

**Sheila DILLON**, *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 254 S., £ 77.00, ISBN 978-052-1854-986.

Das Frauenporträt nahm bisher in der griechischen Kunstgeschichte keinen wesentlichen Platz ein. Ähnlich wie in der allgemeinen Geschichte, in der die Geschichte der Frauen nur mühsam Anerkennung fand, ist dies auch in der antiken Kunst kein schnell und ohne Hindernisse voranschreitender Prozess. Und obwohl in der letzten Zeit einige interessante Arbeiten über das antike Frauenporträt entstanden sind, konzentrierten sie sich jedoch vor allem auf die offizielle Darstellung der herrschenden Familie, insbesondere auf die Darstellung römischer Kaiserinnen<sup>1</sup>. Sie haben die Lücke, die bisher in der Forschung der griechischen Kunst stark sichtbar war, nicht gefüllt<sup>2</sup>. Zwar fügte R.R.R. SMITH schon zu Beginn der 90-er Jahre des 20. Jahrhunderts seiner Synthese über die hellenistische Skulptur ein interessantes Kapitel über die Darstellungen der Göttinnen und griechischen Sterblichen an, jedoch hatte dieses einen sehr begrenzten Umfang<sup>3</sup>. Obwohl seit diesem ersten Versuch der Einbringung des Frauenbildes in die allgemeine Erzählung über die griechische Skulptur viele Jahre vergangen sind, hat sich die Reflexion in diesem Problembereich kaum vorwärts bewegt, insbesondere im Bereich des privaten Porträts.

Diese Situation beginnt sich erst in den letzten Jahren zu ändern. Die Schlüsselrolle spielte bei dieser Änderung die Veröffentlichung der Doktorarbeit von J.C. EULE über statuarische Darstellungen der Frauen aus Kleinasien<sup>4</sup>, das in einen umfangreichen sozialen und religiösen Kontext eingebaute Studium von J. CONNELLY über Darstellungen griechischer Priesterinnen<sup>5</sup> und eine den „Herkulanerinnen“ gewidmete Artikelsammlung als Resultat der Zusammenarbeit des Jean-Paul-Getty-Museums und der Dresdener Skulpturensammlung<sup>6</sup>. Ihren Beitrag zu diesem Prozess leistete auch die Autorin der rezensierten Arbeit, S. DILLON [=D.], die nach der Veröffentlichung der dem griechischen Porträt gewidmeten Arbeit<sup>7</sup>, mit diesem wichtigen Artikel ihren neuen Interessenkreis ankündigte<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Ich bespreche sie in den Rezensionen: L. OLSZEWSKI, [Rez. von:] *S.E. Wood, Imperial Women. A Study in Public Images, 40 BC–AD 68*, Leiden 1999, Eos XC 2003, S. 370–372; [Rez. von:] E. BARTMAN, *Portraits of Livia. Imaging the Imperial Women in Augustan Rome*, Cambridge 1999, Eos LXXXIX 2002, S. 393–396; [Rez. von:] D. BOSCHUNG, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz 2002, Eos XCI 2004, S. 443–447; vgl. auch: A. ALEXANDRIS, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz 2004.

<sup>2</sup> Beachtenswert sind in diesem Kontext: A. FILGES, *Standbilder jugendlicher Göttinnen. Klassische und frühhellenistische Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption*, Wien 1997.

<sup>3</sup> R.R.R. SMITH, *Hellenistic Sculpture: A Handbook*, London 1991, S. 83–86.

<sup>4</sup> J.C. EULE, *Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien. Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext*, Istanbul 2001.

<sup>5</sup> J.B. CONNELLY, *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton 2007.

<sup>6</sup> J. DAEHNER (hrsg.), *Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden*, München 2008 (englische Ausgabe: Los Angeles 2007); besonders der Aufsatz von Ch. VORSTER, *Griechische Ursprünge: Die Vorbilder der Herkulanerinnen*, S. 129–158.

<sup>7</sup> *Ancient Greek Portrait Sculpture. Context, Subjects, and Styles*, Cambridge 2006.

<sup>8</sup> *Portraits of Women in the Early Hellenistic Period*, in: P. SCHULTZ, R. VAN DEN HOFF (hrsg.), *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, Cambridge 2007, S. 63–83.

Bereits dieser sehr lakonischen Einleitung kann entnommen werden, welche wichtige Frage D. aufgegriffen hat. Ihre Arbeit besteht aus vier Kapiteln und der Einleitung. Am Ende gibt es ein Schlusswort, vier Anhänge, ausgewählte Bibliographien und Indexe. In der Einleitung („Introduction“) unterstreicht die Autorin, dass ihr Ziel nicht nur die Rekonstruktion der Geschichte des statuarischen Porträts der Frauen, sondern vor allem die Schaffung eines neuen theoretischen Rahmens für dieses Porträt ist, eines anderen Rahmens als der, der sich auf das Stil-Kriterium stützt und für das Porträt der Männer gilt. Ihre Analyse, obwohl sie vor allem auf dem Material aus Athen, Priene, Pergamon und Delos beruht, bezieht sich in der Situation, wenn sie zusätzliche Informationen zu gewinnen und zu nützen ermöglicht, auch auf Denkmäler aus anderen Orten (z. B. Lindos, Messena, Delphi und Thassos) ab der klassischen Periode bis hin zum 3. Jahrhundert nach Christus.

Im Kapitel I („Portrait Honors for Women in Late Classical and Hellenistic Greece“) rekonstruiert D. die Anfänge der Entstehung der Frauenstatuen (Votiv- und Ehrenstatuen) in Athen im 4. Jahrhundert vor Christus<sup>9</sup> und analysiert die zur Verfügung stehenden epigraphischen und archäologischen Quellen. Obwohl die Praxis der Aufstellung, als Votivgabe, der Männer- und Frauenstatuen in den Tempeln zwar in die archaische Periode zurückreicht, wurde die öffentliche Aufstellung einer berühmten Persönlichkeit erst im 4. Jahrhundert zur größten Auszeichnung. Leider stehen uns, in Bezug auf Frauenstatuen, aus der frühesten Periode vor allem Statuenbasen und nur drei datierte Skulpturen (erste Hälfte des 4. Jahrhunderts) zur Verfügung. Ihre Anzahl müsste viel größer gewesen sein, da Frauenstatuen von berühmtesten griechischen Bildhauern angefertigt wurden (u. a. Demetrios, Praxiteles, Leochares, Kephisodot, Nikomachos, Pandios und Timarchos).

In der hellenistischen Periode wurde diese Praxis nicht nur in Athen, sondern auch an anderen Orten fortgesetzt (z. B. in Priene, Pergamon, auf Lindos und Delos). Die Frauen wurden einzeln als Priesterinnen, in Paaren als Ehefrauen und in größeren statuarischen Gruppen als Mitglieder bekannter Familien dargestellt. Mit dem Ende des 3. Jahrhunderts verringerte sich die Aktivität in Athen und die Bildhauer begannen ihre Erfahrungen an anderen Orten umzusetzen (u. a. auf Rhodos und Delos und in Pergamon).

Im Kapitel II („Clothes and the Women: Statue Formats and Portrait Costumes“) konzentriert sich D. auf das Aussehen der Frauenstatuen, vor allem auf ihre Körperdarstellung und drapierten Kleider. Die Gesichtsphysiognomien und die Frisuren der Frauendarstellungen blieben nämlich sowohl in der spätklassischen als auch in der hellenistischen Periode fast unverändert. Am Anfang hatten die Frauenstatuen nicht viele Vorbilder, daher wurden die Göttinnen und die normal sterblichen Frauen auf die gleiche Weise dargestellt. Erst in der hellenistischen Periode entstand ein breiteres Spektrum der Möglichkeiten und man begann bei den Darstellungen der Griechinnen z. B. Elemente der Alltagskleidung wiederzugeben, was sie wesentlich von den Darstellungen der Göttinnen unterschieden hat. Die Festlegung der Chronologie dieser Veränderungen ist äußerst schwierig. Die Einführung neuer Typen bedeutete nämlich nicht, dass alte aufgegeben wurden. Unter den populärsten Darstellungen unterscheidet man sieben Formate (*formats*) in zwei Grundtypen: aktiv und passiv. In der ersten stehen die Arme der bildhauerischen Darstellungen vom Korpus ab, bei den anderen liegen sie am Körper an. Die Pose, Kleidung und ihre Drapierung und nicht die Porträts haben den Darstellungen Individualität verliehen und konnotierten ein entsprechendes Bezugsspektrum.

Im Kapitel III („The Female Portrait Face“) konzentriert sich D. auf die Analyse des Frauenporträts. Sie bemerkt, dass sich beim römischen Frauenbildnis die Frisurmode sehr schnell änderte, in Griechenland gab es hingegen nur einige Varianten, die an eine bestimmte Kleidung angepasst wurden. Die differenzierenden Merkmale (z. B. Alter oder Status) waren aus diesem

---

<sup>9</sup> Wenn nichts anderes angegeben, beziehen sich sämtliche Daten auf den Zeitraum, der üblich als „vor Christi Geburt“ genannt wird.

Grund verschiedene Kleidungsstücke (z. B. Schleier), diverser Schmuck oder unterschiedliche Gesichtsproportionen. Meistens wurden zwei Modelle, bekannt als Artemis und Aphrodite, verwendet. Trotz der bestehenden Unterschiede scheinen die Frauendarstellungen jedoch wenig differenziert zu sein, insbesondere wenn sie mit den Darstellungen der Männer verglichen werden. Während in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts die wachsende Anzahl der Männerdarstellungen und die Entwicklung der Fertigungstechniken zum Herausheben physiognomischer Unterschiede zwischen den einzelnen Darstellungen beigetragen haben, betraf ein ähnlicher Prozess die Frauendarstellungen nicht. Dies ist sowohl auf soziale (die Frauen haben nicht posiert, sie waren beim Bildhauen nicht anwesend) als auch auf ideologische Gründe, die noch bedeutsamer waren, zurückzuführen. Bezugspunkte für Frauendarstellungen waren nicht Merkmale ihrer individuellen Physiognomien, sondern ihre metaphysische Schönheit. Sie waren als homogene soziale Gruppe mit konkret festgelegten Rollen gesehen: als Töchter, Ehefrauen, Mütter und Priesterinnen, weshalb auch das Verleihen individueller Merkmale und die persönliche Erkennbarkeit ihrer Darstellungen kein erstrangiges Ziel war. Die Identifikation konkreter Personen garantierten jedoch die Inschriften mit der Beschreibung familiärer Beziehungen.

Im Kapitel IV („The ‚Not Portrait‘ Style of Female Portraiture in the Roman Period“) begründet D. die Dauerhaftigkeit des Stils der Frauendarstellung „ohne individuelle Merkmale“ („*not portrait“ style*) in der römischen Periode. Obwohl die Römer zwei wesentliche Innovationen, nämlich den empathischen Realismus und das Kopieren früherer griechischer Vorbilder, eingeführt haben, die sowohl auf die Männer- als auch auf die Frauendarstellung Einfluss hatten, haben sie die lokalen Traditionen nicht ausgelöscht. Obwohl um die Wende des 2. und 1. Jahrhunderts auf Delos die erste „realistische“ Frauendarstellung im Altertum auftauchte, wurde der traditionelle Stil fortgesetzt, z. B. auf Thasos, in Aphrodisias oder in Perge. Dort, ähnlich wie an anderen Orten, wurden die Römer nach ihrer Ankunft so wie bisherige Wohltäter geehrt, d. h. – bei Frauen – unter Anwendung des im 4. Jahrhundert entstandenen Darstellungsstils „ohne individuelle Merkmale“. Zu diesem Zweck wurden erneut vorhandene Statuen verwendet oder neue in einem Stil ausgearbeitet, der zum sozialen Kontext am besten passt und für die lokale Gesellschaft verständlich ist. Auch dann, wenn die Darstellungen gemäß den römischen Grundsätzen angefertigt wurden, war die „ideale“ Ikonographie immer noch eine attraktive Art des Ausdrucks sozialer Inhalte.

Obwohl sich die Arbeit von D. nicht auf feministische Traditionen bezieht, beweist sie zur Gänze, dass die Grundpostulate der einmal durch Feministinnen formulierten Kritik weiter aktuell bleiben. Sowohl die Rekonstruktion des weiblichen Kulturerbes, als auch die Integration der „Geschichte der Frauen“ in die allgemeine Geschichte sind Aufgaben, die bisher nicht durchgeführt wurden. Die Arbeit von D. füllt nicht nur diese empfindliche Lücke aus<sup>10</sup>, sondern tut dies vor allem auf eine besonders interessante und inspirierende Weise. Sie verbindet mit Leichtigkeit den Diskurs der Kunstgeschichte, Archäologie, Epigraphik und Geschichte und außerdem nutzt sie zur Gänze die Möglichkeit der Präsentation der Kunstdenkmäler in ihrem architektonischen, sozialen und historischen Kontext. Obwohl D. einige Behauptungen zu rasch oder unpräzise aufstellt<sup>11</sup>, ist es ihr gelungen einen innovativen Zugang mit ausführlicher Analyse des Materials, bei

---

<sup>10</sup> D. befasste sich auch mit anderen mit der Darstellung der Frauen verbundenen Fragen; siehe z. B.: *Women on the Columns of Trajan and Marcus Aurelius and the Visual Language of Roman Victory*, in: S. DILLON, K. WELCH (Hrsg.), *Representations of War in Ancient Rome*, Cambridge 2006, S. 244–271.

<sup>11</sup> Z. B. der Bezug auf klassische griechische Vorbilder war gar keine römische Innovation und stand im Zusammenhang vor allem mit ihrer Umgestaltung und mit der Verleihung den Statuen einer neuen Bedeutung; vgl. E. PERRY, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge 2005, S. 122–149; R.M. KOUSSER, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture. The Allure of the Classical*, Cambridge 2008, S. 45–80 und M. MARVIN, *The Language of the Muses: The Dialogue Between Greek and Roman Sculpture*, Los Angeles 2008, S. 168–217.

dessen Bearbeitung sie viele Jahre arbeitete<sup>12</sup>, zu verbinden. Der Versuch einen neuen theoretischen Rahmen für die Interpretation des Frauenporträts zu schaffen muss zweifelsohne als sehr erfolgreich anerkannt werden und es bleibt zu hoffen, dass dies eine Inspiration für weitere Forschungen sein wird.

*Lechosław Olszewski*  
(Poznań)

---

<sup>12</sup> In den Jahren 1992–2004 führte D. Forschungen in Aphrodisias durch; vgl. *Aphrodisias II. Roman Portrait Statuary from Aphrodisias*, hrsg. von R.R.R. SMITH unter Mitwirkung von S. DILLON, C.H. HALLETT, J. LENAGHAN, J. VAN VOORHIS, Mainz 2006.