

Statuen in der Spätantike

Franz Alto BAUER – Christian WITSCHSEL

Statuen waren bis in die Spätantike ein wesentlicher Bestandteil der Ausstattung des städtischen wie auch privaten Raums im Imperium Romanum. Nicht nur der archäologische und epigraphische Befund selbst, auch die Thematisierung von Statuen in literarischen und bildlichen Quellen belegen die hohe Bedeutung, die Standbilder als Repräsentationsmedium und Dekor hatten.¹ Dabei muß grundsätzlich differenziert werden zwischen Standbildern von Herrschern und verdienten Bürgern, d. h. von zeitgenössischen Personen auf der einen Seite, und plastischen Darstellungen von Göttern und mythischen Figuren auf der anderen Seite. Beide Gruppen unterschieden sich hinsichtlich Funktion, Aussageintention und Kontext. Sind die Statuen der Kaiser, Magistrate und Privatpersonen im Rahmen der Herrschaftslegitimation, der öffentlichen Zurschaustellung von Status und somit der Visualisierung von Leistungen gegenüber der Gemeinschaft zu verstehen, so evozierten Götterbilder und mythische Skulpturen eher Tradition, ‚geschichtliche‘ Wurzeln, ästhetischen Genuß und Bildung im weitesten Sinne.

Gemeinsam ist beiden Gruppen, daß sie als Elemente eines idealen Stadtbilds und als Ausdruck von Urbanität verstanden werden konnten.² Als solche tauchen sie wiederholt in den spätantiken Stadtbeschreibungen auf oder begegnen in Stadtdarstellungen: Die spätantiken Regionenverzeichnisse Roms nennen stolz Kolossalstatuen, Reiterstandbilder und goldene bzw. elfenbeinerne Götterstatuen.³ Auch bildliche Wiedergaben von Städten wie die Darstellung Konstantinopels auf der Arkadiussäule oder auf dem sog. ‚topographical border‘ des Megalopsychia-Mosaiks aus Antiochia zeigen Bildwerke als konstitutives Element des öffentlichen Raums (Abb. 1).⁴ Und schließlich belegt der reiche archäologische und epigraphische Befund die Omnipräsenz von Statuen – gleich ob von neuen oder älteren – im Alltagsleben des spätantiken Menschen. Platzanlagen, Straßen, Nymphäen und Bäder spätantiker Städte waren immer noch mit zahllosen Skulpturen angefüllt.⁵ Das gleiche gilt für die städtischen *domus* und ländlichen Villen der finanzkräftigen Aristokratie.⁶ Statuen spielten also in der spätantiken Gedanken- und Lebenswelt weiterhin eine bedeutsame Rolle.⁷

1 Vgl. allgemein Alföldy 1984; Pekáry 1985; Zimmer 1989; Witschel 1995; Stewart 2003.

2 Vgl. hierzu auch Bassett, in diesem Band 192: „In a very real way, the impetus to the project derived from a larger set of late antique assumptions about the nature of cities and their appearance that saw sculpture, ancient or modern, as a requisite aspect of urban identity. In this scheme of things identity was established in two ways: first, by a statue’s material aspect, and, second, through its story-telling potential“.

3 Nordh 1949, 104.

4 Bauer 2003a, 496–499.

5 Platzanlagen: Witschel, in diesem Band 113–157; Bäder und Nymphäen: Auinger – Rathmayr, ebd. 237–259; Smith, ebd. 203–231.

6 Vgl. zusammenfassend Stirling 2005 sowie dies., in diesem Band 307–316.

7 s. die Bemerkungen von Stewart, in diesem Band 34f.: „None of the evidence ... indicates any clear sense of disjuncture in the tradition of public portraiture. Rather, it suggests a willingness to recognize the fundamental functional continuity in the statuary tradition over the evidence for aesthetic

Und dennoch: Trotz der ungebrochenen Bedeutung dreidimensionaler Bildwerke in der Spätantike läßt sich ein deutlicher quantitativer Rückgang bei der Neuproduktion von Statuen aller Art beobachten, der einer Erklärung bedarf.

Statuen von Herrschern, Beamten und Privatpersonen

Ehrenstatuen für Elitenangehörige wurden seit dem späten dritten Jahrhundert deutlich seltener errichtet als zuvor.⁸ Aber auch Kaiserstandbilder waren von diesem Rückgang betroffen, der schließlich in einem Versiegen jeglicher Bildnis­skulptur spätestens im (frühen) siebten Jahrhundert endete (Abb. 2).⁹ Allerdings ist diese rein quantitative Sicht insofern zu relativieren, als gerade in der Spätantike der Wiederverwendung und Umarbeitung älterer Bildnisse und Statuen große Bedeutung zukam.¹⁰ Mehrfach lassen sich Einpassungen spätantiker Porträts in ältere Statuentorsen beobachten.¹¹ Aber auch die Marmorporträts selbst entstanden oft durch Umarbeitung älterer Bildnisse.¹² Selbst im Bereich des Bronzegusses finden sich derartige ‚Aktualisierungen‘.¹³

Beide Phänomene, der quantitative Rückgang an neugefertigter Skulptur und die gestiegene Bedeutung von Umarbeitungen und Wiederverwendungen, wurden von einem qualitativen Wandel begleitet, der sich am deutlichsten an den Kaiserdarstellungen ablesen läßt. Besonders bemerkenswert ist der Stilwandel im Porträt, der – vereinfacht gesprochen – zu einem höheren Grad von ‚Abstraktion‘ in den Bildnissen führte, d. h. zu einer Abkehr von veristischen Bildnis­zügen.¹⁴ Aus dem Bildnis eines Individuums wurde das Bild der kaiserlichen Institution:¹⁵ Mitunter stark idealisierte, jugendlich-heroische Bildnisse, aber auch pathognomisch aufgeladene ‚Leistungsporträts‘ vergegenwärtigten den übermenschlichen Herrscher. Wachsende Frontalität, Kolossalität, bisweilen auch die Wahl eines Materials wie Porphyr, trugen zu diesem Effekt bei (Abb. 3). Und auch eindeutig imperiale Attribute wie etwa das Diadem, das gerade in der Spätantike kanonischer Bestandteil des

discontinuity or decline in numbers of sculptures. It is unlikely that late Roman authors were oblivious to the latter, but for their purposes it was above all the idea of the public portrait that mattered“.

8 Diese Entwicklung ist vor allem an dem epigraphischen und archäologischen Befund deutlich abzulesen (vgl. die Fallstudien in Borg – Witschel 2001, 50–78; sowie Witschel 2006) und kann – insbesondere in Anbetracht der massenhaft erhaltenen Inschriften – nicht alleine auf Zufälle der Überlieferung zurückgeführt werden. Weniger hilfreich sind hingegen die literarischen Erwähnungen von Statuen in der Spätantike, da in diesen teilweise lediglich die traditionellen Sichtweisen fortgeschrieben wurden, ohne die mittlerweile eingetretenen Veränderungen adäquat zu thematisieren (vgl. zu diesem Problem die Bemerkungen von Stewart, in diesem Band 29–35).

9 s. hierzu Smith 1985, bes. 217: „for whatever reasons, statues in bronze and marble had lost their centrality in the visual presentation of the emperor“. Vgl. ferner Schade 2003, 72–74. Zu den letzten plastischen Kaiserbildnissen s. Stichel 1982, 5–35. Zu möglichen Datierungen in das 7. Jh. vgl. Sande 1975, 105f.

10 Grundlegend hierzu ist immer noch Blanck 1969.

11 Foss 1983, 198f.

12 Vgl. etwa die Einträge zu den spätantiken Kaiserporträts in Fittschen – Zanker 1985, 143–147 Kat.–Nr. 119–121. 147–152 Kat.–Nr. 122 (Koloß Konstantins). 155f. Kat.–Nr. 124. 159–161 Kat.–Nr. 127.

13 So etwa die Bronzestatue Valentinians I. oder seines Bruders Valens auf dem Pons Valentiniani in Rom. Hierbei kombinierte man ein Bildnis des 4. Jhs. mit einem Bronzeturso des 1. Jhs.: Dehn 1911, 243f.

14 Vgl. Bergmann 1977; Smith 1997; Smith 1999, 185–188.

15 Smith 1985, 220: „... to put it another way, the late imperial portrait replaces the expression of ‚This is Antoninus Pius (the emperor)‘ with ‚This the emperor (Valentinian II)‘“.

Herrscherbildnisses wurde, waren wesentliche Distinktionskriterien, die eine Unterscheidung in Kaiser und Nichtkaiser erlaubten.¹⁶

Da es nicht mehr so sehr auf die Erkennbarkeit einer bestimmten Person, sondern auf die Vergegenwärtigung der Herrschaftsinstanz ankam, spielten seit dem vierten Jahrhundert standardisierte Porträttypen, durch die sich das römische Kaiserbildnis in den Jahrhunderten zuvor ausgezeichnet hatte, keine große Rolle mehr.¹⁷ Jedenfalls sollte die extreme Bandbreite verschiedener spätantiker Kaiserbildnisse nicht zu der Annahme verleiten, hier seien stets unterschiedliche Individuen gemeint.¹⁸ Zugleich hatte dieser fundamentale Wandel in der spätantiken Bildnisauffassung Konsequenzen für die statuarische Praxis im öffentlichen Bereich der Städte: Das Vorhandensein und auch die Wiederverwendung älterer Kaiserbildnisse garantierten bereits die Präsenz des Herrschers in den einzelnen Städten; und dies entband die Bürger von dem Zwang, in großer Zahl neue Statuen zu fertigen – bis hin zu dem Phänomen, daß man Statuen vergangener Herrscher als Abbilder des regierenden Kaisers ansah und nur die Inschrift entsprechend abänderte.¹⁹ Zugleich scheinen sich exklusive Bereiche in der Stadt herausgebildet haben, die der kaiserlichen Repräsentation vorbehalten waren, sowie neue Formen der Aufstellung bzw. der Inszenierung kaiserlicher Statuen: Platzbeherrschende Ehrensäulen waren gerade in der Spätantike ein beliebtes Mittel, um den Dargestellten zu überhöhen, zugleich aber auch eine fast zwanghafte Unterordnung des Betrachters unter das Kaiserbild zu bewirken.²⁰ Daneben läßt sich auch die Tendenz beobachten, Statuen an Durchgangsorten zu errichten, wo eine unmittelbare Konfrontation mit den Passanten gesichert war.

Da sich das Kaiserporträt mehr und mehr zu einem idealisierten Sinnbild einer übermenschlichen Instanz entwickelte, konnte es nur mehr bedingt Vorbild für zeitgenössische Porträts hoher Beamter und Privatpersonen sein, wie dies noch in der frühen und hohen Kaiserzeit der Fall gewesen war.²¹ Entsprechend fällt der Befund in dieser Bildnisgruppe grundsätzlich anders aus: Bildnisse insbesondere des fünften und sechsten Jahrhunderts weisen einen hohen Grad an – freilich formelhafter – Individualisierung auf, der vielleicht auch als Ausdruck einer gestiegenen Konkurrenz innerhalb der hohen Beamtenklasse zu werten ist. Die begleitenden Statueninschriften betonen – insbesondere im östlichen Reichsteil – neben Amtswürde, Gelehrsamkeit, Rechtschaffenheit und Bautätigkeit auch das Statuenmaterial und den Aufstellungsort und damit wesentliche Distinktionskriterien innerhalb der Honorarandschicht.²² In dieser gestiegenen Intellektualität artikuliert sich zudem eine Verengung des Rezipientenkreises. Anstelle der stereotypen und auf Außenwirkung berechneten Ehreninschriften der hohen Kaiserzeit finden sich nämlich nun Tituli, die zum Teil ein – nach klassizistischen Maßstäben – weniger sorgfältig ausgeführtes Schriftbild aufweisen, zugleich aber in einer rhetorisch aufgeladenen Sprache abgefaßt sind. Diese zeichnet sich vor allem im Osten des Reichs durch die Verwendung akklamations-

16 Stichel 1982, 17. 37.

17 Bauer 1996, 341–343; Smith 1997, 176–179.

18 Vgl. etwa Wegner 1987 (mit katalogartiger Erfassung der Kaiserporträts und Auflistung aller Benennungsvorschläge).

19 Zu dieser Frage vgl. Bauer 1996, 343–345.

20 Stichel 1982, 15f.; Bauer 1996, 336–338. 363–373; Bauer 2001a.

21 Vgl. Zanker 1988.

22 Grundlegend hierzu immer noch Robert 1948.

artiger Formeln und insbesondere von metrischen Epigrammen aus.²³ Zugleich kann man anhand der Inschriftenformulare ein Festhalten an traditionellen, mit der Aufstellung von Statuen seit jeher verbundenen Wertvorstellungen konstatieren. So wurde der Gedanke, ein solches statuarisches Denkmal diene der Erhaltung der *memoria* des Geehrten und überliefern seine rühmenswürdigen Taten der Nachwelt, weiterhin in starkem und bisweilen sogar zunehmendem Maße betont.²⁴

Und doch läßt sich auch für die Beamten- und Ehrenstatuen eine deutliche numerische Abnahme konstatieren, mit der eine Verengung des Honorandenkreises Hand in Hand ging: Angehörige der Mittelschichten oder der lokalen Eliten wurden immer seltener verewigt, da sich die statuarischen Ehrungen zunehmend auf die Spitzen der Gesellschaft, etwa Statthalter oder andere hohe Staatsbeamte, beschränkten.²⁵ Zudem konzentrierten sich die relativ wenigen in der Spätantike neu errichteten Statuen nun häufig auf bestimmte Bereiche innerhalb der Stadt, die für magistratische Selbstdarstellung ausgewiesen waren und, wie es scheint, zunehmend von jenen Orten geschieden waren, in denen die kaiserliche Repräsentation erfolgte. Verschärfte Genehmigungspflichten für Ehrenstatuen, wie wir sie vor allem ab dem späteren vierten Jahrhundert fassen können, könnten hierbei eine gewisse Rolle gespielt haben.²⁶ Jedenfalls scheint das Medium der Statue für die soziale Kommunikation und Distinktion in den Städten des Imperium Romanum während der Spätantike nicht mehr eine so zentrale Rolle gespielt zu haben wie in den Jahrhunderten zuvor (s. u.).

Götterstatuen, mythologische Sujets, Idealplastik

Ein etwas anderes Bild ergibt sich in bezug auf die Götterstatuen und Idealplastik in der Spätantike. Bei Bildwerken paganer Gottheiten konnte – im Gegensatz zu Standbildern bestimmter Individuen – zur repräsentativen und ästhetischen Dimension eine weitere Bedeutungsebene hinzutreten, nämlich ihre Qualität als (potentielle) Kultbilder bzw. Abbilder eines verdammenswerten Götzen. Entsprechend gerieten vor allem Götterstatuen stärker in den Fokus religiöser Auseinandersetzung, und so lassen sich im Umgang mit diesen Skulpturen ganz unterschiedliche, sich bisweilen scheinbar widersprechende Tendenzen ausmachen, die von bewußter Bewahrung und öffentlicher Inszenierung bis hin zu gewaltsamer Zerstörung reichten.²⁷

Die Neuanfertigung und -aufstellung von Götterstatuen im öffentlichen Raum endete bereits im Laufe des vierten Jahrhunderts weitgehend.²⁸ Das bedeutet jedoch keineswegs, daß man die vorhandenen paganen Skulpturen allesamt zerstört hätte. Vielmehr deuten kaiserliche Erlasse, aber auch vereinzelt Äußerungen christlicher Schriftsteller darauf hin,

23 Vgl. dazu allgemein Robert 1948 und Horster 1998 sowie am konkreten Beispiel von Aphrodisias Ševčenko 1968; Roueché 1989 und Smith 1999, 174f.

24 Dazu Bauer, in diesem Band 85f.; und Witschel, in diesem Band 117f.

25 Vgl. Foss 1983; Horster 1998.

26 Roueché 1989, 62. 74; Bauer 2003a, 494f.; vgl. aber auch Witschel, in diesem Band 118 Anm. 26.

27 Vgl. hierzu bereits de Rossi 1865 sowie Pekáry 1969; Stekelenburg 1987; Thornton 1986; Saradi-Mendelovici 1990 und Stewart 1999.

28 Es gibt aber einige Hinweise darauf, daß auch im (früheren) 5. Jh. Götterstatuen noch öffentlich ausgestellt oder in neue Kontexte umgesetzt wurden; dazu Witschel, in diesem Band 143.

daß man den ästhetischen Wert dieser Statuen schätzte und sie als profanisierte, identitätsstiftende *ornamenta* der Städte zu konservieren versuchte.²⁹ So versetzte man ältere Skulpturen von aufgelassenen und ‚anrühigen‘ Orten wie Tempeln an neutralere und besser besuchte Plätze, etwa auf das Forum oder in die Bäder.³⁰ Gegebenenfalls restaurierte bzw. ‚modernisierte‘ man auch Bildwerke.³¹ Einige der berühmtesten Kultbilder der Antike, etwa die lindische Athena, überlebten auf diese Weise im öffentlichen Raum Konstantinopels bis in das frühe dreizehnte Jahrhundert (Abb. 4).³²

In diesem Spannungsfeld zwischen ästhetischer Wertschätzung und gestiegener Sensibilität gegenüber den inhärenten (negativen wie positiven) ‚Fähigkeiten‘ eines Bildwerks begegnen neue Formen der Präsentation von Statuen im öffentlichen Raum spätantiker Städte. So lassen sich an einigen Orten sehr bewußte Inszenierungen beobachten, bei denen ältere Statuen in einem neuen Kontext auf dem Forum einer Stadt wiedererrichtet wurden. Absicht war es, durch eine solche Aufstellung besonders bedeutungsvoller Skulpturen die lange Geschichte einer Gemeinde mit ihren führenden Männern und den sie beschützenden Göttern zu vergegenwärtigen und durch ihr künstlerisches Prestige sowie durch ihre Altherwürdigkeit das Stadtbild aufzuwerten. Das ist mittlerweile – nicht zuletzt durch wichtige Neufunde – an einigen Orten des römischen Reiches wie etwa in Aquileia gut zu belegen, trifft aber auch auf das Forum Romanum in Rom zu.³³ Das beeindruckendste Beispiel für eine solche gezielte Neuinszenierung älterer Skulpturen in ganz bestimmten, thematisch aufgeladenen Kontexten bietet aber ohne Zweifel die Neugründung Konstantinopels.³⁴ Mittels älterer, aus verschiedenen Städten des Osten herbeigeschaffter Skulpturen wurde der neuen kaiserlichen Residenzstadt eine künstliche Historizität verliehen; zugleich arrangierte man die Statuen in einer Weise, daß inhaltlich auf die sie umgebenden Räume Bezug genommen wurde.

Bisweilen wird eine solche spätantike Neugruppierung von älteren Statuen mit dem Begriff der ‚Sammlung‘ oder gar des ‚Museums‘ etikettiert, was allerdings eine gewisse kulturelle Distanz des Betrachters zu den zur Schau gestellten Objekten impliziert.³⁵ Doch handelte es sich bei diesen Statuenensembles nicht um abgeschlossene Arrangements, die rein ästhetisch konsumiert wurden, sondern um dynamische Lebenswelten, die laufend verändert und ergänzt wurden. In Städten wie in Aphrodisias und Ephesos läßt sich beispielsweise eine sehr vitale, bis in das sechste Jahrhundert fortdauernde statuarische

29 Stekelenburg 1987, Brandenburg 1989, 245f.; Curran 1994, 50–53.

30 Zu solchen Statuenumsetzungen in der Spätantike vgl. Brandenburg 1989; Lepelley 1994; Roueché 2002, 538f. sowie die bei Witschel, in diesem Band 122–124 dokumentierten Fälle.

31 Zur Restaurierung von Statuen und Bildwerken in der Spätantike vgl. Hannestad 1994 mit der Kritik von Claridge 1997 und Bergmann 2001.

32 Bassett 2004, 188–192.

33 Zu Aquileia vgl. Zaccaria 2000 und 2001 sowie Witschel, in diesem Band 129–132. Forum Romanum: Bauer 1996, 77–79. 406–408.

34 Vgl. Bassett 2004 sowie dies., in diesem Band 189–197.

35 Mit modernen Konnotationen einer ‚musealen‘ Inszenierung und Organisation bei der Statuenaufstellung im spätantiken Rom operiert beispielsweise Strong 1994, bes. 20. Ähnliche Anklänge finden sich bei Bassett 2004, XX und 49 in bezug auf Konstantinopel. Vgl. dazu die kritischen Bemerkungen von Smith, in diesem Band 220: „For understanding this material, statue ‚programmes‘ or statue ‚collections‘ are less suitable ideas than slow accretion and shifting recombinations of old and new figures. The Hadrianic Baths seem to attest not a late antique museum of statues, but a vivid example of continuing ancient statue life in the busiest public facility in town“.

Praxis nachweisen, bei der zu den weiterhin an ihrem Platz befindlichen oder umgesetzten älteren Standbildern laufend neue (Ehren)Statuen hinzukamen.³⁶ Die Skulpturen waren hier in einen kontinuierlichen Prozeß eingebunden und bildeten weiterhin einen integralen Bestandteil des städtischen Lebens. Nicht zufällig waren die Bereiche statuarischer Ausstattung zugleich auch jene Orte, an denen bedeutsame öffentliche Zeremonien, etwa Akklamationen, stattfanden (s. u.).³⁷

Auf der anderen Seite kam es im Zuge der vor allem im Osten des Reichs zu beobachtenden religiösen Auseinandersetzungen im späten vierten und fünften Jahrhundert immer wieder zu spektakulären Kultbilderstörungen durch den christlichen Mob.³⁸ Die gewaltsame Vernichtung paganer Kultbilder läßt sich bisweilen auch archäologisch nachweisen. So fanden sich in Rom und Ostia intentionell zerschlagene Mithrasstatuen – wobei der Verdacht bleibt, daß dies zu einer Zeit geschah, als der Mithraismus überhaupt keine Rolle mehr spielte, man also durch die Zurschaustellung zerstörter Götzenbilder nachträglich visuell eine gewaltsame Auseinandersetzung zwischen Heidentum und Christentum konstruieren wollte, die es in dieser Form vielleicht gar nicht gegeben hatte.³⁹

Insgesamt betrachtet haben die gezielten Zerstörungen paganer Skulpturen jedoch augenscheinlich keine ausufernden Dimensionen angenommen, denn auf vielen städtischen Plätzen standen nach Ausweis der *in situ* gefundenen Basen in der Spätantike immer noch zahlreiche Götterstatuen; und wenn man Anstoß an diesen nahm, dann mußte das nicht gleich in ihre Zerstörung münden. In Ephesos etwa entfernte man ein Artemisstandbild, um es durch ein Kreuz zu ersetzen (Abb. 5),⁴⁰ und nicht selten beließ man – vor allem im östlichen Reichsteil – öffentlich aufgestellte Standbilder mit deutlich ‚heidnischen‘ Konnotationen an ihrem Standort, paßte sie aber den neuen Moralvorstellungen an. Manchmal purifizierte man nackte Statuen durch die Abmeißelung oder Beschädigung der Geschlechtsteile.⁴¹ Oder aber man exorzierte den in die Statue hineingedachten Daimon durch die Einritzung eines Kreuzes (Abb. 6–7)⁴² – eine Vorgehensweise, die sich nicht nur bei Bildnissen von Göttern, sondern auch bei solchen von Kaisern beobachten läßt und die zudem von paganen Tempelanlagen insbesondere in Ägypten bekannt ist.⁴³

36 Vgl. zu Aphrodisias Smith 1999, 2001 und 2002 sowie dens., in diesem Band 203–231; zu Ephesos Inan – Rosenbaum 1966, 22–29; Foss 1983; Bauer 1996, 269–299. 422–426; Roueché 2002 und insbesondere Auinger – Rathmayr, in diesem Band 237–259. Vgl. ferner Bauer 2003a zu Konstantinopel.

37 Dies kann man etwa für die Marmorstraße und den unteren Bereich des Embolos in Ephesos zeigen: Roueché 1999b, 162.

38 Vgl. allgemein Stewart 1999; Scheer 2001; Hahn 2004. Zuletzt hat sich Stirling 2005, 155–163 mit diesem Phänomen auseinandergesetzt. Ihrer Meinung nach waren in erster Linie Kultbilder und in Heiligtümern aufgestellte, kultisch verehrte Statuen von solchen Vorgängen betroffen. Einige besonders prägnante Beispiele für die intentionelle Zerstörung von Götter- und Kaiserstatuen sind in dem Beitrag von Witschel, in diesem Band 143–145, dokumentiert.

39 Vgl. Bauer 2003b, 45f. mit Anm. 10.

40 IEph IV 1351; vgl. Thür 1999, 109f.

41 Hannestad 2001.

42 Vgl. hierzu die Belege aus Ephesos und anderen Städten Kleinasiens: Auinger – Rathmayr, in diesem Band 254–257 mit Anm. 148. 153. 166; ferner allgemein Marinescu 1996; Gersht 1999, 395; Hannestad 1999, 183f. s. ferner den interessanten Fall einer christlichen Markierung einer Statue in Aphrodisias, die jedoch für den Betrachter nicht zu sehen war und vermutlich durch den Bildhauer erfolgte: Smith 2002, 150–153.

43 Deichmann 1982, 61f.; Hjort 1993 mit u. E. unnötiger interpretatorischer Einengung auf den Taufritus.

Quantitativ viel bedeutender als die intentionellen Statuenzerstörungen waren offenbar die Vorgänge, bei denen Statuen aus eher pragmatischen Gründen von ihren bisherigen Standorten abgeräumt wurden, um an anderen Stellen wiederverwendet zu werden – und zwar oft ohne jeden Bezug zu ihrer bisherigen Funktion, etwa als Baumaterial in den Fundamenten von Häusern oder Stadtmauern.⁴⁴ Eine solche Praxis läßt sich sowohl bei Christen wie auch bei Heiden feststellen; sie war also offensichtlich nicht vorrangig ideologisch oder religiös motiviert. Das scheint auf den ersten Blick eine weit verbreitete Geringschätzung von Skulpturen in der Spätantike anzuzeigen, die jedoch einherging mit einer fortdauernden Verwendung ähnlicher Bildwerke zu dekorativen Zwecken – so hatten dieselben Aristokraten, die zahlreiche ältere Skulpturen zerschlagen und in die Mauern ihrer Häuser verbauen ließen, in diesen *domus* weiterhin nicht wenige Skulpturen stehen, wobei sich häufig keine größeren (inhaltlichen) Unterschiede zwischen den wiederverwendeten Skulpturen und denjenigen, die ausgestellt blieben, festmachen lassen. Offen bleibt dabei die Bewertung des gerade bei ländlichen Villen häufig anzutreffenden Phänomens, daß die gesamte Skulpturenausstattung derselben während einer späten Phase in außerhalb der Gebäude liegenden Gruben o. ä. regelrecht ‚bestattet‘ wurde.⁴⁵

Daß Statuen im privaten Bereich während der Spätantike immer noch eine wichtige Rolle spielten, ist unbestreitbar. So gibt es in den Quellen zahlreiche Hinweise darauf, daß in den spätantiken Häusern nicht selten umfangreiche Sammlungen älterer Bildwerke, darunter auch Kultbilder, existierten, die von Angehörigen der obersten Reichsaristokratie zusammengetragen worden waren. Eine sicherlich extreme Form spätantiken Sammlerwesens stellt die berühmte Statuengalerie im Lausospalast von Konstantinopel dar, zu der angeblich auch der Zeus des Phidias aus Olympia zählte.⁴⁶ Dieses Phänomen ist vor dem Hintergrund der enormen Wertschätzung von – oft kleinformatiger – Idealplastik im privaten (bzw. semi-privaten) Raum der spätantiken Häuser und Villen zu sehen,⁴⁷ die bis in die Spätantike eine entsprechende Produktion durch spezialisierte Bildhauer in Gang hielt.⁴⁸ So sind beispielsweise in Südgallien neueren Datierungsansätzen zufolge viele aristokratische Stadthäuser und Landvillen bis in das späte fünfte Jahrhundert weiter ausgestaltet und mit Skulpturen versehen worden – und zwar sowohl mit älteren als auch mit neu angefertigten.⁴⁹ Auch an anderen Ort lassen sich vergleichbare Skulpturenausstattungen beobachten, etwa in Karthago, Ephesos oder in Antiochia.⁵⁰ Zumeist kleinformatige Skulpturen mythischer Protagonisten begegnen hier als Hinweis auf die klassische Bildung des Besitzers, aber auch um seinen luxuriösen Lebensstil etwa in den

44 Vgl. Coates-Stephens 2001 und insbesondere dens., in diesem Band 171–184.

45 Zur intentionellen Verbergung oder ‚Bestattung‘ von Skulpturen vgl. die Bemerkungen von Coates-Stephens, in diesem Band 174f.

46 Bassett 2004, 98–120.

47 Dazu Neudecker 1988 und zusammenfassend Bergmann 1999, bes. 68–70; Stirling 2005, *passim*. Vgl. ferner in diesem Band die Beiträge von Hannestad (273–297) und Stirling (307–316).

48 s. zur Problematik der Datierung vieler dieser Skulpturen auch u. 8–11. Bei den in der Spätantike neu gefertigten Bildwerken handelte es sich allerdings nur noch selten um maßstabsgleiche und in größerer Zahl produzierte Kopien klassischer Meisterwerke – diese Tradition versiegte offenbar bereits weitgehend im Laufe des 3. Jhs. Weiterhin wurden jedoch großformatige und insbesondere kleinformatige Skulpturen mythologischen Inhalts produziert, und dies bis in das mittlere oder gar späte 5. Jh.; vgl. dazu Hannestad 2002 sowie dens., in diesem Band 296f.

49 Vgl. Balmelle 2001, bes. 114–119; Stirling 2005, 29–90.

50 Carthago: Gazda 1981; Ephesos: Aurenhammer 1999; Antiochia: Brinkerhoff 1970.

Privatbädern zu unterstreichen.⁵¹ Religiöse Bedenken scheinen bei der Wahl mythologischer Sujets jedenfalls keine Rolle gespielt zu haben. Darstellungen von Göttern und mythischen Heroen, die wir daneben vor allem auf spätantiken Mosaikböden finden, hatten keinen konfessionellen Charakter, sondern waren intellektualisierende Projektionsflächen von Lebensrealitäten und soziokulturellen Werten.⁵²

Daneben begegnen unter der Ausstattung spätantiker Villen auch Bildnisse vergangener Kaiser, vor allem jener Principes, die in der Spätantike zu den ‚guten‘ Herrschern gezählt wurden. So war etwa Trajan in Chiragan viermal vertreten, und auch Porträts des Marc Aurel waren offenbar in den Residenzen Südgalliens beliebt. Nicht immer darf hierbei eine programmhafte Absicht unterstellt oder ein intentioneller Bedeutungszusammenhang vorausgesetzt werden.⁵³ Denn bei relativ vielen Statuen und Bildwerken handelte es sich um Altstücke, die als Erbstücke in die Hände der spätantiken Besitzer gelangt waren oder von diesen auf einem offenbar existierenden ‚Kunstmarkt‘ zusammengekauft wurden. So fanden sich in der weitläufigen, äußerst reich ausgestatteten Villa von Chiragan bei Toulouse, in der eine große Masse an Skulpturen geborgen wurde, sowohl neue, spätantike Kunstwerke wie auch ältere Bildnisse.⁵⁴ Das Gebäude, das offenbar während der Spätantike zwei größere Ausbauphasen erlebte,⁵⁵ wurde in dieser Epoche mit einer ganzen Reihe neu angefertigter Skulpturen ausgestattet, die als ‚Großauftrag‘ von Bildhauern aus Aphrodisias hergestellt wurden. Dieser Komplex läßt sich durch zwei zugehörige Frauenporträts sicher in das (spätere) vierte Jahrhundert datieren.⁵⁶ Die lange Reihe von kaiserlichen und Privat-Porträts, die von der augusteischen Zeit bis in die Mitte des dritten Jahrhunderts reicht, scheint hingegen sukzessive zusammengestellt und nicht als geschlossene Sammlung von einem spätantiken Besitzer aufgekauft worden zu sein.⁵⁷

Datierungsprobleme und Werkstattfragen

Um die genaue Datierung vieler sicher oder vermeintlich spätantiker Skulpturen wird eine intensive Diskussion geführt.⁵⁸ Daß in der Spätantike neben zahlreichen Restaurierungen, Umarbeitungen und Umsetzungen älterer Statuen noch Porträts und auch Idealplastiken in handwerklich bisweilen sehr hoher Qualität neu angefertigt wurden, wird mittlerweile von einer zunehmenden Zahl von Forschern angenommen, obwohl es noch immer nicht allgemein akzeptiert ist.⁵⁹ Ein besonders wichtiges Produktionszentrum scheint hierbei

51 Vgl. dazu jetzt ausführlich Stirling 2005.

52 Vgl. hierzu Muth 2001.

53 Vgl. die diesbezüglichen Bemerkungen von Willers 1996, 185.

54 Vgl. zusammenfassend Bergmann 1999.

55 Vgl. Balmelle 2001, 367–370 Nr. 28; Stirling 2005, 49–62.

56 Bergmann 1999, 26–43; zur Datierung s. ferner Schade 2003, 25 und Bergmann, in diesem Band 326 mit Anm. 25.

57 Dazu ausführlich Bergmann, in diesem Band 323–336. Letzteres hat Hannestad 1994, 127–133 angenommen. Ihm zufolge habe der Besitzer von Chiragan im 4. Jh. eine bereits bestehende Sammlung von Kaiserporträts aufgekauft und dann für die Neuaufstellung in der Villa restaurieren lassen.

58 Vgl. auch Bergmann 2001, 65f.

59 Vgl. Hannestad 2002 und dens., in diesem Band 273–297 (dort auch zur Forschungsgeschichte und zur Diskussion einiger besonders interessanter Stücke). Zweifel äußern weiterhin Claridge 1997, 452 und insbesondere Willers 1996.

Aphrodisias gewesen zu sein. Dabei wurden nicht nur vor Ort ältere Skulpturen wiederhergestellt⁶⁰ und neue Ehrenstatuen produziert,⁶¹ sondern Bildhauer aus Aphrodisias erfüllten auch zahlreiche Aufträge von auswärts und reisten selbst im Reich umher, wie eine Reihe außerhalb der Stadt gefundener Künstlersignaturen beweist. Besonders bedeutsam unter diesen sind die Inschriften des aphrodisischen Bildhauers (bzw. Werkstattbesitzers) Flavius Zenon und seiner Kollegen, die in Aphrodisias und Rom gefunden wurden. Diese Person, die – für einen Handwerker eher ungewöhnlich – zur Oberschicht seiner Heimatstadt gehörte, läßt sich aufgrund epigraphischer Kriterien in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts, vermutlich in konstantinische Zeit, einordnen.⁶² Eine bekannte Statuengruppe mythologischen Inhalts, die auf dem Esquilin in Rom gefunden wurde und heute in Kopenhagen aufbewahrt wird, ist aufgrund einer Signatur des Zenon ebenfalls in diese Zeit zu datieren, obwohl man sie bisher nach gängigen stilistischen Kriterien erheblich früher eingeordnet hatte.⁶³ Im Anschluß daran könnte man auch eine Reihe von motivisch bzw. handwerklich verwandten Bildwerken entsprechend spät ansetzen,⁶⁴ was zu einer neuen Bewertung der – offenbar stark retrospektiv orientierten – Kunstproduktion im vierten Jahrhundert führen müßte. Dies würde das Postulat einer linearen Stilentwicklung in Frage stellen und für das inzwischen gängige Modell parallel existierender Stilmodi sprechen.⁶⁵ Im Einzelfall bleiben diese Datierungsvorschläge aber nach wie vor umstritten, wie beispielsweise die Diskussion um die zeitliche Einordnung von Darstellungen des ‚Alten Fischers‘ aus Aphrodisias und Chiragan zeigt.⁶⁶ Zu beachten ist ferner, daß sich einige der spezifischen Merkmale der spätantiken Bildhauerwerkstätten in Aphrodisias bereits recht frühzeitig, d. h. im Laufe des dritten Jahrhunderts, ausgebildet haben dürften.⁶⁷ Darüber hinaus gibt es nicht zu unterschätzende Probleme bei der Interpretation der angesprochenen Befunde in Rom: Eine der Signaturen des Flavius Zenon (IG XIV 1268 = IGUR IV 1595) ist nämlich in der ‚Statuenmauer‘ eines Gebäudes gefunden worden, das aufgrund von Ziegelstempeln des Maxentius vermutlich in das frühe vierte Jahrhundert (jedenfalls nicht später als in konstantinische Zeit) zu datieren ist, womit für das Wirken der aphrodisischen Bildhauer in Rom ein früher *terminus ante quem* zwischen ca. 310 und 320

60 Wie eine ‚Restaurierungswerkstätte‘ der Spätantike anzeigt: Rockwell 1991; Smith – Ratté 1996, 5–7. 9–13 sowie Smith, in diesem Band 213f.

61 Vgl. Smith 1999 und 2002.

62 So Roueché – Erim 1982; Roueché 1989, 25–29 Nr. 11–13. Vgl. jetzt auch die erneute Diskussion der diesbezüglichen epigraphischen Zeugnisse aus Aphrodisias und Rom durch Roueché, in: ALA², Commentary II.25–30: Flavius Zenon muß wohl schon in frühkonstantinischer Zeit in Rom gewirkt haben, bevor er in den 320er Jahren den Titel eines *comes* erwarb und nach Aphrodisias zurückkehrte. Zenon und seine Kollegen waren mit Sicherheit im Bereich der Skulpturenproduktion tätig, vermutlich als Besitzer von Bildhauerwerkstätten.

63 Die ‚Esquilin-Gruppe‘ ist ausführlich vorgelegt worden durch Moltesen 2000. Sie schmückte wohl eine der vielen dort angesiedelten senatorischen *domus* der Spätantike (anders Moltesen 2000, 128). Zur Datierung s. Küllerich – Torp 1994 (zweite Hälfte des 4. Jhs.) und Moltesen 2000, 124–126 (skeptisch gegenüber dieser Spätdatierung). Zur Problematik der Stilanalyse vgl. etwa Fittschen 1991.

64 Etwa die Skulpturen aus Silahtarğa bei Konstantinopel: Chaisemartin – Örgen 1984; zur Datierung s. Fleischer 1988, 63–65. Hinzu kommt ein sicher in das 4. Jh. datierbarer Komplex von Skulpturen aus der Villa von Chiragan; s. hierzu Anm. 56.

65 Vgl. Bergmann 1999, 67.

66 Vgl. die unterschiedlichen Ansätze bei Hannestad 1994, 135. 157; Smith 1998, 258f. und Bergmann 1999, 15. 55.

67 Dazu Bergmann 1999, 17. 60–64.

gewonnen wäre.⁶⁸ Letztlich ist also immer noch nicht wirklich geklärt, wann genau Zenon in Rom gewirkt und was er dort getan hat. Gerade das in seinen Signaturen verwendete Verb *epoiei* läßt nämlich verschiedene Interpretationsmöglichkeiten offen.⁶⁹ Vielleicht handelte es sich eben doch nicht um Neuanfertigungen, sondern um die Umarbeitung und Neuaufstellung von älteren Skulpturen.⁷⁰ Hierzu hat R. R. R. SMITH im vorliegenden Band eine sehr bedenkenswerte Hypothese entwickelt.⁷¹ Seiner Meinung nach ist das *epoiei* der Signaturen eher in dem Sinne von „er hat es machen bzw. aufstellen lassen“ zu verstehen.⁷² Flavius Zenon und seine Kollegen könnten somit Skulpturenfachleute eines neuen, an die spezifischen Verhältnisse der Spätantike angepaßten Typs gewesen sein, die ältere Statuen aufkauften oder an nicht mehr genutzten Örtlichkeiten einsammelten, sie in Depots aufbewahrten und dann bei Bedarf in neuen Kontexten aufstellen ließen:⁷³ „They would be well connected and have highly skilled transport specialists and marble carvers at their disposal; they would be marble impresarios supplying and participating in the recycling of disused statuary“.⁷⁴ In jüngerer Zeit ist eine ähnliche These für die Bauplastik im spätantiken Rom geäußert worden: Architekten hätten sich demnach aus Depots bedient, in denen nicht nur ältere Spolien aufbewahrt wurden, sondern auch *ex novo* angefertigte Bauteile.⁷⁵ Auf die figürliche Plastik bezogen würde eine solche These die Möglichkeit eröffnen, die von Zenon signierten Skulpturen wie die ‚Esquilin-Gruppe‘ doch wieder früher zu datieren. Die gesamte Diskussion um die späte Produktion von Idealplastik wäre damit neu eröffnet. Schließlich ist auch zu fragen, ob die mittlerweile vorherrschende Tendenz, die als spätantik bestimmte Idealplastik fast ausnahmslos in das mittlere und vor allem in das späte vierte Jahrhundert zu datieren und dadurch mit der sog. ‚theodosianischen Renaissance‘ zu verbinden, in dieser Form richtig ist.⁷⁶ Für die tetrarchisch-konstantinische Zeit, in der es nach Ausweis anderer Quellen zu einer deutlichen Stabilisierung der Lebensumstände gekommen war und in der es nach den epigraphischen Zeugnissen wieder recht viele Statuenaufstellungen gegeben haben muß, verblieben dann lediglich die zahlreichen

68 Vgl. Bergmann 1999, 16 Anm. 41; Moltesen 2000, 123 f. 129; Coates-Stephens 2001, 219 mit Anm. 4 sowie insbesondere dens., in diesem Band 178. Verwunderlich ist dabei auf jeden Fall, daß eine im frühen 4. Jh. geschaffene Statue sehr bald darauf bereits wieder in einer Mauer verbaut worden sein soll. Es bleibt allerdings die Frage, ob in tetrarchischer Zeit gestempelte Ziegel nicht eventuell erheblich später wiederverwendet worden sein könnten. Das würde das in Frage stehende Gebäude später datieren und damit auch den *terminus ante quem* für die Signatur des Flavius Zenon anheben (möglich ist aber auch, daß die Basis gar nicht zu dem hier diskutierten Gebäude gehörte und deshalb nicht sicher datierbar ist, was wiederum die gesamte Debatte in einem neuen Licht erscheinen ließe; vgl. dazu Stirling, in diesem Band 315 Anm. 64). Die ‚Esquilin-Gruppe‘ selbst wurde ebenfalls in einem ähnlichen Kontext geborgen, der jedoch nicht genauer datiert werden kann (dazu Coates-Stephens, in diesem Band 178 mit Anm. 17).

69 s. aber Roueché 1989, 27f.

70 Vgl. auch Küllerich – Totp 1994, 308f.; Willers 1996, 181f.; Claridge 1997, 452f.; dagegen Fleischer 1988, 63f.

71 s. u. 214f.

72 Smith verweist in diesem Zusammenhang auf eine Basis aus den Hadrianischen Thermen in Aphrodisias, deren Inschrift (Roueché 1989, 25f. Nr. 11) besagt, daß Flavius Zenon eine Statue *epoiei kai anethēken*.

73 Zur Umsetzung von Skulpturen, die aus aufgelassenen Gebäuden wie etwa heidnischen Tempeln stammten, und zu spätantiken Statuendepots s. o. Anm. 30 sowie die ausführliche Dokumentation bei Witschel, in diesem Band 133f. 154–157.

74 Smith, in diesem Band 215.

75 Vgl. hierzu Pensabene 1994, 33–52 (zu einem spätantiken Materiallager im Tempio dei Fabri Navales in Ostia) und Brandenburg 1996, 28ff. (zum Befund in S. Stefano Rotondo).

76 Zur sog. ‚theodosianischen Renaissance‘ vgl. Küllerich 1993a und Stirling 1995.

Umarbeitungen älterer Bildwerke. Solche Maßnahmen hat es zwar in dieser Phase mit Sicherheit in großem Umfang gegeben,⁷⁷ aber es wäre dennoch verwunderlich, wenn zwischen dem mittleren dritten und dem mittleren bzw. späten vierten Jahrhundert fast keine neuen Idealskulpturen mehr angefertigt worden wären. Immerhin wurde ja auch die Porträtplastik ohne erkennbare Zäsur weitergeführt. Zudem muß man sich fragen, wie die handwerklichen Traditionen, die in der Spätzeit unzweifelhaft noch vorhanden waren, in dieser Zwischenzeit bewahrt worden sein sollen.⁷⁸ Wir werden daher unseren Blick noch stärker auf die Epoche des späteren dritten und frühen vierten Jahrhunderts richten und gleichzeitig schärfere Datierungskriterien für die gesamte spätantike Bildnisproduktion entwickeln müssen.

Das Ende der statuarischen Praxis und das Vordringen neuer Bildmedien

Abschließend ist die Frage aufzuwerfen, wann und vor allem warum die in der Antike weit verbreitete Gewohnheit, Statuen und vollplastische Bildwerke herzustellen und diese in der Öffentlichkeit und in privaten Räumen aufzustellen, endete. Das endgültige Auslaufen der statuarischen Praxis und generell der Ausstattung wichtiger öffentlicher Räume mit Skulpturen erfolgte in den einzelnen Regionen des römischen Reiches offensichtlich zu unterschiedlichen Zeitpunkten. In den Städten Africas und Italiens läßt sich eine entsprechende Pflege des Statuenbestandes der zentralen Platzanlagen bis in das frühe bzw. mittlere fünfte Jahrhundert festmachen.⁷⁹ In Rom kam es noch bis zum frühen sechsten Jahrhundert zur Aufstellung von Statuen, deren Zahl sich allerdings im Laufe des späteren fünften Jahrhunderts stark verringerte. In wichtigen Provinzmetropolen des Ostens wie Ephesos und Aphrodisias reichte die Errichtung von Standbildern – bei einem im Vergleich zur hohen Kaiserzeit deutlich reduzierten Umfang – bis in das frühe oder mittlere sechste Jahrhundert.⁸⁰ In Konstantinopel lassen sich statuarische Ehrungen sogar bis in das frühe siebte Jahrhundert nachweisen.⁸¹ Die Ausstattung von Privathäusern und -villen mit zumeist kleinformatiger Idealplastik dauerte, wie bereits gesehen, zumindest in einigen Gebieten des Imperium Romanum bis (mindestens) in das spätere fünfte Jahrhundert an. Insgesamt gesehen bleibt festzuhalten, daß die statuarische Praxis im Westen zumeist im Laufe des fünften Jahrhunderts endete, im Osten hingegen erst während des sechsten Jahrhunderts. Die Gründe für das Versiegen vollplastischer Bildwerke sind allerdings sehr vielfältig und können darum hier nur angedeutet werden.

77 Vgl. etwa Bergmann 1990; Weber 1995.

78 Vgl. zu diesem Problem ausführlicher Hannestad, in diesem Band 277–282.

79 s. Witschel, in diesem Band 127f. mit Anm. 79. In Italien reichte dieses Phänomen mancherorts in vereinzelt Ausläufern noch bis in das späte 5. oder gar frühe 6. Jh.

80 Der chronologische Schwerpunkt bei der Neuaufstellung von Ehrenstatuen scheint in Aphrodisias im 5. Jh. gelegen zu haben, aber einige gehören mit Sicherheit auch in das frühe bis mittlere 6. Jh. (Smith 1999, 159f.; vgl. ferner die chronologische Aufstellung der Inschriften in ALA²: „Inscriptions by Date“). In Ephesos hat man augenscheinlich bis in justinianische Zeit neue Porträts angefertigt. Zu einigen angeblich noch etwas späteren Statuen aus dem Osten des Reiches vgl. Küllerich 1993b, 91–93.

81 Bauer 2003a, 510. Der letzte Kaiser, von dem sicher identifizierbare, rundplastische Porträts erhalten sind, scheint Justinian zu sein: Stichel 1982, 64–67; Küllerich 1993b, 94.