

Michael Jones/Susanna McFadden (Hrsgg.): *Art of Empire. The Roman Frescoes and Imperial Cult Chamber in Luxor Temple*. New Haven/London: Yale University Press 2015. XI, 227 S., 151 Abb. \$ 75.00. ISBN: 978-0-300-16912-6.

Ausgangspunkt für die von Michael Jones und Susanna McFadden herausgegebene Publikation waren die zwischen 2005 und 2008 im ägyptischen Ammon-Tempel in Luxor (Theben) vom American Research Center in Egypt (ARCE) durchgeführten Arbeiten, in deren Verlauf die Fresken des tetrarchischen Kaiserkultraumes gesäubert, konserviert und dokumentiert wurden. Die enorme Bedeutung der Fresken wird gleich zu Beginn des Buches festgehalten: „they celebrate the imperial cult of the four rulers (the Tetrarchs) who held sway over the Roman Empire at the time of their creation. In design they represent a school of court painters whose work is otherwise entirely lost” (IX). Neben dem Ziel der Konservierung und Dokumentation wurden die Arbeiten zudem als Anlass genommen, die Fresken neu zu untersuchen und sie in den historischen wie kunsthistorischen Kontext der tetrarchischen Ära einzuordnen.

Die Einleitung (1-11) der beiden Herausgeber liefert zunächst einen knappen Überblick über die historischen Umstände, während derer der Kaiserkultraum mitsamt seinen Fresken entstand (1). Daran schließt ein ebenso kurzer Abriss der Forschungsgeschichte an (1–2), dem eine Zusammenfassung der Baugeschichte des Tempels folgt (2–4). Sehr gelungen sind die Ausführungen, in welchem baulichen Zustand sich der Tempel zur Zeit der Tetrarchie und seiner damaligen Umwandlung in ein Militärlager befunden hat (4–6).

In Kapitel 1 (Late Roman Thebes, 13-23) stellt Giovanni Ruffini ausgesuchte Schriftquellen vor, die dazu beitragen sollen, ein Bild Thebens in der Zeit um 290 n. Chr. nachzuzeichnen, ebenjener Zeit als der Tempel von den Römern verändert und fortan als Militärlager genutzt wurde. Dass gegen Ende des dritten Jahrhunderts weiterhin genuin ägyptische Götter verehrt wurden, wird zunächst an einer zwar nicht in Theben, dafür aber im nahegelegenen Tempel von Deir el-Bahari gefundenen Inschrift exemplifiziert (13). Da die Anzahl schriftlicher Quellen des dritten Jahrhunderts und speziell der diokletianischen Zeit allerdings sehr überschaubar ist, zieht Ruffini auch solche des ersten und zweiten Jahrhunderts heran (13, 16–23). Diese werden hinsichtlich ihrer Aussagen über Steuern und Staat, Namen und Identität,

Demographie, Touristen, Tempel und religiöses Leben sowie Sepulkralkultur und Eliten untersucht, um Hinweise zu sammeln, dass „the late Roman installation of the imperial cult chamber in Luxor Temple was not so much an appropriation of an abandoned cult center but an attempt to romanize a functioning one” (16). Der Befund ist jedoch, wie Ruffini selbst moniert, an vielen Stellen zu lückenhaft, um ein schlüssiges Bild zu zeichnen. Ein solches würde aber ohnehin lediglich Auskunft geben über einen Zustand mehrere Dekaden vor Diokletian bzw. der Tetrarchie, so dass das Bild Thebens gegen Ende des dritten Jahrhunderts, zumindest aus der Perspektive der Schriftquellen, weiterhin unscharf bleibt.

In Kapitel 2 (Dating the Luxor Camp and the Politics of Building in the Tetrarchic Era, 25-37) möchte Susanna McFadden zwei Fragen auf den Grund gehen: Weshalb nutzten die Römer Ende des dritten Jahrhunderts einen pharaonischen Tempel für militärische Zwecke? Und war diese Aneignung typisch für die damalige römische Politik? Antworten darauf verspricht sich McFadden nicht so sehr von den im vorangegangenen Kapitel besprochenen schriftlichen Quellen, sondern eher von Befunden der „visual and material culture“ (25) des spätrömischen Thebens. Sie ist der Meinung, man könne anhand dieser Befunde erkennen, dass die Römer sich den Tempel nicht nur aus rein pragmatischen Gründen zu eigen gemacht haben, sondern durch die Wahl ausgerechnet dieses pharaonischen Erbes auch der eigene Autoritätsanspruch zum Ausdruck gebracht werden sollte (25). Zunächst wird jedoch die Datierungsfrage der Umwandlung des Tempels in ein Militärlager neu aufgerollt, wobei das Ergebnis – eine Umnutzung unter Diokletian – wenig überraschend ist (25–31).¹ Bei der Frage, weshalb ausgerechnet Theben für einen militärischen Stützpunkt der Römer auserkoren wurde, werden im Wesentlichen zwei, sich nicht zwangsweise gegenseitig ausschließende Ansätze durchgespielt: Einerseits wird auf den pragmatischen Aspekt verwiesen, konnte man die schon vorhandene Architektur doch zügig und ohne viel Aufwand für die eigenen Zwecke nutzbar machen (32). Andererseits betont McFadden, dass die Architektur nicht von ihrer früheren Funktion als Ammon-Tempel isoliert betrachtet werden darf: „The answer lies in the specific symbolic meaning of the pharaonic temple and the Romans’ desire to harness that meaning for their own political agenda” (33). Die Bedeutung der Symbolkraft bei der Umnutzung des Tempels sieht

1 Für einen späteren Datierungsvorschlag, evtl. auch nur der Malereien, vgl. F. Kolb: Herrscherideologie in der Spätantike. Berlin 2001, 177–178, 184–185.

McFadden dadurch unterstützt, dass Älteres teils aufwendig durch die römischen Baumaßnahmen integriert wurde (33–35) und dass neben den äußerst qualitätvollen Fresken des Kaiserkultraumes auch die Neuerrichtung von Tetrastylloi dagegen sprechen, möglichst wenig Aufwand betreiben zu wollen (33–36).

Auch in den folgenden Kapiteln wird immer wieder auf die Symbolkraft der Umnutzung ausgerechnet eines Raumes des Ammon-Kultes für den Kaiserkultraum Bezug genommen. Dabei darf die Beobachtung, dass es sich bei diesem ursprünglich um einen weniger wichtigen Durchgangsraum handelte und der Kaiserkultraum wohl eher aus bautypologischen Gründen an ebener Stelle installiert wurde – darauf lassen andere Residenzen (*principia*) als Vergleichsbeispiele schließen –, aber nicht außer Acht gelassen werden.²

Kapitel 3 (The Tetrarchic Architectural Renovation of Luxor Temple, 39–59) ist den Baumaßnahmen gewidmet, die anlässlich der Umnutzung durchgeführt wurden. James B. Heidel und W. Raymond Johnson liefern trotz erschwerender Begleitumstände (39) und einer bisweilen ungewöhnlichen, teils auch unsystematischen Baubeschreibung Einblicke in die architektonische Umnutzung. So rekonstruieren sie beispielsweise überzeugend die Neuerrichtung eines Eingangsportals³, über das die Anlage betreten werden konnte (47). Die daran anschließende Hauptachse, die u. a. charakterisiert wurde durch die teilweise Beibehaltung älterer Architekturelemente und die Neuaufstellung von Statuen (von denen sich allerdings nur eine Basis erhalten hat), wird detailliert nachgezeichnet, und vor allem wird betont, dass „the central axial approach to the imperial cult chamber was shifted toward a mingling of the Egyptian idiom and a canonical Roman style“ (47). Für die Einrichtung des neuen Kaiserkultraumes entfernte man in dem betroffenen Raum Säulen, hob das Fußbodenniveau an, installierte eine Apsis und erneuerte wahrscheinlich das Dach (40–44).⁴ Die Rekonstruktion eines Ziboriums auf vier Säulen vor der Apsis (41–43) – erhalten sind nur die beiden Säulen

2 Vgl. dazu etwa J. G. Deckers: Die Wandmalereien im Kaiserkultraum von Luxor. In: JDAI 94, 1979, 600–652, hier 606.

3 Die beiden erhaltenen Sockel wurden bisher meist als Statuenbasen interpretiert (vgl. z. B. M. El-Saghier/J.-C. Golvin/M. Reddé/E. Hegazy/G. Wagner: Le camp romain de Louqsor. Avec une étude des graffites gréco-romains du temple d'Amon Kairo 1986 (Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 83), 16.

4 Die Zugangssituation wird, etwas aus dem Kontext gerissen, nochmals zusammenfassend beschrieben (54–55).

zu Seiten der Apsis – stützt sich auf ein Kapitell und zwei Säulenschäfte, die disloziert westlich des Tempels gefunden wurden und den Stücken im Kaiserkultraum entsprechen. Johannes G. Deckers schloss ein Ziborium dennoch aus, konnte er bei seinen Untersuchungen in den 1970ern doch keinerlei Hinweise auf Fundamente o.Ä. für eine dritte und vierte Stütze finden. Er rekonstruiert stattdessen einen Giebel bzw. Abschlussbogen, der auf den beiden noch *in situ* befindlichen Säulen ruhte (so auch zu sehen in Deckers' Rekonstruktion, die in Kapitel 6 (Fig. 6.20) abgedruckt ist).⁵

Im letzten Teil des Kapitels gehen die beiden Autoren der Frage nach, ob der Ammon-Kult mit der tetrarchischen Zäsur tatsächlich vollständig zum Erliegen kam. Zunächst verweisen sie darauf, dass Ammon gleichzusetzen ist mit Jupiter und dass der Kaiserkultraum, obschon im Zentrum der Anlage errichtet, nicht den eigentlichen Hauptraum des Ammon-Kultes einnahm (48–49). Auch wird eine umsichtige Bestattung älterer Skulpturen als Respekt vor dem älteren Kult interpretiert (49–53), und ein griechisches Graffito soll darauf schließen lassen, dass der Kult noch im vierten Jahrhundert Anhänger hatte (53–54). Schließlich sollen veränderte Prozessionswege auf ein Weiterleben des Ammon-Kultes schließen lassen (55–56). Insgesamt schlussfolgern sie, dass „the Amun cult, or at least the memory of the Amun cult, was still active in some form in late antiquity“ (Zitat 49, zusammenfassend 56–59).

In Kapitel 4 (From Ruins in a Landscape to a Monument on Display, 61–87) stellt Michael Jones die „Wiederentdeckung“ des Heiligtums und des tetrarchischen Kaiserkultraumes, die Vereinnahmung der Tempelanlage durch das moderne Luxor sowie die Konservierungsarbeiten an den spätrömischen Fresken vor. Zunächst widmet sich Jones den frühesten Erwähnungen und Zeichnungen der Tempelanlage aus dem 18. und 19. Jahrhundert: Francis Norden und Richard Pococke besuchten die Stätte in den Jahren 1737–1738 und fertigten erste Pläne an (63–64). Ein gutes halbes Jahrhundert später, 1798–1799, während Napoleons Ägyptischer Expedition, wurden weitere Pläne gezeichnet (64), 1821 dann erneut von Pascal Coste (64–65). Die früheste Bestandsaufnahme durch Ägyptologen erfolgte 1827 durch Edward Lane, Robert Hay und Sir John Gardner Wilkinson (65–66). Zwischen 1844 und 1845 wurden Untersuchungen unter der Leitung von Richard Lepsius

5 Deckers 1979 (wie Anm. 2), 615–617.

durchgeführt (66). Die seit den 1850ern durchgeführten Freilegungsmaßnahmen im Kaiserkultraum wurden gleichermaßen verschiedentlich dokumentiert, wobei v.a. die nun sichtbaren Fresken besondere Aufmerksamkeit erfuhren. Von George de Sausmarez stammt die erste bekannte Wiedergabe der Fresken, entstanden am 2. März 1855 (66–67). Nur ein Jahr später fertigte Wilkinson seine berühmten Aquarelle an (welche nochmals separat im Appendix vorgestellt werden), die er zudem kommentierte und die weiterhin maßgeblich sind für die Rekonstruktion der Darstellungen (67–70)⁶. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Dokumentation um Fotoaufnahmen bereichert, wobei die erste bekannte Aufnahme des Kaiserkultraumes aus dem Jahre 1859 noch verhältnismäßig wenig Einblick liefert (71). Besonders gelungen ist Jones' Rekonstruktion des sich zwischen den einzelnen Bauaufnahmen/Plänen/Fotografien usf. verändernden Zustandes der Tempelanlage, sprich: was zu welchem Zeitpunkt bereits gesehen werden konnte, was verschüttet war, was rekonstruiert wurde, was als gesichert gelten konnte. Auch das Wechselspiel zwischen archäologischer Stätte und modernem Wohnort – noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es Häuser im Inneren der Tempelanlage – wird thematisiert (73–75), ebenso die zunehmende Verschlechterung des Zustandes der Fresken (75–78). Jones zeichnet zudem, wenn auch recht knapp, die wechselvolle Interpretation des Kaiserkultraumes nach (78–80, 82)⁷, bevor schließlich die Dokumentations- wie Konservierungsarbeiten, teils auch irreversible Eingriffe, im Kaiserkultraum und an dessen Fresken aufgelistet werden (80–87).

Kapitel 5 (Conservation of the Fragments of Roman Wall Paintings in the Imperial Cult Chamber of Luxor Temple, 89-103) schließt unmittelbar an das vorherige Kapitel an und stellt die zwischen 2005 und 2008 durchgeführten Konservierungsmaßnahmen vor, wobei die leitenden Konservatoren der Arbeiten selbst, Luigi De Cesaris, Alberto Sucato und Emiliano Ricchi, Einblick geben in die *in situ*-Konservierung der Fresken. Zunächst analysiert De Cesaris Mauerwerk, Putz- und Malschichten (90–94), bevor Sucato den Erhaltungszustand der Fresken, den Einfluss früherer Konservierungsmaßnahmen und die 2005–2008 durchgeführten Arbeiten darlegt

6 Besonders bemerkenswert ist, dass Wilkinson bereits eine mögliche diokletianische Entstehung der Fresken in seinen Aufzeichnungen notierte (68–70).

7 Anfänglich hat man den Kaiserkultraum als Kirche interpretiert (die These wurde zuerst von Edward Lane in den 1820er Jahren aufgeworfen).

(94–99). Ricchi liefert schließlich einen Überblick über die naturwissenschaftlichen Analysen des verwendeten nubischen Sandsteins sowie der Putz- und Malschichten (99–103).

In Kapitel 6 (The Luxor Temple Paintings in Context, 105–133) unternimmt Susanna McFadden den Versuch, die Fresken des Kaiserkultraumes kunsthistorisch einzuordnen. Die Schwierigkeit dieses Unterfangens hält sie gleich zu Beginn des Kapitels fest: „Categorizing the late Roman paintings in Luxor temple is a complex undertaking. On the one hand, they are classic examples of late Roman state art. In their style and iconography they could be found anywhere in the empire and be recognized as such. On the other hand, they are exceptional as the only extant monumental paintings of any kind from the tetrarchic era and the sole remaining high-quality *buon fresco* in Roman Egypt“ (105).⁸ Ihre Einordnung startet McFadden mit einem stilistischen Überblick (105–108). Sie verweist auf die zwischen den einzelnen Wänden divergierende Registereinteilung, auf den unterschiedlichen Stil, der auf verschiedene Hände schließen lässt, aber auch auf die für die Spätantike typische Beobachtung, dass verschiedene Stile genutzt werden konnten, um verschiedene Inhalte zu vermitteln (105–106). Von anderen Fresken, Malereien usw., die aus Ägypten bekannt sind, heben sich die Fresken des Kaiserkultraumes v. a. durch ihr durch und durch römisches Form- und Stilrepertoire ab, was McFadden auf eine römische, vermutlich kaiserliche Werkstatt schließen lässt (107). Insgesamt konstatiert sie: „the imperial cult chamber at Luxor Temple was a wholly Roman visual environment“ (107).

Exemplarisch für Ost-, Nord- und Westwand wird anhand der am besten erhaltenen Fresken der Ostwand und unter Hinzuziehung der Wilkinson-Aquarelle aufgezeigt, dass die Malereien der Sockelzone Marmorinkrustationen nachahmten, der zweite (evtl. mittlere) Fries eine Reihung bzw. Prozession von Soldaten zeigte, die sich gen Südwand bzw. Apsis bewegte (die an der Westwand gezeigten Soldaten hatten einen anderen Bezugspunkt (112)) und auch die dritte Zone, der Interpretation von Deckers folgend, einst figürliche Darstellungen besessen haben muss (108–112). Für die andere Orientierung der Soldaten an der Westwand wird auf Grundlage der

8 Für weniger qualitätvolle, aber etwa zeitgleiche Fresken in Ägypten (in Qasr Dusch, dem antiken Kysis, in der Kharga-Oase) vgl. B. Gehad/M. Wuttmann/H. Whitehouse/M. Foad/S. Marchand: Wall-Paintings in a Roman House at Ancient Kysis, Kharga Oasis. In: BIAO 113, 2013, 157–182.

Aquarelle von Wilkinson und dessen schon erwähnten Verweises auf Diokletian („the name ‚Diocletian‘ was on one of the chariot wheels in this fresco“ (vgl. zu diesem Aquarell auch 158–159)) vorgeschlagen, dass sich an dieser eine solche Darstellung befunden haben könnte (118). Für die Soldatenfriese der Eingangs- und Seitenwände wird mehr oder weniger unhinterfragt eine Interpretation als Teil einer *adventus*-Szene angenommen, wobei eine kritische Diskussion – eine *adlocutio*-, Huldigungs- oder Audienzszene wären ebenfalls denkbar – sehr wünschenswert gewesen wäre.⁹

Auf eine detaillierte Analyse der Marmorimitationen im Bereich der Sockelzone (112–116) folgen verschiedene Erklärungsmodelle, weshalb man sich für die Ausstattung des Kaiserkultraumes ‚nur‘ für eine Nachahmung dieses Dekorationssystems entschieden haben mag, wobei neben pragmatischen Gründen, wie etwa dem Zeitmangel oder der fehlenden Verfügbarkeit des Materials (116), auch das für die Spätantike typische intendierte Wechselspiel zwischen realer und suggerierte Materialität in Betracht gezogen wird (117).

Die Ausführungen zu den Fresken der Süd- bzw. Hauptwand des Kaiserkultraumes starten mit der Feststellung, dass es sich bei der vergleichsweise statischen und gleichförmigen Darstellung keineswegs um eine spätantike oder gar byzantinische Eigenheit handelt, sondern sich Vergleichsbeispiele bereits ab dem 2. Jahrhundert finden lassen (119). In ihrer Rekonstruktion der Darstellung folgt McFadden dann abermals weitestgehend den Ausführungen von Deckers, etwa in dem überzeugenden Vorschlag, dass sich östlich, und vermutlich analog auch westlich, der Nische im oberen Bereich einst eine Thronszene befunden habe müsse (120–126).

Die überlebensgroßen Darstellungen der Tetrarchen in der Apsis selbst untersucht McFadden zunächst hinsichtlich ihres Anbringungsortes im einstigen Ammon-Tempel (126–128). Besondere Bedeutung misst sie der Jupiter-Thematik¹⁰ zu und folgt dabei Deckers' Rekonstruktion, dass nur die Darstellung Diokletians mit göttlichen Attributen, nämlich Zepter und Globus,

9 Für den Vorschlag der *adlocutio* vgl. J. G. Deckers: Constantin und Christus: Das Bildprogramm in Kaiserkulträumen und Kirchen. In: Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebighaus, Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. Frankfurt 1983, 268–269; für eine Huldigungs- oder Audienzszene vgl. Kolb 2001 (wie Anm. 1), 186.

10 Vgl. dazu auch Kolb 2001 (wie Anm. 1), 183, der darauf verweist, dass Theben seit ptolemäischer Zeit ‚Jupiterstadt‘ (Diospolis) genannt wurde und seit tetrarchischer Zeit in der Provinz Iovia lag.

dargestellt gewesen sei (128–130).¹¹ McFadden konstatiert: „it may be the sole surviving example of an image in which the elision between the living emperor Diocletian and Jupiter is overtly suggested, a manifestation perhaps made tolerable only because of the specific symbolism of the site in which the image was placed – a temple associated with the role of Amun, the Egyptian avatar of Jupiter, as a source of divine kingship” (129).

Neben dem in der Apsiskalotte zu sehenden Adler mit Kranz soll schließlich auch das Medaillon, das zwischen den beiden Augusti zu sehen ist und nach McFadden, wiederum Deckers folgend, eine Büste Jupiters zeigte, die Verschmelzung des weltlichen Herrschers und der göttlichen Schutzmacht versinnbildlichen (130–131). Frank Kolb hält unter Anführung von Vergleichsbeispielen allerdings auch die Darstellung einer Viktoria für denkbar und spricht sich gegen die doppelte Präsenz Jupiters – in Gestalt des Adlers und in der Medaillonbüste – aus.¹² Und auch McFaddens, auf Deckers’ Ausführungen beruhende, Hypothese, alle vier Tetrarchen seien unter ihren Mänteln unbekleidet und wären ikonographisch somit an Götterdarstellungen angelehnt gewesen (131), widerspricht Kolb.¹³ Er ist hingegen der Meinung, Diokletian sei mit einem Himation bzw. Pallium bekleidet gewesen, die beiden Caesares mit einer Chlamys. Eine gottgleiche Darstellung der Tetrarchen, also ihre Darstellung als *divi*, schließt Kolb nicht zuletzt wegen der Schuhe, die sie an den Füßen tragen, aus.

Die in Kapitel 6 aufgeworfenen Überlegungen werden im anschließenden siebten und letzten Kapitel (*Picturing Power in Late Roman Egypt*, 135–153), ebenfalls verfasst von Susanna McFadden, weitergeführt und in den historischen Kontext eingeordnet. So wird das ikonographische Ineinandergreifen weltlicher und göttlicher Natur Diokletians im Kontext des römischen Kaiserkultes mit besonderem Augenmerk auf Ägypten untersucht (135–139). Etwas überraschend folgt eine Rekonstruktion der unterschiedlichen Zugangsmöglichkeiten zum tetrarchischen Kaiserkultraum (139–144), die zwar die weiterhin präsente pharaonische Vergangenheit der Tempelanlage eindrücklich nachzeichnet, die aber bereits Kapitel 3 hätte bereichern können. Daran schließt ein sehr knapper Abschnitt mit Überlegungen

11 Anders Kolb 2001 (wie Anm. 1), 183, der auch für die Darstellung des zweiten Augustus einen Globus für wahrscheinlich hält.

12 Kolb 2001 (wie Anm. 1), 183.

13 Kolb 2001 (wie Anm. 1), 183–184.

zu den verschiedenen Ritualen an, die sich im Kaiserkultraum abgespielt haben könnten, und deren Wechselwirkung mit den dort sichtbaren Fresken (144–145). Besser in den Zusammenhang dieses Kapitels fügt sich der folgende Abschnitt ein, in dem McFadden versucht, die *adventus*-Szene im Kaiserkultraum (auch hier wäre eine kritische Diskussion dieser Interpretation sinnvoll gewesen) mit den zeitgenössischen panegyrischen Schriftquellen in Einklang zu bringen, gingen der schriftliche wie künstlerische Ausdruck sowie auch der rituelle Akt in der Spätantike doch oft Hand in Hand (145–149). Wichtig ist McFaddens Unterscheidung zwischen einerseits der intendierten Wirkung des tetrarchischen Kaiserkultraumes und seiner Ausstattung und andererseits der tatsächlichen Rezeption durch die Betrachter (149–152), und sie äußert sich zu Recht skeptisch, ob Intention und Rezeption einer durch und durch römischen Anlage auch im ägyptischen Luxor übereinstimmen mussten bzw. konnten (150–152). Das Fortleben des tetrarchischen Militärlagers nach Diokletian wird zum Schluss des Kapitels kurz abgehandelt (152–153), wobei die Nennung Konstantins auf einer Statuenbasis als einziger konkreter Hinweis auf eine zumindest wenige Jahre anhaltende Nutzung von bzw. Erinnerung an diese(r) tetrarchische(n) Anlage herangezogen wird.

Abgerundet wird die Publikation durch einen Appendix, der Wilkinsons Aquarellen der Fresken des Kaiserkultraumes gewidmet ist (154–168), eine Zeittafel, ein Abkürzungsverzeichnis, eine Bibliographie sowie ein Register.

Insgesamt liefert Jones' und McFaddens Publikation eine überaus gelungene Studie zum tetrarchischen Kaiserkultraum und dessen Fresken, die sich schnell zu einem Standardwerk entwickeln wird. Die Abbildungen sind alleamt von ausgezeichneter Qualität und geben nicht nur Einblick in den aktuellen Zustand und die Konservierungsmaßnahmen, sondern dokumentieren auch den seit dem 18. Jahrhundert festgehaltenen Wandel der Anlage. Die Stärke des Buches – die Fokussierung auf die Fresken des Kaiserkultraumes – wandelt sich an wenigen Stellen des Buches allerdings zugleich zu dessen Schwachpunkt. So hätte man sich hie und da weitreichendere Vergleiche (etwa mit den Malereien tetrarchischer Zeit aus Rom, Trier und Silistra) bzw. detailliertere Analysen des Vergleichsmaterials (etwa der Tetrarchen-Gruppe in Venedig) gewünscht. Für derartige Arbeiten wird Jones' und McFaddens Werk zukünftig zweifellos von unschätzbarem Wert sein.

Sabine Feist, Halle
sabine.feist@orientarch.uni-halle.de

www.plekos.de

Empfohlene Zitierweise

Sabine Feist: Rezension zu: Michael Jones/Susanna McFadden (Hrsgg.): Art of Empire. The Roman Frescoes and Imperial Cult Chamber in Luxor Temple. New Haven/London: Yale University Press 2015. In: Plekos 21, 2019, 489–498 (URL: http://www.plekos.uni-muenchen.de/2019/r-jones_mcfadden.pdf).
