Privatbildnis. Erstmals vorgelegt wird zudem das Fragment Kat. Nr. 14, in dem P. eines der wenigen gesicherten Porträts der Sabina aus Griechenland erkennen möchte.

Allerdings dürfte dieses Fragment ebenfalls wenig Anspruch auf diese Identifizierung haben, da doch das einzige diesen Kopf auszeichnende Element, die Turbanfrisur, für keinen Bildnistyp der Sabina²³ gesichert ist. Auch dieses Fragment dürfte eher von einem Privatbildnis stammen.

Eine Replik des auch auf Kreta verbreiteten Typs der Großen Herkulanerin (Kat. Nr. 54) stammt ebenfalls aus hadrianischer Zeit.

In antoninische und frühseverische Zeit datieren eine ganze Reihe von Kaiser- wie Privatporträts. Dazu zählen ein Porträt des Marc Aurel im 3. Bildnistyp (Kat. Nr. 17), der Faustina Maior im sog. „schlichten Typ“ (Kat. Nr. 15) und die bedeutende kolossale Sitzstatue aus dem Theater bei Kazinades (Kat. Nr. 20), die früher zuweilen für ein Porträt des Antoninus Pius gehalten wurde, jetzt aber eher mit einem Stifter des Theaters gleichgesetzt wird. Außer der kolossalen Sitzstatue im Typ eines Philosophen sind noch zwei weitere Philosophentypen vertreten (Kat. Nr. 18. 22).

Für die Porträts und Bildnisstatuen kommt P. bezüglich der Werkstättenfrage zu ähnlichen Ergebnissen wie R. Verschiedene Einflüsse von Attika, den Inseln und Kleinasien – mit deutlicher Betonung auf Attika – machen sich bemerkbar, die wahrscheinlich eher auf ausländische, in Gortyn tätige als auf gortynische, von außen beeinflusste Bildhauer zurückzuführen sind (S. 506). Diese Bildhauer konnten zudem auf eine Vielzahl von Importstücken in verschiedenen Stadien der Vollendung zurückgreifen: von fertig aus anderen Landschaften importierten Werken (Kat. Nr. 6. 8. 14 (?). 23) bis zu Stücken, die

²³ Zuletzt: K. Fittschen, AA 2000, 495ff.

in Gortyn lediglich fertiggestellt (Kat. Nr. 17. 20) oder in großer Vielzahl überarbeitet (Kat. Nr. 3. 5. 21. 24-26) wurden. Die Typen der in Gortyn aufgestellten Bildnisstatuen sind allgemein verbreitet, wobei einige Ausnahmen wie die „Artemisia“ (sog. Betende, Kat. Nr. 53), späthellenistische Panzerstatuen (Kat. Nr. 28-31) und die Kolossalstatue des Hadrian (Kat. Nr. 33) diese Regel bestätigen.

Es ist bedauerlich, daß zwischen dem Manuskriptabschluß (1994) und dem Erscheinen des Buchs (1998) vier Jahre verstreichen mußten; einige wichtige neue Erkenntnisse wurden so nicht mehr berücksichtigt: So wurde etwa ein in der Idäischen Grotte gefundenes Tonrelief (S. 38) mit Darstellung des Serapis mittlerweile als Spiegel einer Bildlampe identifiziert²⁴. Übersehen wurde leider die Publikation der Grabungen im Heiligtum des Zeus Thenatas in Amnisos (S. 38. 169): ein dort gefundenes Statuettenköpfchen wurde früher mit Serapis identifiziert, könnte aber ebenso Zeus dargestellt haben²⁵.

Auch die Abbildungen genügen weder in Qualität noch in Quantität den Ansprüchen, mit denen der Leser konfrontiert wird, um die vorgeschlagenen Datierungen nachzuvollziehen. Mangelnder Kontrast erlaubt meist nicht, die Beschreibungen stilistischer Details wie Falten- und Haargestaltung und besonders Oberflächenbearbeitung am Bild nachzuvollziehen. Bei der Idealskulptur wurde bis auf wenige Ausnahmen nur eine Ansicht dokumentiert. Eine willkommene Ausnahme ist etwa ein Detailaufnahme der rechten Kopfseite der Asklepiosstatue Kat. Nr. 39., die endlich die früher meist vertretene Datierung in hellenistische Zeit schlagend widerlegt. In manchen Fällen hätte man dagegen gerne auf die Wiedergabe der Rückansicht verzichtet (z.B. das flauere Bild Kat. Nr. 75 Taf. 26c), um Details von wichtigen Datierungskriterien anderer Stücke sehen zu können: z.B. der sitzenden Muse Kat. Nr. 86, die im Gegensatz zu allen anderen bekannten Repliken dieses Typs nicht in antoninische Zeit, sondern wegen ihres „prevalente plasticismo espresso nella felice realizzazione del drappeggio“ in die frühe Kaiserzeit datiert wird; auch eine Aufsicht des bärtigen Kopfes Kat. Nr. 42 würde der Überprüfung der Deutung als Serapiskopf dienen; eine Rückansicht der Panstatue Kat. Nr. 44 erlaubte dem Leser, die spätere Verwendung der Figur als Brunnenstatue zu verstehen. Die Porträts sind dagegen generell in vier Ansichten abgebildet, doch wünschte man sich auch hier klarere Aufnahmen.

²⁴ P. Sapouna, Die Bildlampen der Idäischen Grotte (1998) 29f.

²⁵ V. Stürmer in: J. Schäfer (Hrsg.), Amnisos nach den archäologischen, historischen und epigraphischen Zeugnissen des Altertums und der Neuzeit (1992) 233 Taf. 86. 87,1-3.

Beide Teile des Buches sind voll wertvoller Hinweise und originaler Wertschätzungen, die den Leser für die Mühe des Lesens der manchmal etwas zu lang und weitschweifend geratenen Katalogtexte belohnen. Zahlreiche Verweise auf Fundstücke aus anderen Gebieten Kretas erlauben bereits jetzt einen Einblick in den Fundreichtum der ganzen Insel. Die Verf. geben mit diesem für die Bearbeitung der kretischen Plastik richtungweisenden Werk der zukünftigen Forschung ein wichtiges Werkzeug an die Hand. Der größte Teil der gortynischen Werke ist damit zusammenfassend bearbeitet, wobei die wenigen Beispiele vorhellenistischer Rundplastik sowie die recht zahlreichen Grabreliefs und die wenigen Weihreliefs noch auf ihre zusammenfassende Untersuchung und Wertschätzung warten.

Katja Sporn
Deutsches Archäologisches Institut
Abteilung Athen
Pheidiou 1
GR-10678 Athen
e-mail: allgref@daiathen.gr