

Georg Breitner

SIMULACRA ARTIS PRETIO METIENDA

Studien zur Erforschung spätantiker mythologischer Rundplastik

April 2008

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT.....	3
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS.....	4
I. EINLEITUNG.....	8
I.1. SPÄTANTIKE IDEALPLASTIK- BEGRIFFSGRUNDLAGE UND DEFINITION	8
I.2. FORSCHUNGSSTAND	12
I.3.ZIELE UND AUFBAU DER ARBEIT	23
I.4.CHRONOLOGISCHER RAHMEN.....	25
II. HEIDNISCHE RUNDPLASTIK IN DER SPÄTANTIKEN LITERATUR	27
II.1. EINLEITUNG UND ZIELSETZUNG	27
II.2. NEUPRODUKTION ODER WIEDERVERWENDUNG?	29
II.3. KONTINUITÄT DER BILDERVEREHRUNG IN DER SPÄTANTIKE	33
II.4. STATUEN MIT CHRISTLICHEM INHALT.....	35
II.5. PRÄSENZ PAGANER STATUEN IM ÖFFENTLICHEN UND PRIVATEN RAUM.....	38
II.6. ERHALT UND WERTSCHÄTZUNG	43
II.7 VERHÄLTNIS VON KÜNSTLER UND STATUE	50
II.8. ERGEBNISSE	56
III. STILANALYSE SPÄTANTIKER IDEALPLASTIK	58
III.1. EINLEITUNG.....	58
III.2. METHODISCHE GRUNDLAGEN	60
III.3. ENTWICKLUNGSMODELLE	63
III.4 FORM, STIL UND KONZEPT.....	68
III.5. DIE BESTIMMUNG EINES ZEITSTILS	71
IV. FALLSTUDIEN ZUR DATIERUNG SPÄTANTIKER RUNDPLASTIK	76
IV.1. EINLEITUNG UND ZIELSETZUNG.....	76
IV.2. ZEITSTIL ODER STILTRADITION.....	79
IV.3. WERKE DES 3.JHS.....	83
IV.4. DATIERUNG VON DARSTELLUNGSKONZEPTEN MIT LANGER LAUFZEIT.....	109
IV.4.1. EIN PILASTERKAPITELL AUS CHIRAGAN: 2.JH. ODER 4.JH.	109
IV. 4.2. FORMTRADITIONEN IN DER PORTRÄTKUNST	117
IV.4.3. ZUR DISKUSSION DER RUNDPLASTISCHEN ARBEITEN DES 4.JHS.N.CHR.	122

IV.4.4. PLASTISCHE KÖRPERBILDUNG	124
IV.4.5. DIE CHRISTUSSTATUETTE ALS LEITBILD SPÄTANTIKER RUNDPLASTIK	131
IV.4.6. LOCKENSHEMA.....	134
IV.4.7. DIE DATIERUNG DES DAIDALOS IN AMMAN	144
IV.4.8. ZUR DATIERUNG DES SKULPTURENKOMPLEXES	148
AUS DER VIA SETTE SALE.....	148
IV.4.9. DIE GRUPPE UM DAS HELIOSKÖPFCHEN AUS APHRODISIAS.....	152
IV.4.10. ORNAMENTALE GEWANDBEHANDLUNG	157
IV.4.11 PROPORTION RUNDPLASTISCHER WERKE DER SPÄTANTIKE	166
V. ZUSAMMENFASSUNG	174
V.1. DAS BILD DER SPÄTANTIKEN PLASTIK	174
V.2. AUSBLICK	182
VI. KATALOGLISTE	185
VIII. LITERATUR	189

VORWORT

Die vorliegende Arbeit stellt die überarbeitete Version meiner Dissertation dar, die am 24. Mai 2004 an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz zur Begutachtung eingereicht wurde. Der umfängliche Abbildungsteil musste aus drucktechnischen Gründen durch literarische Quellenhinweise ersetzt werden.

Mein besonderer Dank gilt allen Kolleginnen und Kollegen, die mich mit Anregungen, Rat und wissenschaftlichen Hinweisen unterstützt haben. Nicht zuletzt gilt mein Dank meiner Familie für ihren Zuspruch und ihre stets tatkräftige Unterstützung.

Georg Breitner

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Folgende Abkürzungen werden verwendet:

- Bauer (1996) F. A. BAUER, Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchung zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel, Ephesos (Mainz 1996)
- Bergmann (1999) M. BERGMANN, Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike, Palilia Bd. 7 (Wiesbaden 1999)
- Brandenburg (1979) H. BRANDENBURG, Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4.Jh.. Volkskunst, Klassizismus, spätantiker Stil, RM 86, 1979, 439-471
- Brandenburg (1989) H. BRANDENBURG, Die Umsetzung von Statuen in der Spätantike, in: H.-J. Drexhage (Hrsg.), Migratio et commutatio. Studien zur Alten Geschichte und deren Nachleben. Festschrift Thomas Pekáry. (Sankt Katharinen 1989) 235-246
- Cazes (1999) D. CAZES (Hrsg.), Le Musée Saint-Raymond. Musée des antiques de Toulouse (Toulouse 1999)
- Chaisemartin - Örgen (1984) N. de CHAISEMARTIN - E. ÖRGEN, Les documents sculptés de Silahtarağa, Mémoires de l' Institut français d' études anatoliennes 46 (Paris 1984)
- Dresken-Weiland (1991) J. DRESKEN-WEILAND, Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit, Studi di antichità cristiana 44 (Città del Vaticano 1991)
- Ensoli – La Rocca (2000) S. ENSOLI - E. LA ROCCA (Hrsg.), Aurea Roma. Dalla città pagana alle città cristiana. Ausstellungskatalog Rom (Roma 2000)

- Filges (1999) A. FILGES, Marmorstatuetten aus Kleinasien. Zu Ikonographie, Funktion und Produktion antoninischer, severischer und späterer Idealplastik, *IstMitt* 49, 1999, 377-430
- Gazda (1981) E. K. GAZDA, A Marble Group of Ganymede and the Eagle from the Age of Augustine, in: J. H. Humbrey (Hrsg.), *Excavation at Carthage conducted by the University of Michigan* 6 (Ann Arbor 1981) 125-178
- Inan - Rosenbaum (1966) J. INAN - E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, Roman and early byzantine portraits in Asia Minor (London 1966)
- Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) J. INAN - E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei: Neue Funde, I.II (Mainz 1979)
- Kiilerich (1993) B. KIILERICH, Late Fourth Century Classicism in the Plastics Arts. Studies in the so-called Theodosian Renaissance (Odense 1993)
- Kiilerich - Torp (1994) B. KIILERICH – H. TORP, Mythological sculpture in the fourth century A.D.. The Esquilin group and the Silahtarağa statues, *IstMitt* 44, 1994, 307-316
- Kitzinger (1977) E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making* (Cambridge Mass. 1977)
- Hannestad (1994) N. HANNESTAD, Tradition in Late Antique Sculpture. Conservation, Modernization, Production, *Acta Jutlandica* 79,2, Humanities Series 69 (Aarhus 1994)
- Hebert (1983) B. D. HEBERT, Spätantike Beschreibung von Kunstwerken. Archäologischer Kommentar zu den Ekphrasis des Libanios und Nikolaos (Graz 1983)
- Moltesen (2000) M. MOLTESEN, The Esquilin Group. Aphrodisias Statues

- in the Ny Carlsberg Glyptotek, *AntPI* 27 (Berlin 2000) 111-131
- Neudecker (1988) R. NEUDECKER, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (Mainz 1988)
- Repertorium (1967) F. W. DEICHMANN - G. BOVINI (Hrsg.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Bd. I Rom und Ostia (Wiesbaden 1967)
- Roueché – Erim (1990) C. ROUECHÉ – K. T. ERIM (Hrsg.), *Aphrodisias Papers* 1. Recent Works on Architecture and Sculpture, *JRA Suppl.* 1 (Ann Arbor 1990)
- Schade (2003) K. SCHADE, Frauen in der Spätantike. Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst (Mainz 2003)
- Smith (1990) R. R. R. SMITH, Late roman philosopher portraits from Aphrodisias, *JRS* 80, 1990, 127-155
- Smith – Erim (1991) R. R. R. SMITH – K. T. ERIM (Hrsg.), *Aphrodisias Papers* 2. The theatre, a sculptor's workshop, philosophers, and coin types, *JRA Suppl.* 2 (Ann Arbor 1991)
- Smith (1997) R. R. R. SMITH, The public image of Licinius I, *JRS* 87, 1997, 170-202
- Stirling (1994) L. M. STIRLING, Mythological statuary in late antiquity. A case study of villa decoration in Southwest Gaul (*Ann Arbor* 1994)
- Stirling (1996) L. M. STIRLING, Divinities and Heroes in the Age of Ausonius, *RA* 1996, 103-143
- Cazes (1999) D. CAZES (Hrsg.), *Le Musée Saint-Raymond. Musée des antiques de Toulouse* (Toulouse 1999)

Willers (1994)	D. WILLERS, Das Ende der antiken Idealstatue, MusHelv 51, 1994, 170-186
Wrede (1972)	H. WREDE, Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. Untersuchungen zur Kunsttradition im 4.Jh.n. Chr. und zur allgemeinen Bedeutung des antiken Hermenmals. RGF 32 (Frankfurt a. Main 1972)
Arch. Mus.	Archäologisches Museum
Chiragan	Skulpturen aus der Villa von Chiragan, heutiger Aufbewahrungsort: Musée Saint-Raymond Toulouse
Mus. Naz.	Museo Nazionale Palazzo Massimo alle Terme Roma
NCG	Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen
Silahtarağa	Skulpturenkomplex aus Silahtarağa, heutiger Aufbewahrungsort: Archäologisches Museum Istanbul
Vatikan	Vatikanische Museen Rom
Via Sette Sale	Skulpturenkomplex aus der Via Sette Sale in Rom, heutiger Aufbewahrungsort: Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen

I. EINLEITUNG

I.1. SPÄTANTIKE IDEALPLASTIK- BEGRIFFSGRUNDLAGE UND DEFINITION

Die Untersuchung spätantiker Rundplastik erfuhr in den letzten 25 Jahren entscheidende Impulse, neue Wege der Datierung und Bewertung zu gehen. Dabei spielten die Bezeichnungen als Idealplastik, mythologische oder dekorative sculpture eine entscheidende Rolle, umschreiben sie doch einen Blickwinkel auf die Bewertung des spätantiken Kopienwesens.

Der Begriff der Idealplastik beschreibt nicht nur den Charakter der Statue, sondern auch das Verhältnis von Vorbild und Kopie. Statuen typologisch von klassischen oder hellenistischen Vorbildern abzuleiten, sind grundsätzliche Wesenszüge der Idealplastik¹.

Noch 1994 benutzt Willers in einem Aufsatz über spätantike Statuenproduktion die Bezeichnung Idealplastik für die Zeit bis zum Ende des 3.Jh.².

Ob sich unter solchen Voraussetzungen im Einzelfall die Bezeichnung der Idealplastik anbietet, ist jedoch von weiteren Faktoren abhängig. Wie noch gezeigt wird, unterliegen die statuarischen Werke auch der spätrömischen Zeit zunehmend Veränderungen, die Format oder auch den Inhalt der Skulptur bestimmen. Außerdem beeinflusst der Geschmack der Auftraggeber solche Darstellungsformen, die nicht mit den herkömmlichen Ableitungssystemen einer Repliken- oder Typenreihe bestimmbar sind. Streng genommen kann daher nicht mehr von Idealplastik im herkömmlichen Sinne gesprochen werden. Gerechtfertigt wird der Begriff jedoch durch die Bewertung des antiken Auftraggebers für eine Statue. Diese Intention kann sowohl in der Wertschätzung heidnischer Plastik in der spätantiken Literatur wie auch in der Auswahl damaliger Darstellungsformen ihren Ausdruck finden.

¹ D. Willers, Idealplastik, in: H.G. Nesselrath (Hrsg.), Einleitung in die griechische Philologie (Stuttgart 1997) 672-674

² Willers (1994) 185f.

Die Modifikation eines strengen Systems der Replikenrezension ermöglichte bereits früher neue Perspektiven auf stilistische Entwicklungstendenzen und Variationen zu eröffnen³.

Die neuen Begriffe -wie z.B. Konzeptfiguren- konnten sich zwar selten durchsetzen, legten jedoch grundsätzliche Probleme der Replikenrezension offen⁴. So muß für das Produkt einer Kopie das gesellschaftliche Umfeld der Statue und seiner geschmacklichen Veränderung und die Einflußnahme des Auftraggebers berücksichtigt werden. Der Begriff der Idealplastik ist daher ein Fombegriff, der durch diese mentalitätsgeschichtlichen Momente des Auftraggebers mitbestimmt wurde.

Deutlich unverbindlicher ist der Begriff der sog. *mythological sculpture*⁵, der vor allem in der Forschung des angelsächsischen Raums verwendet wird. Den Begriff auf den mythologischen Darstellungsinhalt zu beschränken, vereinfacht die Skulptur nur auf römische Ausstattungspraxis. Somit wird die mythologische Skulptur⁶ als Kunstwerk aus spezifischen Produktionsabläufen herausgelöst und auf ihre Thematik bezogen. Die Vorteile der Methode liegen auf der Hand: Durch die Trennung von Thematik und gesellschaftlichem Umfeld einer Statue ließ sich bei dem derzeitigen Forschungsstand zur spätrömischen Skulptur ihre Bedeutung für das römische Kopienwesen nahezu ausklammern. Der Mangel an datierbaren Statuen rechtfertigt ohnehin nur selten weitreichende Schlüsse. Angeregt durch den Aufsatz E. Gazdas wurde das Phänomen einer spätantiken Produktion paganer Plastik näher untersucht⁷. Es fällt auf, daß dabei die übliche retrospektive Deutung zur Dauer der spätrömischen heidnischen Plastik eine Spezifizierung ihres Ausdrucksgehalts außer Acht ließ.

³ W. Trillmich, Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik, *Jdl* 88, 1973, 247-282; C. Landwehr, Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik, *Jdl* 113, 1998, 160-171

⁴ s. Anm. 3

⁵ N. Hannestad, *Sculptural Genres in Late Antiquity. Continuity or Discontinuity?*, in: C. Reusser (Hrsg.), *Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zur Skulptur, Architektur und Topographie. Kolloquium zum 60. Geb. Dietrich Willers, Bern 12.-13.6.1998, HASB 4 Beiheft 2001 (Bern 2001)* 137-145

⁶ M. Bergmann (1999)

⁷ s. S. 17. 23

Die retrospektive Betrachtungsweise einer Ausstattung durch kleinformative Marmorgruppen fand in dem Begriff der decorative sculpture seinen Ausdruck⁸. Diese Sichtweise steht seit dem späten Hellenismus in einer langen Tradition, deren Bedeutung durch die veränderten religiösen Verhältnisse der Spätantike jedoch neu überdacht werden muß. Obwohl jeder Statue und vor allem jeder kleinformativen Gruppe in der Spätantike in Inhalt und Stil der Ausdruck einer genrehaften Symbolik anhaftet⁹, wird der Begriff decorative sculpture im Blick auf spätantike Wertschätzung, historisches Bewusstsein und kulturelles Erbes dem Phänomen spätantiker Verwendung heidnischer Plastik nicht gerecht¹⁰. Es besteht die Gefahr, das Kunstwerk als singuläres Produkt ohne ihr gesellschaftliches Umfeld zu untersuchen. Gleichzeitig geht die zeitgenössisch-spätantike Wertschätzung in der Untersuchung verloren. Ebenso bleibt die gesellschaftliche Stellung des Künstlers und seine eigene Traditionsverbundenheit mit Vorbildern der griechisch-römischen Kunst unberücksichtigt. Gerade diese Gesichtspunkte zeitgenössischer Wertschätzung lassen sich als bestimmendes Motiv in der römischen Statuenproduktion immer wieder aufzeigen¹¹.

Es eignet sich daher nicht nur, die Funktion des Dekors in den Vordergrund zu stellen, wenn nicht auch der Beweggrund, die Initiative und ein spezifisches Nachfragebedürfnis nach einer Statue als treibende Kraft der Statuenproduktion gefordert werden.

Der Begriff decorative sculpture wird daher in dieser Arbeit abgelehnt. Nur bei wenigen gesicherten Aufstellungskontexten von hier zu untersuchenden Statuen läßt sich ein Zusammenhang zu einem Kunstverständnis der Besitzer herstellen.

Wenn jedoch die geistige Auseinandersetzung der spätantiken Literatur mit dem heidnischen Erbe zum größeren Verständnis spätantiker Statuen hinzugenommen wird, ist der Begriff Idealplastik dafür gerechtfertigt.

⁸ Kiilerich(1993) 230f.; J. Dresken-Weiland (1991) 8-19

⁹ s. S. 107f.; 160f.: Statuetten des 3.Jh. im Umkreis der Cleveland-Marbles und der Diana in Bordeaux.

¹⁰ So legen Beispiele der spätantiken Literatur eine moralische wie auch ästhetische Wertschätzung nahe, die über einen topischen Gehalt der Statuetten hinausgeht (s. z.B.: Neudecker (1988) 127; Wrede (1972) 43f.)

¹¹ s. dazu ausführlich S. 49-55

Nicht zuletzt soll die Frage gestellt werden, ob die spätantike Idealplastik in der Tradition des römischen Kopienwesens steht und ob ein „Ende der Idealplastik“¹² mit dem Rückgang der Statuenproduktion im 3.Jh.n.Chr. besiegelt wurde.

¹² Willers (1994) 185f.

I.2. FORSCHUNGSSTAND

Die Untersuchungen zur spätrömischen Statuenproduktion ist eng mit der kontroversen Diskussion um die spätantike Kunstentwicklung verflochten. Das von A. Riegl formulierte „Kunstwollen“ der Spätantike gestand einer Epoche erstmals einen eigenständigen Formwillen zu und stellte die Kunstwerke der Spätantike in eine Entwicklungslinie mit den Werken der „hohen Kaiserzeit“¹³.

Auf der Ebene stilkritischer Untersuchungen erkannte G. Rodenwaldt einen Stilwandel im späten zweiten Jahrhundert, der lange als Leitmotiv für die stilkritische Untersuchung spätantiker Stilentwicklungen galt¹⁴.

Sein Versuch, die Parallelität von klassischen Formen und flächiger Expressivität als Zeichen eines Unterschieds von Volks- und Staatskunst zu definieren, muß jedoch spätestens seit der Untersuchung H. Brandenburgs zu den stadtrömischen Sarkophagen revidiert werden.¹⁵ Parallel dazu zeigten die Untersuchungen an Sarkophagen des 3. und 4. Jhs. einerseits und der christlichen Kunst des 4. Jhs. andererseits die Vielschichtigkeit der stilistischen und ikonographischen Strukturen dieser Zeit. Die Parallelität von paganen Strömungen und christlichen Ausdrucksformen war nicht mehr mit einem linearen Stilentwicklungssystem zu erklären, so daß neue Modelle entwickelt werden mußten, um den unterschiedlichen Stilphänomenen dieser Zeitperiode gerecht zu werden.

Die Datierung spätrömischer Neuschöpfungen von Rundplastik mit idealem Charakter galt zunächst als Randerscheinung der römischen Kunstproduktion. So wurden vereinzelte, spätantik datierte groß- und kleinplastische Werke¹⁶ als Ausdruck eines zurückgehenden konservativen

¹³ A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie. Nach den Funden in Oesterreich-Ungarn (Wien 1901) 8f.

¹⁴ G. Rodenwaldt, Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike, Jdl 55, 1940, 12-43

¹⁵ Brandenburg (1979) 439-471

¹⁶ Athenastatue aus Epidauros: A. Rumpf, Stilphasen der spätantiken Kunst. Ein Versuch (Köln 1955) 12 Taf. 7,33; zurecht zurückdatiert von: T. Stephanidou-Tiveriou, Späte attische Sarkophage und das Ende der attischen Werkstätten, in: G. Koch (Hrsg.), Grabeskunst der römischen Kaiserzeit (Mainz 1993) 133-139, Izmir Hestia: P. Noelke, Eine spätantike Umbildung der „Hestia Giustiniani“, RM 75, 1968, 182-187; Statuetten aus Side: J. Inan, Roman Sculpture in Side (Ankara 1975) 41-43 Nr.8 (Venus); 74 Nr. 21 (Ares); 170f. Nr. 95 (Zeus); s. dazu

heidnischen Selbstbewusstseins und als Zeugnis des qualitativen Niedergangs der Werkstätten gewertet¹⁷.

Die häufig programmatische Ablehnung einer Produktion von Statuen mit mythologischem Darstellungsinhalt wird damit begründet, daß in Zeiten wirtschaftlicher Rezession die Kunstproduktion im gesamten Reich zum Erliegen gekommen sei.

Die Frage, ob ab dem 3.Jh.n.Chr. mit dem Rückgang des römischen Kopienwesens und der Etablierung einer neuen Staatsreligion im 4.Jh. die Produktion paganer Statuen im gesamten römischen Reich tatsächlich erlosch¹⁸, wird äußerst kontrovers in der Forschung beurteilt¹⁹. Gleichfalls sind die vielfältigen Versuche umstritten, die traditionelle Bewertung des Rückgangs als Niedergang römischer Statuenproduktion durch eine neue Sicht zu modifizieren²⁰. Weitreichende Umwälzungen im politischen und wirtschaftlichen Leben des 3.Jhs.n.Chr., Auflösung wichtiger Kunstzentren und radikal veränderte Kunstauffassung für Staatsdenkmäler ließen schwerlich an eine Fortdauer der römischen Idealplastik als Träger klassischer Formprinzipien denken.

Dies entspricht jedoch nicht der historischen Quellenlage, wie Witschel kürzlich nachweisen konnte²¹. Das Fehlen von Dedikations- und Bauinschriften sind regionale Phänomene, die nicht als eine historische Veränderung verallgemeinert werden dürfen. Vielmehr scheinen regionale Faktoren von Traditionsbewusstsein und lokalem Bedürfnis städtischer Kultur bestimmend. Dies bedeutet jedoch, daß das bisherige Fehlen spätantiker mythologischer Skulptur an regionale Verhaltensweisen geknüpft sein kann. Eine partielle Existenz darf daher nicht grundweg negiert werden²².

zuletzt: Filges, Marmorstatuetten aus Kleinasien. Zu Ikonographie, Funktion und Produktion antoninischer, severischer und späterer Idealplastik, *IstMitt* 49, 1999, 406; Helbig IV, 3054,55 zur Eros und Psyche- Gruppe in Ostia: „Sie (die Gruppe) ist die letzte freiplastische Kopie, die wir kennen.“

¹⁷ Willers, (1994) 185; G. Koch, Die mythologischen Sarkophage. Meleager, *ASR* 12,6 (Berlin 1975) 102,103

¹⁸ zuletzt zu diesem Problem: Willers (1994) 170-186

¹⁹ Filges (1999),406ff. Willers (1994), 184-186

²⁰ Gazda (1981); Hannestad (1994); Kiilerich (1993) (mit einer Slg. älterer Lit.)

²¹ C. Witschel, Krise- Rezession- Stagnation? Der Westen des römischen Reiches im 3.Jh. n. Chr. (Frankfurt 1999) 65f., 80-84; Schade (2003) 22f.

²² Die Notwendigkeit einer Analyse der Lokalstile ist dabei von zentraler Bedeutung: s. allgemein S. 68-70

So kann das Ende der Sarkophagproduktion einiger wichtiger Werkstattzentren wie Athen im 3.Jh. nicht als Zeichen eines allgemeinen Rückgangs der Produktion rundplastischer Werke gewertet werden²³.

Vielmehr zeigt gerade die Blüte einer Produktion der mythologischen und allegorischen Sarkophagreliefs des 3.Jhs.²⁴, daß nur von einem partiellen Niedergang gesprochen werden kann. Auch hier beschreibt eine Parallelisierung historischer und kunsthistorischer Veränderungen nicht lokalspezifische Einzelentwicklungen.

Die Gefahr einer Globalisierung regional unterschiedlicher Phänomene liegt auf der Hand. Umso wichtiger ist es, einen Lokalstil anhand einer Analyse des sehr divergenten Statuenmaterials herauszuheben²⁵.

Ein Beispiel dafür sind neuere Ergebnisse zu Aphrodisias, die das Bild spätantiker Werkstätten maßgeblich veränderten. Neben der formanalytischen Zuweisung von Statuen in den aphrodisischen „Kunstkreis“²⁶ konnte ein Werkstattbetrieb nachgewiesen werden, der wohl erst im späten 4.Jh. aufgegeben wurde. Die dort gefundenen Werkstücke sind Halbfabrikate und nur zu einem kleinen Teil datierbar²⁷. Allerdings legen

²³ Durch typologische und stilistische Vergleiche von stadtrömischen Sarkophagen mit attischen oder auch kleinasiatischen Sarkophagen kann ein Niedergang der Produktion von mythologischen Sarkophagen in den östlichen Werkstätten im späten 3.Jh. nachgewiesen werden. Einige Stücke weisen jedoch darauf hin, daß wahrscheinlich kleinasiatische Künstler nach Rom auswanderten, um dort die Produktion weiterzuführen. Zum Ende der Sarkophagproduktion: G. Koch, Die mythologischen Sarkophage. Meleager, ASR 12,6 (Berlin 1975) 24 (mit älterer Lit.) Im 4.Jh. belegen mythologische Sarkophage die Fortdauer des Bedarfs an paganen Bildtraditionen. (s. als Bsp.: Repertorium (1967) 26, Nr.29. Taf. 10)

²⁴ Koch wies nach, daß z.B. in gallienischer Zeit trotz wirtschaftlicher Rezession die Sarkophagproduktion eine große Blüte erlebte. G. Koch, Sarkophage der römischen Kaiserzeit (Darmstadt 1993) 2

²⁵ Willers (1994) 184; Moltesen (2000) 126; A. Claridge, Late Antique reworking of the Ara Pacis and other imperial sculpture? JRA 10, 1997, 447-453 Zudem stammen die bisher untersuchten Beispiele nahezu ausschließlich aus dem privaten Bereich, der sich anscheinend anderer Stilmodi bedient hat, als im öffentlichen Raum vonnöten war. s. Witschel a.O. (Anm. 21) 80-84. Durch die Untersuchung attischer Beispiele (s.u.S. 83-108) konnten die Unterschiede der lokalstilistischen Entwicklung beschrieben werden.

²⁶ Bergmann (1999) 13, 57

²⁷ P. Rockwell, Unfinished Statuary associated with a sculptor's studio, in: Aphrodisias Papers 2 (Ann Arbor 1991) 138-143; J. A. van Voorhis, 1998 a. O. (Anm. 27) 409.

die archäologischen Ergebnisse eine Fortdauer der Bildhauertätigkeit bis in die Spätantike nahe²⁸.

Im öffentlichen wie privaten Bereich blieben heidnische Werke jedoch auch noch in christlicher Zeit präsent. Wie F. A. Bauer²⁹ und A. Geyer³⁰ zu Recht feststellen, geben uns Transferierungen und Dedikationen von mythologischer und idealer Plastik auf spätantiken Platzanlagen und an wichtigen öffentlichen Bauten Aufschluß über die allgemeine Einstellung zum heidnischen Erbe. Die zahlreichen Inschriften auf den Basen der heidnischen Gottheiten ließen die Aufstellungsorte wie Museen erscheinen, die mit Werken berühmter griechischer Künstler gefüllt waren³¹.

R. Neudecker, der in seiner Untersuchung zur Ausstattung italischer Villenanlagen dieses Phänomen auch für die Spätantike kurz beschrieb, sieht den Bedarf solcher Villenausstattungen vor allem durch ältere, nun wiederverwendete Werke gedeckt³². Eine Neuproduktion ist jedoch zunächst nicht ohne weiteres auszuschließen. Es stellt sich die Frage, ob das alte Statuenmaterial das Verlangen nach politischer wie auch persönlicher Repräsentation unveränderbar gedeckt hat. Auch der Bedarf einer Villenausstattung obliegt einem sich ständig wechselnden Geschmack. Es gilt daher zu untersuchen, ob das veränderte Aufstellungsverhalten auch neu bewertet werden kann³³.

Dazu fehle allerdings, wie A. Claridge³⁴ und D. Willers³⁵ betonen, das geistige Rahmenwerk. Die Wahrscheinlichkeit für eine spätantike Produktion von Idealplastik sei daher gering, weil einerseits ein ausgesprochenes Motiv des Auftraggebers fehle und andererseits eine veränderte Auffassung der idealen Werte existiere. D. Willers sieht in der zunehmenden

²⁸ Über Restaurierungen und Überarbeitungen in der Spätantike herrscht weitgehend Konsens: s. Hannestad (1994) 96-104; dazu Rez. M. Bergmann, *Gnomon* 73, 2001, 56-66; sowie s. u. S. 83-85: Untersuchung zur Ino-Leukothea in Ostia

²⁹ Bauer (1996) 139-141

³⁰ A. Geyer, *Ne ruinis urbis deformetur*, *Boreas* 16, 1983, 63

³¹ Bauer (1996) 140

³² Neudecker (1988) 127-129

³³ s. ausführlich 29ff.: L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungstrukturen der spätantiken Bildersprache* (Wiesbaden 1983)

³⁴ A. Claridge a.O. (Anm. 25) 452

³⁵ Willers (1994) 185

Transzendenzierung und Allegorisierung der mythologischen Inhalte einen Beweis dafür, dass das Interesse an der direkten Symbolsprache großformatiger Idealstatuen verloren gegangen sei und zunehmend Ansammlungen von Statuetten den Bedarf an Allegorese erfüllt haben³⁶. So würde sich z.B. durch die Verkleinerung des Statuenformats der Inhalt verändern und somit eine Abkehr vom „direkt- mythologischen-symbolischen“ Inhalt entstehen³⁷.

Die Parallelität kleinformatiger statuarischer Werke mit dem häufigen Auftreten narrativer mythologischer Szenen in der Klein- und Flächenkunst- wie z.B. Silbertablets und Mosaiken- wurde als ein Zeichen für die schwindende Bedeutung von Mythos und heidnischem Darstellungswillen gewertet³⁸. Dabei beruhen gerade derart folgenschwere Schlüsse auf stark divergent datierten Werken, deren stilkritische Bewertung als noch nicht abgeschlossen bezeichnet werden sollte³⁹. Diese Stilkritik auf rundplastische Arbeiten zu übertragen, ist daher nur eingeschränkt möglich⁴⁰.

Eine Randerscheinung sind daneben die wenigen Neuschöpfungen von Statuen mit christlichem Inhalt. Sie bezeugen nur wenig eine Fortdauer rundplastischer Arbeiten. Ihre Bedeutung für die heidnische

³⁶ Willers (1994) a. O. (Anm. 35). Dies in anderer Form schon F. Altheim, Spätantike als Problem aus Periodengrenzen, in: P. E. Hübinger (Hrsg.), Zur Frage der Periodengrenze zwischen Altertum und Mittelalter (Darmstadt 1969) 114, bes. 127f., der eine zunehmende Synkretisierung mythologischer Inhalte als Grund für eine Abnahme der bildlichen Darstellung sah. Zum Verlust der Tradierung von Statuentypen: Wrede (1972) 44

³⁷ E. Bartman, Sculptural collection and display in the private realm, in: E.K. Gazda (Hrsg.), Roman Art in Private Sphere. New perspectives on the architecture and décor of the domus, villa and insula (Ann Arbor 1991) 117ff.; s. zur Deutung kleinformatiger Gruppen mit narrativem Charakter: S.107f; 163f.; 182f.

³⁸ W. Raack, Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen (Stuttgart 1992) 153f.; S. Muth, Eine Kultur zwischen Veränderung und Stagnation. Zum Umgang mit Mythenbildern im spätantiken Haus, in: F. A. Bauer - N. Zimmermann (Hrsg.), Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter, AW Sonderband (Mainz 2001) 95-116

³⁹ Rückdatierungen bei Filges (1999) 400-411. Auf die Sammlung südfranzösischer Statuetten und ihrer vermeintlich spätantiken Datierung wird weiter unten einzugehen sein. zu kleinformatigen Werken der Spätantike vor allem: Stirling (1994); Stirling (1996) 103-143

⁴⁰ Das veränderte Verhältnis zum Mythos wirkt sich zunächst nur auf die Themen- und Motivwahl aus, was auch bei der typologischen Untersuchung kleinformatiger Gruppen festzustellen ist. Eine fehlende Nachfrage an rundplastischen Arbeiten kann dadurch jedoch nicht erklärt werden.

Statuenproduktion und den Umgang mit traditionellen Darstellungsformen ist jedoch ebenfalls in die Diskussion miteinzubeziehen⁴¹.

Durch die Erforschung der kleinasiatischen Porträts konnte die Fortdauer der östlichen Werkstätten mit den Zentren Ephesos und Aphrodisias bis in das 5. Jh. festgestellt werden⁴². Die Qualität wie auch eigenständige Virtuosität der späten Porträts ließ abermals Zweifel am Niedergang der Werkstätten aufkommen. Die Untersuchungen R. R. R. Smiths zu den spätantiken Philosophentondi von Aphrodisias belegten zusätzlich eine schon für die dortige Porträtplastik erkannte Raffinesse klassischer Formtradition⁴³. Die Linearität spätrömischer Stilentwicklung schien damit widerlegt.

Neue Methoden zur Typenentwicklung und Datierbarkeit retrospektiver Phänomene erweiterten die Deutungsmöglichkeit, so daß auch die Vielschichtigkeit der Formtradierung bis in das 5. Jh. hinein verfolgt werden konnte⁴⁴.

Erst durch diese Erkenntnisse zur Porträt- und Reliefforschung wurde der Blick für die künstlerische Entwicklung der nachseverischen Zeit geschärft, das Verständnis spätantiker Stilentwicklungen erweitert und wichtige Parameter entwickelt, die den Mangel festdatierter Denkmäler ausgleichen können.

Denn gerade die Überlieferung spätantiker Skulpturen ist im Gegensatz zur Kaiserzeit des 1. bis frühen 3. Jh. n. Chr. deutlich geringer. So konnte bis dahin jede Untersuchung nur als Versuch erscheinen, ein Gesamtbild herzustellen.

⁴¹ Als Neuschöpfungen gelten die Silberfiguren des Lateran- Fastigiums. s.: S. de Blaauw, Das Fastigium der Lateranbasilika. Schöpferische Innovation, Unikat oder Paradigma? in: B. Brenk (Hrsg.), Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 6.-7. Mai 1994 (Wiesbaden 1996) 53-65; s. a.: T. Weber, Die Statuengruppe Jesu und der Haimorrhóusa in Caesarea-Philippi, DaM 9, 1996, 209-216

⁴² Inan - Rosenbaum (1966); Inan - Alföldi-Rosenbaum (1979); s. außerdem Forschungsüberblick bei: Schade (2003) 5f.

⁴³ Smith (1990)

⁴⁴ Inan- Rosenbaum (1979) 20f.; Schade (2003); J. Meischner, Das Porträt der theodosianischen Epoche I (380-405 n. Chr.), Jdl 105, 1990, 303-324; J. Meischner, Das Porträt der theodosianischen Epoche II (400-460 n. Chr.), Jdl 106, 1991, 385-407; J. Meischner, Das Porträt der valentinianische Epoche, Jdl 107, 1992, 217-234

Jüngste Untersuchungen zum spätrömischen Porträt⁴⁵ verbanden ihre Ergebnisse mit gesellschaftlichen Phänomenen. Damit konnte einerseits der sogenannte Niedergang des 3.Jhs. als Wandel begriffen und andererseits die kreative Kraft der Spätantike belegt werden. Die Annahme eines „ungeheuerlichen kulturellen Schrumpfungsprozesses“ der zu einer „plötzlichen Hinwendung des Geschmacks zu expressiver Hässlichkeit“⁴⁶ geführt habe, vermag nicht mehr zu überzeugen.

Während die Stilentwicklung der spätantiken Porträt- und Reliefkunst verlässliche Anhalte bot, gewann in den letzten Jahren als Folge dieser Ergebnisse für die Stilentwicklung auch die Diskussion um eine spätantike Produktion heidnischer Skulptur wieder verstärktes Interesse.

Durch die Auffindung der kleinformatigen Ganymedgruppe aus Karthago und seiner Datierung in die Spätantike durch E. Gazda⁴⁷ sowie durch die nachfolgenden Untersuchungen⁴⁸ wandelte sich das Bild von der spätantiken Ausstattungspraxis. Gleichzeitig mußten nunmehr auch Fragen zur Laufzeit klassischer Formprinzipien diskutiert werden.

Erste Zweifel stellten sich ein, ob das Ende der Idealplastik tatsächlich in der ersten Hälfte des 3.Jh.n.Chr. besiegelt wäre, was sich zunächst als Ergebnis unterschiedlicher Replikenrezensionen zur römischen Idealplastik wiederholt zu bestätigen schien⁴⁹.

Eine entscheidende Wende in der Diskussion bewirkte die von K. T. Erim und Ch. Roueché vorgelegte Datierung der Künstlerinschriften des Kopenhagener Statuenkomplexes aus der Via Sette Sale in Rom⁵⁰.

⁴⁵ Smith (1997) 170-202; Smith, Late antique portraits in a public context: Honorific statuary at Aphrodisias in Caria. A.D. 300-600. JRS 89, 1999, 155-189; Schade (2003)1-4; Witschel a.O. (Anm. 21) 81f.

⁴⁶ Bergmann (1999), 11

⁴⁷ Gazda (1981)

⁴⁸ L. Bonfante – C. Carter, An absent Herakles and a Hesperid. A late antique Marble Group in New York, AJA 91, 1987, 247-257; Stirling (1996) 103-143, Dresken-Weiland (1991) 8-22

⁴⁹ Bsp. Willers (1994)173-175; E. Künzl, Venus vor dem Bade. Ein Neufund aus der Colonia Ulpia Traiana und Bemerkungen zum Typus der sandalenlösenden Aphrodite, BJB 170, 1970, 102-162. Eng damit verbunden ist die Frage, ob überhaupt von einem Kopienwesen im Sinne des 1. und 2.Jh.n.Chr. auch in der Spätantike gesprochen werden kann und ob Grenzen in der Methode der Replikenrezension für spätrömische Kunstwerke bestehen.

⁵⁰ Die auf Statuen aus Rom gefundenen aphrodisischen Künstlerinschriften stammen von Bildhauern, die im 4.Jh. in Rom die Produktion fortsetzten. s. K. T.

Die bis dahin in das 2.Jh. datierten Werke wurden nun dem 4.Jh. zugeschrieben⁵¹.

Da die Inschriften nachträglich auf die Statuenplinthe angebracht sein konnten, ging die Diskussion um die Datierung und Bewertung des Zeitstils dieser Statuen.

Konnten in der Spätantike großformatige Werke entstanden sein, die in ihrem Stil den Werken des 2.Jhs. ähnlich sind, diesen imitieren oder sogar weiterentwickeln?

In der vorliegenden Arbeit müssen daher auch die Probleme aufgegriffen werden, die zu den Datierungsunterschieden geführt haben. Mit einer spätantiken Datierung der Statuen vom Esquilin in das 4.Jh. bleibt nach der Stilanalyse zu fragen, warum scheinbar für das 2.Jh. charakteristische Stilelemente nun für das 4.Jh. als chronologisches Kriterium gelten können. Einige Untersuchungen gruppierten eine Materialgruppe meist kleinasiatischer Arbeiten um Werke, die bisher immer noch unsicher datiert sind⁵². Dabei konzentrierte man sich auf Beispiele, die klassische Formprinzipien beizubehalten schienen⁵³. Vorangegangene Datierungen großformatiger Statuen in die Spätantike blieben in der Forschung meist unbeachtet⁵⁴. Aber gerade die Übergangsphasen zwischen severischer zur tetrarchischen sowie konstantinischen zur theodosianischen Kunst sind von entscheidender Bedeutung, um methodische Modelle zur Stilentwicklung und Formtradierung zu erstellen.

Am deutlichsten bringt N. Hannestad zahlreiche Werke, die bislang in das 2. und 3.Jhs. datiert wurden, in die Diskussion ein. Der Versuch führte jedoch aufgrund methodischer Inkonsequenz im Umgang mit stilkritischen

Erim - J. Roueché, *Sculptors from Aphrodisias. Some new Inscriptions*, BSR 50, 1982, 102-115; zuletzt nochmals zusammenfassend: Bergmann (1999) 15-17

⁵¹ s. S. 129f.; 152-156

⁵² s. R. Fleischer, *Rez. Chaisemartin und Örgen* (1984); *Gnomon* 1988, 61-65, symptomatisch für die Übernahme ungeklärter Datierungsvorschläge: Kiilerich-Torp (1994) 307-312, s. auch 90f.

⁵³ Diese von einem spätantiken Klassizismusgedanken geprägte Datierung konzentrierte sich nicht immer auf stilkritische Analysen. s.u. 109-116 zur Analyse von Laufzeiten von Einzelmotiven und Formkonzepten.

⁵⁴ s. Anm. 16, Lediglich Hannestad (1994)103f. greift die Datierung der Ino-Leukothea auf, ohne sie jedoch zu prüfen. M. Bergmann wies wiederholt auf die Dringlichkeit, die Kunst der Tetrarchenzeit zu untersuchen. s. Bergmann, *Gnomon* 73, 2001, 66

Argumenten zu Mißverständnissen und überlagerte wichtige neue Ansätze⁵⁵.

Es verwundert daher nicht, daß A. Claridge, D. Willers und A. Filges wiederholt auf die gleichen Schwächen der Datierung hinwiesen und dabei die Forderung unterstrichen, daß die spätantik- pagane statuarische Kunst einer gründlichen, neuen und breit angelegten Untersuchung bedarf⁵⁶.

Während N. Hannestads Thesen mehr eine Herausforderung als einen Endpunkt der Forschung darstellen, ließen die Arbeiten B. Kiilerichs zum Stil der vermeintlich spätantiken Werke erahnen, welche Probleme den bisherigen Stilanalysen innewohnten. Die isolierte Handhabung theodosianischer Stilphänomene als Garant klassischer Formprinzipien schränkte den Blick auf Gesetzmäßigkeiten innerhalb der gesamten Stilentwicklung ein⁵⁷.

Die schon von A. Rumpf⁵⁸ beschriebenen mangelnden Datierungsgrundlagen für zeitlich und regional unterschiedliche Stilformen gaben Probleme auf.

Durch die neuen Datierungsvorschläge schienen herkömmliche methodische Ansätze und terminologische Muster einer relativ datierten Kunst des 1.-2. Jh. für die Bewertung spätantiker Werke nicht mehr zu gelten⁵⁹. Die vorgeschlagenen Modelle zur Entwicklung des römischen Kopienwesens, die Bedeutung von Bild und Abbild in der Spätantike, der Einfluß des

⁵⁵ Die Arbeiten von Hannestad (1994) oder Kiilerich (1993) behandeln nur teilweise grundlegende Probleme der Datierung. Die Beurteilung von sog. klassizistischen Strömungen im 4. Jh. wird in der Arbeit von Stirling (1994) 8f. nur am Rande angeschnitten. Allen drei Arbeiten ist gemein, daß bisher immer noch kontrovers diskutierte Statuen von ihnen ohne Begründung als spätantik bezeichnet werden. Die stilistischen Argumente für eine späte Datierung beschränken sich zumeist auf die in der Archäologie äußerst umstrittene zeitliche Einordnung von Augenbohrung und Oberflächenbearbeitung.

⁵⁶ Am deutlichsten drückte dies A. Claridge a. O. (Anm. 25) 453 aus: „In conclusion, we all benefit from keeping an open mind and we should be prepared for the possibility that the late Roman world could still occasionally commission major new works in the classical tradition, but we need some carefully selected case-studies from well-dated contexts and some properly defined technical and stylistic terms.“

⁵⁷ Eine Betonung einer theodosianischen Renaissance scheint beim derzeitigen Forschungsstand verfrüht: Kiilerich (1993) 12-18. Die Zusammenhänge und die Bewertung des theodosianischen Stils als logische Fortsetzung kleinasiatischer Kunsttraditionen (s. E. Kitzinger, On the interpretation of stylistic changes in late antique art, *Bucknell Review* 15.3, 1967, 2)

⁵⁸ A. Rumpf a. O. (Anm. 16) 7f.

⁵⁹ Bergmann (1999) 67; s.a. Rez. zu Hannestad (1994): *RdA* 18, 1994, 151-153; *JRA* 10, 1997, 447-453

Auftraggebers und die Bindung von spätantiken Werkstätten an formale Grundmustern sind weder terminologisch noch strukturell ausreichend erfaßbar. Ob sich die Spätantike beim derzeitigen Forschungsstand nahtlos in diese Entwicklung einfügen läßt, läßt zunächst berechnete Zweifel aufkommen.

Neben der formalen und stilistischen Abhängigkeit der vermeintlich spätantiken Statuen zu älteren Werken widmen sich jüngere Untersuchungen der Rolle des Auftraggebers und sein Einwirken auf die römische Kopie⁶⁰ und betonen die Selbständigkeit der regional divergierenden Werkstätten⁶¹. Damit befaßte sich M. Bergmann in einer Studie zu Bedeutung und Wirkungsgrad spätantiker Werkstätten⁶². Anhand eines bisher nur unzureichend publizierten Ausstattungsprogramms der südfranzösischen Villa von Chiragan stellte sie nicht nur die weitreichende Bedeutung der östlichen Werkstatt von Aphrodisias und Konstantinopel heraus, sondern kam durch stilkritische Untersuchungen zu überraschenden Ergebnissen, die eine spätantike Statuenproduktion nahelegen. Neben der Verknüpfung topographisch weit auseinanderliegender Werke, verdient vor allem der neue terminologische Ansatz an Beachtung. Auch wenn M. Bergmann durch die Verwendung der Begriffe „Formel“ und „Kunstkreis“ den Spielraum dafür offen ließ, ist gerade dies ein Zeichen dafür, daß die Forschung zur spätantiken Idealplastik immer noch am Anfang steht. Zu Recht behandelt sie Datierungen als Vorschläge und bietet ungelösten Fragen Raum. Dennoch erwecken die zuletzt bei M. Bergmann zusammengestellten Werke den Eindruck einer in sich geschlossenen Gruppe einer spätantiken Statuenproduktion. Auch wenn sie mitunter als Parameter für weitere Stücke herangezogen werden können, besteht gerade darin die Gefahr, den Blick auf die Vielfalt der Ausdrucksformen spätantiker Künstler einzuschränken.

⁶⁰ In einem anderen Zusammenhang formulierte Landwehr diese Problematik und gab einen terminologisch veränderten Umgang mit dem Phänomen des römischen Kopienwesens vor: C. Landwehr a.O. (Anm.3) 167: „Konzeptfiguren sind nicht einem Werk, sondern einer Tradition von Bildmustern verpflichtet.“

⁶¹ Filges (1999) 406-411

⁶² Bergmann (1999) 26-31

Die genannten methodischen Unstimmigkeiten, bestimmen zunehmend die kunsthistorische Betrachtung der Spätantike. Daher müssen zunächst alle vorgeschlagenen Datierungen offen gelassen werden.

Vor der Diskussion des Statuenmaterials werden zunächst allgemeine Aspekte zur Statuenproduktion dargestellt. Da das quantitative Ausmaß und der Wirkungsgrad statuarischer Werke mit mythologischem Darstellungsinhalt letztlich von einem gesellschaftlichen Interesse abhängt, bestimmt es seinen Bedarf und somit eine Produktion. Diese spätantike Produktion lässt sich durch die Betrachtung unterschiedlichen Materials wie Quellen, Klein- und Flächenkunst belegen.

Wichtige Tendenzen bisheriger Forschungsansätze sollen an signifikanten Beispielen diskutiert werden. Dabei ist es nicht das Ziel, das Hauptaugenmerk auf die Vollständigkeit der spätantiken Produktion von Idealplastik zu legen, sondern Aspekte und Facetten eines spätantiken Interesses und Geschmacks an mythologischer statuarischer Darstellung aufzuzeigen.

I.3.ZIELE UND AUFBAU DER ARBEIT

Ein Blick auf die Forschungslage zeigt, daß historische und archäologische Fragestellungen sich gegenseitig bedingen und in den genannten Untersuchungen zu unterschiedlichen Bewertungen geführt haben. Läßt sich eine Produktion heidnischer Statuen in der Spätantike nachweisen, die das bisherige Forschungsmodell vom Ende der Idealplastik im 3.Jh. widerlegt oder müssen neue methodische Modelle unter einer veränderten Bewertung archäologischer und historischer Kriterien erarbeitet werden?

Die vorangegangene Gegenüberstellung der verschiedenen Ansätze in der Forschung haben gezeigt, wie problematisch eine zeitliche Zuweisung ist, die nur auf der Basis der stilistischen Einordnung beruht. Da festdatierte Monumente für ein chronologisches Gerüst fehlen und zahlreiche nebeneinander existierende stilistische Richtungen und Einflüsse vorliegen, ist eine stilistische Entwicklung nicht zu sichern. Daher müssen andere Aspekte bei der Bewertung von spätantiken Kunstwerken zum Tragen kommen.

Es gilt, neben der Überprüfung aller bislang vorgeschlagenen Modelle zur spätantiken Statuenproduktion grundlegende Bedingungen für eine Statuenproduktion zu beleuchten. Hierbei werden literarische Quellen unter dem Gesichtspunkt herangezogen, welche Wirkung eine heidnische Statue im gesellschaftlichen Umfeld besaß. Dadurch kann eine Basis gelegt werden, ob eine Akzeptanz, eine Nachfrage und damit eine Notwendigkeit zu einer Statuenproduktion in der Spätantike bestand.

Die vorgelegte Untersuchung des Statuenmaterials stützt sich auf die methodische Stringenz und Logik der Stilkritik. Ziel ist es, die Beurteilung eines Kunstwerkes auf einer möglichst breiten Basis methodischer und stilistischer Basis für eine Datierung zu stellen. Das sehr unterschiedliche Material erforderte, daß dabei zeitliche, formale und typologische unterschiedlichste Vergleichsgruppen einbezogen werden mußten. Auf die Verwendung, Bildtradition und inhaltliche Auswertung konnte nur am Rande eingegangen werden. Primär standen Fragen zur Datierbarkeit und Quantität von rundplastischen Arbeiten in der Spätantike zur Diskussion.

Diese Arbeit versteht sich dabei als Standortbestimmung bisheriger Modelle, um gleichzeitig neue Bewertungen vorzustellen und in die Diskussion miteinzubeziehen. Der derzeitige Forschungsstand erlaubt es noch nicht, die Produktion spätantik heidnischer Rundplastik als gegeben anzusehen, wie es jüngst wiederholt vorgenommen wurde⁶³. Vielmehr ist es notwendig, die im folgenden angeführten Kritikpunkte mit aufzunehmen.

⁶³ Die bislang umfangreichsten zeitlichen Zuordnungen von Rundplastik in die Spätantike von Bergmann und Hannestad werden z. T. ohne nähere Betrachtung übernommen und in ein Argumentationsmodell spätantiker Kunstphänomene als gegeben postuliert: s.: J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph* (1998) 109f.; J. G. Deckers, *Skulptur in frühchristlicher Zeit*, *KAb* 5, 2003, 11f.; N. Hannestad, *Das Ende der antiken Idealstatue*, *AW* 6, 2002, 635ff.

I.4. CHRONOLOGISCHER RAHMEN

Die unterschiedlichen Bewertungen der spätantiken Kunstentwicklung, ihr historischer Gehalt und eine Einbindung in übergreifende Gesichtspunkte verlangen, den chronologischen Rahmen der vorliegenden Studie zu bestimmen.

Die „Epoche“ der Spätantike läßt sich sowohl aus archäologischer als auch aus historischer Sicht eingrenzen⁶⁴. Je nach Region können signifikante Veränderungen als Einschnitt und Neubeginn einer Entwicklung gedeutet werden und so eine Eingrenzung eines Zeitrahmens zulassen.

In dieser Studie sind es vor allem drei Faktoren, die zu einem Untersuchungszeitraum von nahezu 200 Jahren zwischen der severischen und theodosianischen Dynastie geführt haben:

1. Historische Entwicklung des 3.Jh.
2. Epochenbildungen durch kunsthistorische Entwicklungsmodelle
3. Veränderungen von Kunstauffassung und Ausstattungsverhalten

Alle drei Faktoren bedingen sich gegenseitig und müssen daher miteinander verknüpft werden.

So verlangen die schon in der Forschungsgeschichte kurz umrissenen neueren Untersuchungen über wirtschaftspolitische Entwicklungen des 3.Jh. eine Neubewertungen seiner Kunstentwicklung. Bestehen Gründe zur Annahme, daß die Statuenproduktion im 3.Jh. aufgrund historischer Entwicklungen nicht erkennbar zurückging, muß der genannten Zeitrahmen in die Diskussion spätantiker Kunstentwicklung miteinbezogen werden. Aus diesem Grund fordert allein schon die historische Dimension, die vorliegende Untersuchung im 3.Jh. beginnen zu lassen.

Durch den genannten Faktor einer Epochenbildung, der für die kunsthistorische Forschung als Modell dient, werden der Untersuchung weitere zeitliche Grenzen gesetzt.

⁶⁴ Unterschiedliche Ansätze bei: P.E. Hübinger (Hrsg.), Zur Frage der Periodengrenze zwischen Altertum und Mittelalter (Darmstadt 1969); C. Walter, Expressionism and Hellenism, REByz 42, 1984, 265-287; F. M. Clover – R. S. Humphrey (Hrsg.), Tradition and Innovation in late Antiquity (London 1989) 3-19. Sie sehen eine chronologische Grenze in der Frage nach einschneidenden Transformationen und setzen die Spätantike zwischen 400 und 700 an.

Anhand von Kriterien, z.B. einem radikalen Stilwechsel, wie er an historischen Reliefs der severischen Zeit festzustellen ist, besteht die Möglichkeit, eine neue Kunstauffassung auch zeitlich neu zu definieren. Dennoch ist dieser beispielhafte Einschnitt nicht in allen lokalstilistischen Entwicklungen festzustellen, so daß von einer Epochengrenze nicht gesprochen werden kann. Die komplexen Möglichkeiten einer zeitlichen Überlagerung unterschiedlicher regionaler Entwicklungen und künstlerischer Ausdrucksformen machen es nahezu unmöglich, eine zeitliche Grenze für den hier untersuchten Themenbereich zu bestimmen.

Die bereits angesprochenen kontroversen Datierungen von Statuen des hier behandelten Themenkreises und die vielfältigen Modelle einer Entwicklung der Statuenproduktion erfordern, den zeitlichen Rahmen der Untersuchung auf alle Datierungsansätze auszuweiten. Zu bedenken gilt jedoch immer, daß die Betrachtung einer singulären Materialgruppe nur eine einseitige zeitliche Bewertung zuläßt und nicht ohne Modifikationen auf andere Kunstgattungen übertragbar ist.

Neben der Untersuchung zeitstilistischer Kriterien des 4.Jh. und den entgegengesetzten Ansätzen des 2.Jh. ist das zeitliche Bindeglied des 3.Jh. mit seinen unterschiedlichen Lokalstilen von entscheidender Bedeutung.

Der dritte Faktor ermöglicht letztlich den zeitlichen Rahmen enger zu fassen, um so dem gesamten Themenbereich gerecht zu werden.

Es erwies sich als vorteilhaft, geistesgeschichtliche Grundlagen zur Statuenverwendung miteinzubeziehen. Damit können neue Lösungsvorschläge zur Fortdauer des römischen Kopienwesens geboten und zugleich ein zeitlicher Rahmen für den gesamten Themenbereich gebildet werden.

Wiederum ergeben sich dabei die Ansatzpunkte für das 3.Jh.. So kann zum Beispiel in der Gegenüberstellung der Beziehungspaare Künstler-Kunst, Kunst-Gott eine deutliche Veränderung zwischen der Kunstauffassung des 3. und 4.Jh. vorgeführt werden.

Die literarischen Äußerungen zu rundplastischen Wiedergaben von Gottheiten ermöglichen es, Wandlungsprozesse und damit auch zeitliche Abschnitte für das 3. und 4. Jh. zu beschreiben.

II. HEIDNISCHE RUNDPLASTIK IN DER SPÄTANTIKEN LITERATUR

II.1. EINLEITUNG UND ZIELSETZUNG

Die Untersuchung spätantiker Idealplastik verlangt neben der Analyse von statuarischen Beispielen die Betrachtung zeitgenössischer literarischer Quellen, um ein umfassendes Bild zur Verwendung und Bewertung zu erhalten. Die Vorbehalte der Forschungsgeschichte gegenüber einem Fortleben rundplastischer Werke im 4.Jh. begründen sich mitunter auf Hinweise aus den literarischen Quellen⁶⁵. Zentraler Ausgangspunkt ist daher, ob die Quellen einen Hinweis liefern, daß heidnische Statuen im 4.Jh. weiter produziert werden oder ob zumindestens ein Interesse besteht, das eine Produktion solcher Statuen nahelegt⁶⁶.

Das Spektrum der Quellen ist so groß, daß daraus auch Aspekte für eine Aufstellung⁶⁷ und einer spätantiken Wertschätzung des heidnischen Erbes aufgezeigt werden können. Ebenso sind die versatzstückartig aufgestellten und willkürlich berühmten griechischen Künstlern zugeschriebenen Statuen kein Ausdruck einer Kunstkennerchaft, wie es für die Ausstattungsprogramme des 1. und 2.Jh. gelten kann.⁶⁸

Die Ergebnisse sind für die Analyse der Statuen von entscheidender Bedeutung, da neben zeitgebundene Typen auch spätantike Formtradierungen und Stilphänomene in ein gesellschaftliches Umfeld eingeordnet werden können⁶⁹. Die statuarischen Fallbeispiele müssen zur Bewertung also zunächst auf ihre Datierung hin überprüft werden. Für die Differenzierung der vielschichtigen Formtradierung ist es aber von Nutzen,

⁶⁵ Neudecker (1988) 117f. 127-129

⁶⁶ Willers (1994) 184-186

⁶⁷ Bauer (1996) 309-329; Brandenburg (1989) 235-246

⁶⁸ siehe dazu immer noch grundlegend: G. M. A. Hanfmann, *The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith*, in: K. Weitzmann (Hrsg.), *Age of Spirituality. A Symposium* (New York 1980) 75-99; W. Raeck, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen* (Stuttgart 1992)

⁶⁹ Direkte Hinweise auf einen Bildinhalt sind nur unter Vorbehalt aus den Quellen zu interpretieren. Vielmehr liegen „strukturelle Homologien“ vor, die eine gemeinsame Logik von Bild und Wort als Zeitphänomen voraussetzt. s. jüngst: Schade (2003) 3f.

die Quellen dahingehend zu untersuchen, ob sie einen Hinweis auf besondere Statueninhalte und Darstellungsformen geben.

Es soll deutlich gemacht werden, daß sich die heidnische Kunst nicht nur im Spannungsfeld zwischen christlicher Apologetik und heidnischen Traditionalismus bewegt, sondern neue Wege sucht, sich als Kunst mit einem veränderten Werteverständnis auszudrücken.

Die Herstellung solcher Kunstwerke führt auch zur Frage, welchen Stellenwert der figürlichen Darstellung für den Künstler in einer zunehmend anikonischen Religionsvorstellung einnimmt.

Die genannten Fragen können Anknüpfungspunkte geben, welche Absichten und Ziele die Herstellung spätantiker rundplastischer Werke hatten. Eine zeitstilistische Zuweisung der statuarischen Fallbeispiele allein reicht zur Gesamtbewertung nicht aus.

II.2. NEUPRODUKTION ODER WIEDERVERWENDUNG?

Nur vereinzelt lassen spätantike Quellen eine Produktion paganer Statuen im 4.Jh.vermuten:

Dem von F. A. Bauer angeführten Hinweis aus der *Parastaseis Syntomoi Chronikai*⁷⁰, nach dem Konstantin zur Ausschmückung der neuen Hauptstadt auch dreißig statuarische Neuschöpfungen anfertigen ließ, kann nicht gefolgt werden. Die Stelle besagt lediglich, daß der Kaiser die Statuen selbst anforderte, wie A. Cameron zu Recht übersetzt.⁷¹

Πολλὰς Κωνσταντίνος στήλας ἐν τῷ φόρῳ προέθηκεν, μεθ' ὧν καὶ ἐξ ἰδίας κατασκευῆς ἕως λ'.

Constantine set up many statues in the forum, among which up to thirty were of his own commissioning.

Es wird sich also, wie Sozomenos beschreibt, meist um Bronzestatuen handeln, die aus allen Reichsteilen nach Konstantinopel gebracht wurden⁷²:

τῶν δ' αὖ ξοάνων, τὰ ὄντα τιμίας ὕλης καὶ τῶν ἄλλων, ὅσον ἐδόκει χρήσιμον εἶναι, πυρὶ διεκρίνετο καὶ δημόσια ἐγίνετο χρήματα, τὰ δὲ ἐν χαλκῷ θαυμασίως εἰργασμένα πάντοθεν εἰς τὴν ἐπώνυμον πόλιν τοῦ αὐτοκράτορος μετεκομίσθη πρὸς κόσμον. καὶ εἰσέτι νῦν δημοσίᾳ ἴδρυνται κατὰ τὰς ἀγυιάς καὶ τὸν ἵππόδρομον καὶ τὰ βασιλεία τὰ μὲν τοῦ Πυθίασι μαντικοῦ Ἀπόλλωνος καὶ Μοῦσαι αἱ Ἐλικωνιάδες

⁷⁰ Bauer (1996) 310 Anm.12; A. Berger, Untersuchungen zu den Patria Konstantinupoleos. (1988)

⁷¹ A. Cameron - J. Herrin, Constantinople in the eight century. The parastaseis syntomoi chronikai (Leiden 1984) 136f. Ebenso ist es möglich, daß mit στήλας Bildsäulen gemeint sind, wie eine Verknüpfung der Parastaseis mit einer Erwähnung aus der Topographie des Georgius Codinus 138 nahelegt. s. dazu: F. W. Unger, Quellen zur Byzantinischen Kunstgeschichte (1878) 147 Nr. 340. Dort wird ebenfalls Konstantin als Schöpfer bzw. als Auftraggeber der Bildsäulen genannt. Über die Art der darauf befindlichen Statuen erhält man jedoch keine Auskunft.

⁷² Wie bei Sozomenos wird auch auf Statuenbasen der Wert des Material hervorgehoben: τεύχειν εἰκόνα μαρμαρέην (C. Roueché, Aphrodisias in late antiquity. The late Roman and Byzantine inscriptions including texts from the excavations at Aphrodisias. JRS Monograph 5 (London 1989) Nr.36.7; 85.8). Zur Bedeutung wertvoller Materialien: Neudecker (1988) 117f.; Bauer (1996) 40. 316

καὶ οἱ ἐν Δελφοῖς τρίποδες καὶ ὁ Πάν ὁ βοώμενος, ὃν Πausanίας ὁ Λακεδαιμόνιος καὶ αἱ Ἑλληνίδες πόλεις ἀνέθεντο μετὰ τὸν πρὸς Μήδους πόλεμον.⁷³

Was aber von den Götterbildern von edlem Metall war, und was sonst brauchbar zu sein schien, wurde eingeschmolzen und öffentliche Münze daraus gemacht. Was aber künstlerisch aus Erz gegossen war, wurde von allen Orten in die nach dem Kaiser benannte Stadt zur Zierde derselben gebracht, und steht noch jetzt öffentlich auf den Straßen und im Hippodrom und im Kaiserpalast. So die Pythia vom Orakel des Apollo, und die Musen vom Helikon, und die Dreifüße aus Delphi, und der berühmte Pan, den der Lacedämonier Pausanias und die hellenischen Städte nach dem Krieg gegen die Meder weihten⁷⁴.

Eine Reihe von Edikten des *Codex Theodosianus de paganis, sacrificiis et templis* lassen die Vermutung zu, daß weiterhin heidnische Statuen hergestellt wurden. Eine Präsenz heidnischer Götterstatuen und deren fortdauernde Verehrung sind dabei wiederholt formuliert.

Si quis vero mortali opere facta et aevum passura simulacra inposito ture vernerabitur ac ridiculo exemplo, metuens subito quae ipse simulaverit (...)⁷⁵

But if any person should venerate, by placing incense before them, images made by the work of mortals and destined to suffer the ravages of time, and if, in a ridiculous manner, he should suddenly fear the effigies which he himself has formed, (...)⁷⁶

⁷³ Sozomenos, Kirchengeschichte, II, 5.3;

⁷⁴ Übersetzung nach Unger a. O. (Anm. 71) 11 Nr.4

⁷⁵ Cod Theod. 16,10.12,2

⁷⁶ Übersetzung nach Cl. Pharr, *The Theodosian Code and Novels and the Sirmodian Constitutions* (New York 1952) 474

Daß Avianus eine zeitgenössische Herstellung einer Bacchusstatue meint, läßt sich trotz des allgemeinen Charakter seiner Fabel „de venditore Bacchi“ kaum bestreiten⁷⁷.

Venditor insignem referens de marmore Bacchum
 expositum pretio fecerat esse deum.
 Nobilis hunc quidam funesta in sede sepulcri
 mercari cupiens compositurus erat;
 alter adoratis ut ferret numina templis
 redderet et sacro debita uota loco.(...)

Ein Händler erstellte aus Marmor eine wunderbare Bacchusstatue und bot den Gott zum Verkauf an
 Ein Edelmann wollte ihn kaufen, um ihn an einer Grabstätte auszustellen.
 Ein anderer beabsichtigte die Gottheit in einem ehrwürdigen Tempel aufzustellen und gegenüber diesem heiligen Ort einen Wunsch auszusprechen.

Produktion, Verkauf der Statue und unterschiedliche Nutzungsmöglichkeiten für den Auftraggeber sind noch in der Wende vom 4. zum 5.Jh. präsent.

Auch dem Neuplatoniker Proclus wird die Unterstützung der Herstellung von Götterbildern zugeschrieben⁷⁸. Da diese Annahme nur auf einer Aussage seines Biographen Marinus v. Neapolis basiert, muß ihre Bewertung offen bleiben.

Selbst Augustin, prominenter Gegner der Idolatrie, schätzt den Wert von Bildern in der Didaktik. Bilder besäßen zwar nicht den philosophischen Wert des reinen Wortes, da die Grenzen zwischen Täuschung und Realität bei einer Statue eng beieinander lägen. Aus höherem Interesse sei aber eine Betrachtung nicht abzulehnen:

⁷⁷ Avianus, fab. 23; auch Neudecker (1988) 117 Anm. 1212 sieht die Fabel als einen Beleg dafür, daß im 5.Jh. noch Kopien hergestellt wurden.

⁷⁸ F. R. Trombley, *Hellenic religion and christianisation c.370-529*. Bd. I (Leiden 1994) 15

Et hoc totum genus inter superflua hominum instituta numerandum est, nisi cum interest quid eorum, qua de causa et ubi et quando et cuius auctoritate fiat⁷⁹.

Und diese ganze Art (genus) ist unter die überflüssigen Einrichtungen der Menschen zu rechnen, außer, wenn von Bedeutung ist, was von diesen aus welchem Grunde, wo, wann und auf wessen Veranlassung (auctoritas) entsteht⁸⁰.

Wie Weitmann allerdings zurecht resümiert: „ (...) ist zu beachten, daß der auch bei den Kirchenvätern weit verbreitete neuplatonische Geist mit seiner Abkehr vom Materiellen und seiner außerordentlichen Hochschätzung des Lichtes und Lichthaften entschieden die Malerei gegenüber der Plastik begünstigen mußte.⁸¹“

L. Stirling ging sogar soweit, daß sie den Briefwechsel Ausonius' mit einem Schüler als Indiz für die Fortdauer einer spätantiken Statuenproduktion anführte⁸². Die Beschreibungen von Statuen mythologischen Inhalts, wie sie auch von L. Stirling für den gallischen Raum zusammengestellt wurden, dienen als *exempla* der selbstbewußten Darstellung der eigenen *paideia*⁸³. Beide Verfasser können die Präsenz heidnisch-statuarischer Werke und ihre Wertschätzung innerhalb eines Ausstattungsprogramms zwar belegen, bieten jedoch wenig Anhaltspunkte für eine kunstästhetische Wertschätzung oder Statuenproduktion⁸⁴.

⁷⁹ Augustinus, de doctrina christiana II 25, 39: CChrSL. Bd. XXXII. (J. Martin Hrsg.)

⁸⁰ Übers. nach P. Weitmann, Sukzession und Gegenwart. Zu theoretischen Äußerungen über bildende Kunst und Musik von Basileios bis Hrabanus Maurus (Wiesbaden 1997) 43

⁸¹ Weitmann a. O. (Anm. 80) 221 ; Noch im 5.Jh. weist Johannes Damascenos darauf hin, welchen Wert Bilder – diesmal von Heiligen- als Vorbilder für tugendhaftes Leben darstellen können: Expositio fidei 88 (Weitmann a.O. (Anm. 80) 124): „Standbilder στῆλη wollen wir von ihnen <den Heiligen>, aufstellen, Bilder auch, die gesehen werden, und wir wollen in der Nachahmung μίμησις ihrer Tugenden selbst beseelte ἔμψυχος Standbilder und Bilder von ihnen werden.“

⁸² Stirling (1996) 131 Anm.89

⁸³ Stirling (1994) 144-151

⁸⁴ Aus der Betrachtung dieser meist in privaten Ausstattungskontexten verwendeten Statuen können aufgrund mangelnder archäologischer Nachweise von geschlossenen Ausstattungsprogrammen nur allgemeine Ergebnisse hinsichtlich der Verwendungsdauer solcher Komplexe erzielt werden. Die von Neudecker

Wenige Beispiele der spätantiken Kunst fordern die Annahme, daß über den Mythos hinaus auch für die Statue selbst als Repräsentant des Mythos eine besondere Form der Darstellung gewählt wurde, um eine gezielte Wertschätzung zum Ausdruck zu bringen. Dazu sollen im Folgenden einige Beispiele aus der spätantiken Flächenkunst betrachtet werden.

II.3. KONTINUITÄT DER BILDERVEREHRUNG IN DER SPÄTANTIKE

Die genannten Aspekte von Wertschätzung und Darstellungsform der Statue als Bestandteil des heidnischen Mythos läßt sich an einem spätantiken Mosaiks aus Kherredine bei Karthago untersuchen⁸⁵. Es wurde in einem römischen Haus im modernen Vorort von Tunis/Carthage gefunden. Seine Maße von 7,30 x 5,25 m zeigen schon, daß es zur Ausstattung eines repräsentativen Raumes gehörte⁸⁶.

Bisherige Untersuchungen konzentrierten sich darauf, die Thematik dieses Mosaiks im Zusammenhang mit spätantiken Jagddarstellungen und Ausdruck paganem Selbstbewußtseins zu behandeln⁸⁷.

Im zentralen Register, das von je zwei mit Jagddarstellungen ausgestatteten Registern gerahmt wird, ist eine Kulthandlung bzw. eine Prozession

(1988) 117f. gesammelten Quellen reihen sich in diese Betrachtung mit ein und bieten außer der topischen Aussage keine Anhaltspunkte zur Statuenkritik. Die Beschreibung von Statuen mythologischen Inhalts, wie sie z.B. von L. Stirlin für den gallischen Raum gesammelt wurden, dienen als *exempla* der selbstbewußten Darstellung der eigenen *paideia*. Sie können die Präsenz heidnisch-statuarischer Werke und ihre Wertschätzung innerhalb eines Ausstattungsprogramms zwar belegen, bieten jedoch wenig Anhaltspunkte zur einer tatsächlichen kunstästhetischen Wertschätzung. Aus der Betrachtung dieser meist in privaten Ausstattungskontexten verwendeten Statuen können aufgrund mangelnder archäologischer Nachweise von geschlossen Ausstattungsprogrammen nur allgemeine Ergebnisse hinsichtlich der Verwendungsdauer solcher Komplexe geschlossen werden. Die von Neudecker (1988) 127f. gesammelten Quellen reihen sich in diese Betrachtung mit ein und bieten außer der topischen Aussage, keine Anhaltspunkte zur Statuenkritik.

⁸⁵ T. F. Mathews, *The clash of gods. A reinterpretation of early Christian art* (Princeton, N.J. 1993) 152 Abb. 122; M. Yacoub, *Splendeurs des Mosaïques de Tunisie* (Tunis 1995) 356f. ; M. Blancard-Lemée – M. Ennaifer – H. Slim – L. Slim (Hrsg.), *Mosaics of Roman Tunisia* (Paris 1996) 187 Abb. 134

⁸⁶ Die Datierungsansätze schwanken zwischen spätem 4. Jh./frühem 5. Jh. bis 6. Jh. Im Vergleich mit den zahlreichen Domänenmosaiken Tunesiens liegt eine Entstehung des Mosaik im frühe 5. Jh. nahe.

⁸⁷ L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungstrukturen der spätantiken Bildersprache* (Wiesbaden 1983) 68-99

dargestellt. Jeweils drei hochrangig gekleidete Herren bewegen sich auf den zentral dargestellten Tempel zu, in dem Diana und Apoll ein Kranichopfer vollziehen. Das geopfert Tier liegt blutend auf den Stufen eines in Vogelperspektive wiedergegebenen Altars.

Auf dem Mosaik aus Kherredine ist einmalig die Kombination von Jagd, Prozession und Kulthandlung vereinigt⁸⁸. Lediglich ein spätantiker Wandbehang in Riggisberg aus Ägypten besitzt eine vergleichbare zentrale Hervorhebung von Prozession und Kultbild⁸⁹.

Außergewöhnlich ist, daß die Gottheiten das Opfer selbst vollziehen und sich damit die Darstellungsweise deutlich von dem Prozessionszug absetzt. Die heroische Nacktheit Apolls, die kontrapostische Wiedergabe und die Größe beider Gottheiten charakterisieren sie als idealplastische Wiedergabe statuarisch überlieferter Bildtypen.

Ungewöhnlich ist das blaue Inkarnat der Gottheiten. Als kunstvolles Mittel können Figuren damit in einer Szenerie farblich abgesetzt werden.

Gauckler beschrieb die Farbe der Gottheiten als „chryselephantine“⁹⁰. Die Farbe Blau als Materialbezeichnung auf die Darstellung der Gottheiten zu übertragen, ist denkbar. Diese Deutung würde den statuarischen Charakters der Gottheiten betonen und die formale Trennung zum Prozessionszug verstärken. So ist neben der Darstellung der eigentlichen Kulthandlung vor allem die Präsentation des Kultbildes als Statue in eindringlicher Weise hervorgehoben.

Ähnlich blau hervorgehoben wird eine Darstellung der Tyche auf einem Mosaik aus Piazza Amerina oder eine Heliosstatue aus dem frühbyzantinischen Mosaikzyklus von Qasr Libya⁹¹. Ebenso kann auch eine

⁸⁸ Mir ist neben den zahlreichen Darstellungen einer Kulthandlung in Verbindung mit Jagdszenen kein spätantikes Mosaik bekannt, das alle genannten Themen vereint.

⁸⁹ Die gleiche Grundkonzeption ist deutlich erkennbar. F. Baratte, *Héros et chasseurs la tenture d'Artemis de la Fondation Abegg à Riggisberg*, *MonPiot* 67, 1985, 31-76

⁹⁰ M. P. Gauckler (Hrsg.), *Inventaire de Mosaiques de la Gaule et de l'Afrique* (Paris 1910) 204f. Nr.607

⁹¹ Vergl.: *Helios auf dem Theodosias- Mosaik in Qasr Libia: J.-M. Blas de Roblès, Libye, greque, romaine et byzantine* (1999) 119-122, bes.121 mit Farbabb.

Darstellung wie die Personifikation der India⁹² mit dieser Farbe als fremdartig charakterisiert werden.

Die Wertschätzung der „opera nobilia“ ist offensichtlich. So wird durch Farbe und Aufbau eine formale Trennung zum Prozessionszug erlangt und gleichzeitig ein Bekenntnis zur heidnischen Kulthandlung ausgedrückt⁹³.

II.4. STATUEN MIT CHRISTLICHEM INHALT

Beschränkten sich die bisherigen Beispiele auf die pagane Kunst, so können auch Beispiele zur Wertschätzung und Herstellung christlicher Statuen ausgemacht werden.

Eine Reihe von schriftlichen Nachrichten gibt darüber Auskunft, daß die christliche Kunstauffassung einer statuarischen Darstellung der religiösen Protagonisten des Alten und Neuen Testaments nicht abgeneigt war.

Allerdings sind neben der bekannten Christusstatuette in Rom bislang keine freiplastischen Arbeiten mit christlichem Inhalt im 4. Jh. gesichert.

Dennoch können über die Vernetzung von literarischen Beschreibungen und ikonographischen Bezügen zu frühchristlichen Relieifarbeiten Rekonstruktionen einer christlichen Rundplastik zur Diskussion gestellt werden.

So war in konstantinischer Zeit das Fastigium der Lateransbasilika mit einer in Silber gefassten- heute nicht mehr erhaltenen- Statuengruppe bekrönt⁹⁴.

Rekonstruierbar ist die wohl antithetische Aufstellung von zwei Christusfiguren, vier Engeln und den zwölf Aposteln, die eigens für das Fastigium hergestellt wurden.

⁹² A. Caradini, *Filosofiana, the villa of Piazza Armerina. The image of a Roman aristocrat at the time of Constantine* (Palermo 1982) 229 Fig.131

⁹³ Auch in christlichen Gebäuden wie dem Bischofspalast in Aphrodisias sind in der Spätantike die Darstellungen tradierter Statuentypen nachgewiesen: s. S. Campbell, *The decoration of some 4th -5th century buildings*, in: R. R. R. Smith – K. T. Erim (Hrsg.), *Aphrodisias Papers III. JRA Suppl. 20* (Ann Arbor 1996) 187-199. bes.: 191 Fig. 7 (Drei Grazien), 192 Fig. 8 (Nike)

⁹⁴ S. de Blaauw, *Das Fastigium der Lateranbasilika. Schöpferische Innovation, Unikat oder Paradigma?* in: B. Brenk (Hrsg.), *Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 6.-7. Mai 1994* (Wiesbaden 1996) 53-65 Abb.1

Die Aufstellung silberner oder silbergefasster Statuen im 4. Jh. ist nicht nur für Rom belegt, sondern begegnet auch in Beschreibungen zur Ausstattung Konstantinopels⁹⁵. Obwohl es sich hierbei ausschließlich um Ehrenstatuen und nicht um religiös konnotierte Statuen handelt, zeigt es einmal mehr die Wertschätzung einer statuarischen Darstellung⁹⁶.

In Jerusalem muß ebenfalls zur Erbauungszeit der Grabeskirche eine Statuengruppe aufgestellt worden sein, die Jesus mit der Blutrünstigen Frau zeigt. Nach Eusebius ist es eine zeitgenössische Neuschöpfung. Th. Weber schlägt eine Rekonstruktion der Gruppe nach dem Typus des gleichen Themas auf der Lipsanothek in Brescia vor⁹⁷.

Ungenauer sind die Angaben über die Aufstellung einer Gruppe mit Adam und Eva auf einer Säule in Konstantinopel⁹⁸. Hierbei kann es sich um eine Wiederverwendung handeln. Dennoch ist eine statuarische Umsetzung nicht auszuschließen. Auch die Darstellung des Sündenfalls auf frühchristlichen Sarkophagen bedient sich präsenter heidnischer statuarischer Typen⁹⁹.

Die Rekonstruktion einer Statue des Joshua in Konstantinopel, die ebenfalls nur in einer Beschreibung überliefert ist, wirft die gleichen Fragen auf¹⁰⁰.

Auch hier läßt sich zunächst nicht entscheiden, ob es sich um eine statuarische Umsetzung eines christlichen Themas unter der Verwendung überlieferter Bildtypen handelt oder eine Wiederverwendung und Umdeutung einer älteren, heidnischen Statue. Es erscheint eigentümlich, daß in der neuen Hauptstadt inmitten einer Statuenausstattung aus wiederverwendeten Werken gleichwertige statuarische Zeugnisse der neuen Religion aufgestellt wurden.¹⁰¹

⁹⁵ A. Berger, *ByzZ* 90, 1997, 7

⁹⁶ Hierbei stellt sich ebenso die Frage, ob mit der blauen Inkarnatsfarbe im Kherredine Mosaik Silber als Material gemeint ist.

⁹⁷ T. Weber, Die Statuengruppe Jesu und der Haimorrhóusa in Caesarea-Philippi, *DaM* 9, 1996, 209-216. Es sei am Rande daraufhingewiesen, daß eine Wiederverwendung bzw. interpretatio christiana in beiden Fällen nicht vorzuliegen scheint, da weder typologisch älteres Material für beide Themenkomplexe in der Spätantike verwendbar oder aus heutiger Sicht in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen ist.

⁹⁸ Parastaseis Kap.5; A. Cameron a. O. (Anm. 71) 31-34

⁹⁹ Repertorium (1967), Taf. 104, Nr. 680

¹⁰⁰ C. A. Mango, *Antique statuary and the byzantine beholder*, *DOP* 17, 1963, 55-75

¹⁰¹ Es liegt nahe, die schon im späten 2. Jh. heftig propagierte Bilderlosigkeit Tertullians und der im späten 4. Jh. immer wieder aufgekommene Angst vor heidnischer Idolatrie als eine Reaktion auf bildlichen Darstellungen zu verstehen, die sich nicht allein auf heidnische Darstellungsinhalte zu beschränken scheint.

Eine Wiederverwendung kann sowohl Referenz als auch pragmatischer Umgang mit dem statuarischen Erbe bedeuten.¹⁰²

Letztlich bleiben die vorgestellten Beispiele mit christlichem Inhalt einen statuarischen Beleg schuldig, auch wenn wie im Falle des Sündenfalls eine Adaption heidnischer Bildtypen nahe liegt. Ebenso kann eine Überarbeitung eines älteren Werkes nicht ausgeschlossen werden.

Als Grundtenor läßt sich ein Interesse an der Umsetzung bildlicher Themen in traditioneller statuarischer Form belegen¹⁰³.

Obwohl die spätantiken Quellen keine eindeutigen Hinweise auf eine spätantike Statuenproduktion liefern, bleibt zu untersuchen, ob literarische Äußerungen eine Bewertung statuarischer Darstellungen ermöglichen. Ein Blick auf die häufig für andere Fragestellungen herangezogenen spätantiken Quellen belegt, daß der Rückgang der heidnisch darstellenden Kunst im 4. und 5.Jh. keinen Niedergang, sondern einen Wandel erfährt und damit auch die Nachfrage an mythologischer Plastik verändert.

Die Ergebnisse zu ausgewählten statuarischen Werken auf der Grundlage stilkritischer Untersuchungen ergab, daß vereinzelt eine Produktion mythologischer Plastik weiterhin Bestand hatte.

Es sollen daher nur die Quellen herangezogen werden, die sich ausschließlich mit statuarischen Überlieferungen auseinandersetzen oder solche, die die Rolle des Künstlers wie auch des „Betrachters“ widerspiegeln. Die Trennung von christlichen und heidnischen Autoren erschien bei dieser Untersuchung nicht notwendig. Die Einstellung der Christen gegenüber paganen Darstellungsinhalten ist sehr ambivalent¹⁰⁴. Das Interesse an paganen Darstellungstraditionen bewegt am Ende des 4.Jhs. und Anfang des 5.Jhs. heidnische wie christliche Autoren gleichermaßen. Diese moralisch bedingte Ambivalenz in literarischen Darstellungen gibt somit ein recht genaues Bild über das Verhalten gegenüber der mythologischen Plastik. Die qualitative Bewertung spätantiker mythologischer Plastik kann

¹⁰² So kann z.B. die ‚interpretatio christiana‘ der Parthenonmethope Nord 32 als Verkündigungsszene ein Zeichen einer individuellen Wertschätzung sein.

¹⁰³ s. auch Anm. 93

¹⁰⁴ s. Anm. 100

somit nicht allein an der jeweiligen religiösen Auffassung des Autors gebunden sein¹⁰⁵.

Vorab müssen einige Voraussetzungen historische Bedingungen genannt werden, um den Äußerungen spätantiker Autoren gerecht zu werden.

II.5. PRÄSENZ PAGANER STATUEN IM ÖFFENTLICHEN UND PRIVATEN RAUM

Voraussetzung für jede Untersuchung der literarischen Zeugnisse ist, daß heidnische Plastik im öffentlichen wie auch im privaten Raum der Spätantike präsent war. Allein in Rom muß die Zahl der Marmorstatuen die der Bronzestatuen noch bis in das 5.Jh. hinein bei weitem überstiegen haben¹⁰⁶. Noch im späten 5.Jh. nennt Cassiodor die Römer ein *populus copiosissimus statuarum*¹⁰⁷.

Obwohl die heidnische Ausstattung weiterhin vom Staat und seinen Exekutiven getragen wird, beginnt unter der zunehmenden Repression des heidnischen Kultes auch der Argwohn gegenüber der künstlerischen Ausformung des heidnischen Erbes zu wachsen.

Es wäre jedoch verfehlt, die Zerstörung von heidnischen Statuen als eine übliche Praxis des 4.Jhs. zu bezeichnen. Die Zerstörung der Statue spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Ein „Bildersturm“ auf heidnische Kultbauten und mythologische Ausstattungsprogramme muß eher als fanatische Einzelercheinung in unterschiedlichen Regionen¹⁰⁸ denn als kollektives Bewußtsein spätantiker Kulturpolitik verstanden werden¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Siehe dazu Augustinus Bewertung von Nutzen und Notwendigkeit der Kunst: Weitmann a. O. (Anm. 80) 35-45

¹⁰⁶ A. V. van Stekelenburg, The statues of Rom. Their Fate under the Christians, *Akroterion* 32, 1987, 99-108

¹⁰⁷ Cass.Var.7,13,1; In den spätantiken Ekphraseis des Nikolaos von Myra tritt der formelhaft verwendete Aufstellungsort als Einleitung jeder Beschreibung auf. Er erweckt damit den realen Eindruck der beschriebenen Statue: Hebert (1983) 247

¹⁰⁸ Zum unterschiedlichen Ausmaß der Zerstörung im Osten und Westen des Reiches: Bauer (1996) 316

¹⁰⁹ H. Sadradi-Mendelovici, Christian attitudes toward pagan monuments in late antiquity and their legacy in later byzantine centuries, *DOP* 44, 1990, 47-61; Mango a.O. (Anm. 100) 56; Bauer (1996) 314f., bes. 315 Anm.38; N. Gramaccini, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance* (Mainz 1996) 28-

Die unterschiedliche Bewertung heidnischer Statuenpräsenz wie Dämonisierung, Mißachtung oder Akzeptanz und Wertschätzung lässt sich deutlich an den Quellen ablesen.

Schon im 3.Jh. werden Statuen ihrer vermeintlichen Göttlichkeit verbal beraubt, indem sie als menschliches Produkt der Verspottung anheimfallen:

(...) quodsi in animum quis inducat, tormentis quibus et quibus machinis simulacrum omne formetur, erubescet timere se materiem ab artifice, ut deum faceret, inlusam. deus enim ligneus, rogi fortasse vel infelicis stipitis portio, suspenditur caeditur dolatur runcinatur.

Käme es jemandem in den Sinn zu bedenken, mit welchen Marterinstrumenten und mit welchen Werkzeugen jedes Götterbild hergestellt wird, er würde sich schämen, einen Stoff zu fürchten, den ein Handwerker erst mißhandelt hat, um einen Gott zustande zu bringen.

(...) et lapideus caeditur, scalpitur et ab inpurato homino levigatur nec sentit suae nativitatis iniuriam, ita ut nec postea de vestra veneratione culturam¹¹⁰.

Ein steinerner Gott schließlich wird behauen, gemeißelt und von einem schmutzigen Kerl geglättet. Aber er fühlt die Schande seiner Entstehung nicht- ebensowenig wie hernach die Ehrung durch eure Anbetung¹¹¹.

Zum Beispiel wird die Wehrlosigkeit der scheinbaren Unantastbarkeit der Götterbilder drastisch beschrieben¹¹².

Quanta vero de diis vestris animalia muta naturaliter iudicant! mures hirundines milvi non sentire eos sciunt norunt: inclucant insedent ac, nisi

34; Stekelenburg a. O. (Anm. 106) 106-108; R. Krautheimer, Rom. Schicksale einer Stadt (München 1987) 46-71

¹¹⁰ Minucius Felix, Octavius 24,7

¹¹¹ Übers.: B. Kytzler, Minucius Felix: Octavius (3.Aufl. 1993) 79

¹¹² s.a.: Arnobius, Adversus nationes 6,1ff.

abigatis, in ipso die vestri ore nidificant; arenea ver o faciem eius intexerunt et de ipso capite sua fila suspendunt.

vos tergetis mundatis eraditits et illos, quos facitis, preotegitis et timetis, dum unusquisque vestrum non cogitat prius se debere deum nosse quam colere, (...)¹¹³

Wie richtig beurteilen die stummen Tiere aus ihrem natürlichen Instinkt heraus eure Götter! Mäuse, Schwalben und Geier wissen wohl, daß jene nichts spüren können. Sie treten sie mit Füßen, sie setzen sich auf sie; verjagtet ihr sie nicht, würden sie sogar im Munde eures Gottes ihr Nest bauen. Spinnen umweben sein Gesicht und lassen geradewegs von seinem Kopfe ihre Fäden hängen. Ihr müßt abwischen, säubern, reinigen. Sie die ihr herstellt und schützt, sie fürchtet ihr auch, und keiner von euch bedenkt, daß er Gott zuerst kennen muß, bevor er ihn verehrt¹¹⁴.

Oder der Verfall und die mangelnde Pflege der Statuen wird nicht ohne Sorge um ihren Erhalt angeprangert.

(...) membra statuis effingere nile est
-uirtutem nil nile decet-, nam nile, quod aetas
eripit; aera cadunt aut fuluum defluit aurum
aut candor perit argenti, si defuit usus,
et fuscata situ corrumpit uena colorem¹¹⁵.

Steinstatuen zerfallen durch Alter oder stürzen leicht um;
mit Goldblech bedeckte Wachsstatuen lösen sich auf.
Metallbilder verbiegen sich durch eigenes Gewicht oder
werden von Rost angegriffen. (...)

Die christliche Verspottung der verfallenden und verschmutzten Statuen, ihrer Hilflosigkeit sowie die verächtlichen Beschreibungen der kultischen

¹¹³ Minucius Felix, Octavius 24, 9-10

¹¹⁴ Übers.: B. Kytzler a.O. (Anm. 111) 81

¹¹⁵ Prudentius, contra Sym II, 750ff.

Verehrung durch Wachsen und Einölen drücken dabei den Argwohn gegenüber der alten Religion und ihrer Präsenz wie auch die Überlegenheit der neuen Religion aus.¹¹⁶ Die Anbetung einer Statue, deren „gottlose“ Herstellung aus irdischen Materialien, von „schmutzigen Handwerkern“ durchgeführt wurde, soll die Unzulänglichkeit der Gottesvorstellung vor Augen führen. Die Betonung der toten Materie einer Statue und damit die Loslösung einer göttlichen Kraft von einer bildlichen Darstellung stellt wiederholt ein zentrales Thema dar. Zum anderen gilt die naturalistisch-menschennahe Darstellung per se als Blasphemie. Ebenso vehement wird die Unzulänglichkeit des Götterbildes im Sinne der christlichen Lehre als Blasphemie und niedrige Erkenntnisstufe hervorgehoben¹¹⁷.

Christliche Autoren beziehen eindeutig Stellung gegen den andauernden Ausstattungsluxus und die Gefahr, die von heidnischen Statuen ausgeht. Mit dem Verbot des heidnischen Kultes entsteht der Zweifel an seiner Wahrheit, sodaß das Objekt weniger ehrfurchtgebietend als vielmehr bedrohlich erscheint. Dieser Argwohn gegenüber der direkten Einflußnahme eines Götterbildes auf das tägliche private oder politische Leben ist jedoch nicht neu¹¹⁸. Die Angst vor den als Dämonen bezichtigten Götterbildern ist noch weit verbreitet. Dies äußert sich in der Verspottung der überlieferten Göttlichkeit der Statuen bis hin zu einer Ablehnung als ein Aberglaube¹¹⁹. Den als *στοιχείον* bezeichneten Statuen werden prophetische, apotropäische oder sogar dämonische Eigenschaften zugesprochen¹²⁰. Sie nehmen dadurch die Rolle eines Talismans an und werden als solche Objekte in das alltägliche Leben integriert¹²¹.

¹¹⁶ Prudentius, *contr. Sym.* I, 203f:

(...) *saxa inlita ceris viderat*
unguentoque umescere nigros (...)

¹¹⁷ Dies wird deutlich in der Auseinandersetzung Augustinus mit den Götterbildern: Weitmann a. O. (Anm. 80) 37ff. s. auch: N. Gramaccini a. O. (Anm. 108) 18f.

¹¹⁸ In ähnlicher Form beschreibt schon Seneca die Interaktion zwischen Götterstatue und Mensch: R. MacMullen, *Paganism in the roman empire* (New Haven, Conn. 1981) 79f.

¹¹⁹ Sadradi-Mendelvi a.O. (Anm. 109) 55ff.

¹²⁰ Mango a.O. (Anm. 100) 61ff. zum *στοιχείον*: 63; T. S. Scheer, *Heidnische Vergangenheit und christliche Gegenwart*, in: F. A. Bauer - N. Zimmermann (Hrsg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, AW Sonderband (Mainz 2001) 42-44

¹²¹ Durch den Begriff *ἀντοφυσῶ ἀγάλμα* (Weitmann a. O. (Anm. 80) 103-105) können nun Statuen umschrieben werden, deren Gestaltung der Natur so nahe

Die Statue selbst ist nicht nur Ergebnis eines künstlerischen Prozesses, sondern erhält unter der gewandelten spätantiken Bewertung durch ihr Format und durch naturalistische Darstellung den Charakter eines lebendigen Objekts¹²². Diese sogenannten lebendigen Statuen spielen weiterhin eine wichtige Rolle im Umgang mit einer ehemals heidnisch verehrten Statue¹²³.

Auch wenn diese Praxis eher dem volkstümlichen Aberglauben zugeschrieben werden kann, spiegeln sie dennoch eine religiöse Vorstellung wider, die in der oben genannten Apologetik eine zentrale Rolle spielt. Umso mehr muß die gesellschaftliche Akzeptanz heidnischer statuarischer Werke in die allgemeine Bewertung miteinbezogen werden.

ist, daß sie lebendig erscheinen. Auch in dieser Bezeichnung spielt eine der Statue implizierte Wirkungskraft mit.

¹²² Bsp. Argwohn spiegelt sich auch in der Praxis von Flußdeponierungen nackter Statuen wieder: M. Donderer, Irreversible Deponierung von Großplastik bei Griechen, Etruskern und Römern, *ÖJh* 61, 1991/1992, 214; s. auch die berühmte Ablehnung einer Aufstellung der knidischen Venus: *Anthologia Palatina* XVI, 160, 162

¹²³ Die Spätantike begründet damit ein Verhalten, das noch in zahlreichen Beispielen weiterlebt: Venus in Trier: W. Binsfeld, K. Goethert-Polaschek, L. Schwinden, *Katalog der Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseums*. Bd. 1 Götter- und Weihedenkmäler, CSIR Deutschland Bd. 4,3 (Mainz 1988) 165 Nr. 333 Taf. 80; Madama Lucrezia in Rom: S. Ensoli - E. La Rocca (2000), 267f. Abb. 18;

II.6. ERHALT UND WERTSCHÄTZUNG

Die Verehrung der Statuen verlagert sich nach den strengen Edikten unter Theodosius von 392 zunehmend in den privaten Bereich, obwohl auch im öffentlichen Bereich noch Salbungen von Götterbildern stattfinden¹²⁴. Darstellungen von Kulthandlungen auf Mosaiken¹²⁵ und Werken der Kleinkunst sind bis in das 5. Jh. hinein ohnehin im privaten Ambiente nachweisbar. In frühbyzantinischen Häusern von Aphrodisias und Athen wurden kultisch genutzte Einrichtungen mit den dazugehörigen Statuetten aus Marmor gefunden, die wie im Falle von Aphrodisias sogar erst im frühen 5. Jh. hergestellt wurden¹²⁶.

Die kulturellen und geistesgeschichtlichen Umwälzungen nach Konstantin haben jedoch den Umgang mit diesem heidnischen Erbe nachhaltig verändert. Es gilt zu untersuchen, ob eine fortschreitende Bewußtseins-schärfung der Bevölkerung für das kulturelle Erbe zu konstatieren ist, die als notwendige Basis für den Erhalt der Statuen vorausgesetzt werden muß.

Die Restaurierung zahlreicher Architekturkomplexe und Platzanlagen erforderten auch eine Wiederverwendung antiker Statuen. Der Bedarf an statuarischen Ausstattungen konnte aufgefangen werden, indem die aus „verwahrlosten Gegenden“ (*ex abstrusis locis, ex sordentibus locis* oder *ex abditis locis*¹²⁷) herangebrachte Statuen einen neuen Platz im Zentrum Roms erhielten¹²⁸. Die Statuenbasen informierten den Betrachter mitunter über den Stifter, aber auch über den Künstler und seine Herkunft¹²⁹. Die versatzstückartig aufgestellten und immer wieder berühmten griechischen

¹²⁴ Theophr. Char. 15, Prudentius, Contra Sym 501ff., I, 203f.

¹²⁵ G. C. Picard, Le Carthage de Saint Augustin (Paris 1965) 126

¹²⁶ Auf der Basis der Zeus und Demeter- Statuette finden sich mystische Zeichen, die als apotropäisch bewertet werden dürfen. Roueché – Erim (1990) 29, Fig. 30; A. Frantz, The Athenian Agora Vol. XXIV. Late Antiquity, A. D. 267-700 (Princeton 1988) Taf. 23, a-c.

¹²⁷ Bauer (1996) 79; Brandenburg (1989) 235, 244

¹²⁸ auch in Caesarea, Benevent u. a. ist eine ähnliche Versetzung „ex sordentibus“ von Statuen zur neuerlichen Ausschmückung „celleberimus locus“ nachweisbar s.: C. Lepelley, Le musée des statues divines. La volonté de sauvegarder le patrimoine artistique païen à l'époque théodosienne, CArch XLII, 1994, 10f.

¹²⁹ Brandenburg (1989) 240f.

Künstlern willkürlich zugeschriebenen Statuen stellen keinen Ausdruck einer kunsthistorischen Kennerschaft dar. Die Verwendung von Künstlerinschriften soll lediglich die kulturelle Kennerschaft des Auftraggebers unterstreichen¹³⁰. Eine besondere Form der Wiederverwendung zeigen Statuen, die durch massive formale Veränderungen eine Umdeutung erfuhren und so „durch eine Überblendung verschiedener Bedeutungsebenen¹³¹“ einem Christen wie Heiden gleichermaßen eine Akzeptanz in einer vom Wandel der religiösen Ansichten geprägten Zeit ermöglichte¹³². Sowohl in Rom als auch in Konstantinopel sind Berichte über formale Veränderungen an bekannten Kultbildern überliefert, die nicht allein mit einer „interpretatio christiana“ begründet werden können. Der religiösen Bedeutung bewusst, werden diese Kultbilder nicht transloziert, sondern erhalten an ihrem angestammten Platz durch formale Veränderungen für den Betrachter neue inhaltliche Bedeutung¹³³.

Entscheidend war dabei stets der Erhalt des *ornatus*, der mit der neuen äußeren Ausschmückung gewährleistet wurde. Die Architektur gewann durch die Wiederverwendung älterer Statuen ihren alten Glanz zurück und konnte zu Recht als *locus celeberrimus*¹³⁴ bezeichnet werden.

Die wachsende Ablehnung gegen die statuarische Darstellung von heidnischen Gottheiten stand im Gegensatz zum das Bewußtsein für *decor* und *pulchritudo*, das durch Gesetze zum Schutz des kulturellen Erbes seinen politischen Ausdruck erfuhr. Der Statuenschmuck öffentlicher Gebäude konnte so losgelöst von seiner religiösen Bestimmung als Teil des römischen *ornatus* auf der Grundlage neuer Rechtsnormen neben der Architektur unter

¹³⁰ Als Beispiel seien die Pferdebändiger am Quirinal in Rom genannt. dazu: S. Geppert, Die monumentalen Dioskurengruppen in Rom, *AntPl* 25, 1996, 121-150; Weitere Beispiele bei H. Brandenburg, Die Umsetzung von Statuen in der Spätantike, in: H.-J. Drexhage (Hrsg.), *Migratio et commutatio. Studien zur Alten Geschichte und deren Nachleben. Festschrift Thomas Pekáry.* (Sankt Katharinen 1989) 240; s.a.: Willers (1994) 183f

¹³¹ Gramaccini a. O. (Anm. 109) 22

¹³² J. J. Huskinson, Some pagan mythological figures and their significance in Early Christian Art, *BSR* 29, 1974, 68-97; W. Raeck, Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen (Stuttgart 1992) 140-153

¹³³ Formale Veränderungen und damit verbundene Bedeutungsverschiebung z.B. an der Statue Rhea in Konstantinopel s.: Gramaccini a. O. (Anm. 109) 22

¹³⁴ Brandenburg (1989) 237f.

den Schutz des Staates gestellt werden.¹³⁵ Die zahlreichen Dekrete zum Erhalt des *ornatus* spiegeln dabei die staatlichen Richtlinien zum Schutz des öffentlichen Glanzes, aber auch das wachsende Bewußtsein für die Bestandteile eines identitätsstiftenden kulturellen Erbes wieder, zu dem auch die paganen Statuen gehörten¹³⁶.

Die neuen Aufgaben einer dem Denkmal gewidmeten Aufmerksamkeit wurden durch zusätzliche Ämter vertreten. Selbst für die Koordinierung und Bewahrung des Statuenschmucks ist das eigens dafür eingerichtetes Amt des *curator statuarum* ab dem Jahre 335 inschriftlich belegt¹³⁷.

So erhält die statuarische Ausstattung innerhalb der zeitgenössischen Architektur erstmals eine besondere kunstästhetische Bedeutung.

(...)

qui templa claudant vectibus
valvas eburnas obstruat,
ne fasta damet limina
obdens aenos pessulos

Tunc pura ab omni sanguine
tandem nitebunt marmora,
stabunt et aera innoxia,
quae nunc habentur idola(...) ¹³⁸

die Tempel schließen mit Riegeln schwer
und ihre Tore, die aus Elfenbein gefügt, versperrt
verdammten wird er die unheiligen Schwellen dann,
verriegeln sie mit Eisenstangen fest.

Dann werden, rein von allem Blut
endlich erstrahlen Marmorhallen hier,

¹³⁵ zu den Dekreten und staatlichen Bewertung: Geyer a. O. (Anm. 30) 69-77

¹³⁶ s. auch zur wachsenden Bedeutung des Berufstandes von Künstlern: Pekáry a.O. (Anm.162) 190

¹³⁷ A. Chastagnol, La préfecture urbaine à Rome sous le Bas-Empire (Paris 1960) 181

¹³⁸ Prudentius, Peristephanon II, 477-484

erleben werden Bronzen sich dann ohne Harm
die nun man ehret noch als Götzenbild.

Prudentius ist der Wert einer Statue als Kunstwerk bewußt. Er trennt Kunstwert von religiöser Funktion und macht damit eine veränderte Betrachtungsweise möglich. Um jedoch das heidnische „Idolum“ von seiner religiösen Funktion zu lösen, muß sein Kultbezirk geschlossen werden. Der schon häufig in der Forschung genannte Brief Theodosius' an den Dux von Osrhoene¹³⁹ soll nochmals für das hier zu besprechende Phänomen angeführt werden.

Aedem olim frequentiae dedicatam coeui et iam populo quoque communem, in qua simulacra feruntur posita artis pretio quam divinitate metienda ingiter pater publici consilii auctoritate decernimus neque huic rei obreptivum officere sinimus oraculum. Ut conventu urbis et frequenti coetu videatur, experienta tua omni votorum celebritate servata auctoritate nostri ita patere templum permittat oraculi, nec illic prohibitorum usus sacrificiorum huius occasione aditus permissus esse credatur.

We decree that the temple shall continually be open that was formerly dedicated to the assemblage of throngs of people and now also is for the common use of the people, and in which images are reported to have been placed which must be measured by the value of their art rather than by their divinity¹⁴⁰.

Dieser Brief, in dem Theodosius die Umnutzung des Tempels von Edessa fordert, wurde meist wegen seiner Äußerung, daß die Statuen vor der Zerstörung geschützt werden sollten, als Beispiel für seine Wertschätzung heidnischer Kunstwerke verwendet¹⁴¹. Der Plünderung und Zerstörung wertvoller Tempelgegenstände entgegenzuwirken, empfiehlt Theodosius

¹³⁹ VerweisCod.Theo. XVI, 10.8

¹⁴⁰ Übersetzung nach Pharr a. O. (Anm. 76)

¹⁴¹ H. R. Meier, Alte Tempel - neue Kulte, in: B. Brenk (Hrsg.), Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 06.-07. Mai 1994 (Wiesbaden 1996) 367

dem Dux Osrhoene, daß „die Statuen in dem Heiligtum mehr nach dem Kunstwerte als nach der Göttlichkeit zu schätzen seien“.

Ein solches Dekret aber zeigt ein verändertes gesellschaftliches Bewußtsein.

Die Statuen sind nicht mehr untergeordneter formaler und funktionaler Bestandteil der Architektur, sondern in ihrer Eigenschaft schützenswerte Träger einer kulturellen Identität. Die Architektur mit ihrer statuarischen Ausstattung wird vom Kultbewußtsein entbunden und als kulturelles Denkmal zum Kunstwerk konvertiert. Anfangs musste die Konvertierung von statuarischen Werken innerhalb eines kultisch genutzten Raumes in eine profane Bedeutung den Konflikt zwischen heidnischem Traditionalismus und christlicher Ablehnung geradezu herausfordern.

Erst durch ihre offizielle Bewertung als Kunstwerk erhält die Statue das Recht auf öffentlichen Schutz. Die Verwendung des Begriffs *ars* ist nur aus diesem Zusammenhang heraus verständlich und zeigt, daß der Spätantike das Bewußtsein um das kulturellen Erbe gegenwärtiger war und das einzelne Denkmal schützenswert erschien. Die Unterscheidung Kunstwerk und Kultbild wie auch die Loslösung der Statue als Kunstwerk vom Kultbild setzt ein Maß an kunsthistorischem Denken voraus, das in der Spätantike durch die regenerativen Aspekte eines kulturhistorischen Bewußtseins erst ermöglicht wurde.

Die Verwendung und Betrachtung heidnischer Inhalte lediglich als topisch zu bezeichnen¹⁴² erscheint in diesem Zusammenhang ebensowenig haltbar, wie die Statue einzig auf den künstlerischen Ausdruck eines *paideia*- Gedankens zu reduzieren¹⁴³.

Die Edikte des späten 4.Jhs. und frühen 5.Jhs. hatten den Zweck, den Tempel als Bauwerk sowie die Kultstatue und die dem heiligen Bezirk zugehörige Ausstattung zu schützen, um die Erinnerung an eine große kulturelle Vergangenheit als *ornamenta* zu erhalten.

Marmora tabenti respergine timeta lavate
o proceres! Liceat statuas consistere puras,

¹⁴² s. Neudecker (1988) 117. 127

¹⁴³ Sicherlich konnte durch die Entbindung der Statuen Material für die Ausstattung privater Ambiente freigestellt werden (Neudecker (1988) 117). Dies ist jedoch lediglich als sekundäre Folge zu bezeichnen.

artificum magnorum opera; haec pulcherrima nostrae
ornamenta fiant patriae nec decolor usus
in vitium versae monumenta coinquet artis¹⁴⁴.

Marmor, der vom klebenden Gusse bedeckt
ist, wascht ab nun, ihr Herren! Lasset die
Statuen stehen in Reinheit, großer Künstler
Gebilde, sie sollen unser Heimat herrliche
Zierde werden und kein übler Geruch soll
beflecken die Monumente einer Kunst und sie
zum Bösen hinwenden.

Obwohl die pagane Statue das Unglaubliche der vergangenen Religion
widerspiegelt, bleiben deren künstlerisch wertvollen Werke untrennbar mit
dem identitätsstiftenden Erbe verbunden und müssen somit als Zeugnis
erhalten bleiben.

Prudentius' scheint der Statue als Kunstwerk im Verhältnis zur Architektur
einen höheren kunstästhetischen Identifikationswert zu geben. So kann dann
eine künstlerisch wertvolle Statue in einer Wiederverwendung ihren Ausdruck
finden und oft werden sie noch als Werke berühmter griechischer Künstler
ausgewiesen. Die Architektur dagegen bleibt trotz Schließung oder
Umnutzung mehr ein schützenswertes und zu pflegendes Denkmal mit
historischem Wert¹⁴⁵.

Die Loslösung vom Kultbedürfnis wird auch an Beispielen aus dem privaten
Bereich verdeutlicht¹⁴⁶.

Das Movers, das zu diesem veränderten Verhalten führt, ist in den
verschiedenen gesellschaftlichen Schichten grundsätzlich das gleiche. Wenn
Mango diese Einstellung in *interlectual* und *popular* unterschied, ist das

¹⁴⁴ Prudentius, contra Symm.1, 501ff.

¹⁴⁵ s. Meier a. O. (Anm. 141) 364-369

¹⁴⁶ Die Mahnung, daß Kinder in privaten Haushalten mit kultischen Handlung an
Hausgöttern aufwachsen, zeigt den Willen, in allen Bereichen eine Trennung von
der heidnischen Religion herzustellen: Euseb, Vita Const. 3, 54; Prud.contra
Symm. I, 433f.

insofern richtig, als die Auswirkungen in der Gesellschaft unterschiedlich ausgedrückt werden konnten¹⁴⁷.

Die bisher genannten spätantiken Äußerungen zur heidnischen Plastik sind sicher nicht ohne ein gewisses Maß an Erfahrung und Bildung spätantiker Zeitgenossen denkbar. Dennoch zeichnen sich neue und eigenständige Muster im Verhalten ab, die als Spiegel der gesellschaftlichen Stimmung gelten können und zudem die direkte Auseinandersetzung mit heidnischem Skulpturenschmuck wiedergeben. Die gegenseitige Beeinflussung von *interlectual* und *popular* bildet daher die tatsächliche Veränderung, die den Erhalt oder die Zerstörung bestimmt. Sowohl die Dämonisierung von heidnischen Statuen wie die Mahnung, die Statue als Bestandteil des kulturellen Erbes zu erhalten, führen zu einer Auseinandersetzung in der Spätantike, in deren Umfeld die Untersuchung spätantike Idealplastik eingebettet werden muß.

Auch in den privaten Bereichen steht neben der Bewahrung von Statuensammlungen das wachsende Bewußtsein, den statuarischen Werken als kulturelles Erbe die nötige Aufmerksamkeit zu widmen. Das kann sich in einer Sammelleidenschaft berühmter Bildwerke oder in der selbstbewußten inschriftlichen Darstellung der Epitheta im Namenszug (Taf. 8, 1-2) ausdrücken¹⁴⁸. Das zeigt, daß im privaten Ambiente solche Ausstattungen nicht als willkürliche Programme, sondern als ausgewählte *exempla* präsentiert werden sollen¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Mango a.O. (Anm. 100) 59-64

¹⁴⁸ Zahlreiche spätantike Villen weisen größere museale Bestände an Statuen auf. Zu diesen gehören eine Villa in Antiochia: D. M. Brinkerhoff, *A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch* (New York 1970); der Lausus-Palast von Konstantinopel: S. Bassett-Clucas, *The Collection of Statuary in the Palace of Lausus*, in: G. Vikan (Hrsg.), *Abstracts of Short Papers. The 17th International Byzantine congress, Washington D.C. 3.-8. August 1986* (Washington 1986) 67f.; die Villa von Montmaurin: G. Fouet, *La villa gallo romaine de Montmaurin (Haute Garonne)*, *Gallia Suppl.* 20, (Paris 1969); zuletzt: Stirling (1994) 23-25, 112-119 und Chiragan: Bergmann (1999). Zuletzt zusammenfassend: Ensoli - *La Rocca* (2000) 134-139. Auch in Rom selbst weisen Inschriften auf die selbstbewußte Demonstration der Wertschätzung und den Erhalt des kulturellen Erbes hin: s. Inschrift auf der Basis einer Jupiter-Statue: I. Iacobi, *La statua dell'Egioco Giove Vimino*, *BdA ser.* 6, 65, 1980, 15-24

¹⁴⁹ E. Bartman a.O. (Anm. 37) 71-88

Auffällig ist oft die Kombination mit Philosophenporträts und Musendarstellungen, die die intellektuelle Auseinandersetzung und die Zurschaustellung der klassischen Ideale umso deutlicher macht¹⁵⁰. Der häufig vermutete, rein dekorative Wert mythologischer Statuen in der Spätantike stellt lediglich **ein** Erklärungsmuster für die spätantike Ausstattungsbedeutung dar¹⁵¹.

Es wäre mithin verfehlt, den scheinbar desolaten Zustand der Statuen Roms als Hinweis auf einen im Römischen Reich einsetzenden Niedergang am Interesse der paganen Statuen in der Spätantike zu deuten. Im Zeichen des politischen wie wirtschaftlichen Niedergangs setzt eine Nachfrage nach allen Arten der römischen Ausstattung in den Provinzen und der neuen Hauptstadt Konstantinopel ein. Der Versuch Kaiser Julians, die Plünderung altgewachsener urbaner und privater Komplexe durch ein Verbot zu stoppen¹⁵², war zum Scheitern verurteilt. Durch ihre gesellschaftlichen Verbindungen boten sich der römischen Aristokratie wohl juristische Nischen, die einen Abtransport und eine Anhäufung von zweitverwendeten Statuen in den Villen zur Folge hatte¹⁵³.

II.7 VERHÄLTNIS VON KÜNSTLER UND STATUE

Parallel zum gesellschaftlichen Wandel des 4. Jhs. kann eine Veränderung in der Wertschätzung des Künstlers und seines Objekts in der spätantiken Philosophie festgestellt werden. Der Konflikt zwischen der fortdauernden Präsentation von Statuen bei gleichzeitiger Ablehnung als teilweise blasphemische bildliche Darstellung des Menschens kann nicht allein mit dem Gedanken der „ornamenta urbis“ umschrieben werden. Erst durch eine veränderte, von einer religiösen Bedeutung losgelösten Betrachtung der künstlerischen Entstehung eines statuarischen Werks, kann dessen

¹⁵⁰ P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (München 1995) 300-305, 306-309

¹⁵¹ zum Begriff der „decorative sculpture“: s. S.10

¹⁵² Cod. Theo.VIII, 5, 15

¹⁵³ Stirling (1996) 131; J. Curran, Moving statues in Late antique Rome, Art History 17, 1994, 46-58

Verwendung als Sinnbild eines kulturell bedeutenden Bestandteils der eigenen Geschichte möglich werden. Dies setzt aber voraus, dass sich die geistige Beziehung zwischen Künstler und Kunstwerk verändert hat. Sie berührt letztlich philosophische Fragen wie z.B. die Idee von handwerklichem Schaffensprozess und religiös begründetem Schöpfungsakt. Im geschichtlichen Wandel haben sich dafür zwei grundlegende Vorstellungsideen herausgebildet und die künstlerische Tätigkeit geprägt: Die eine, die Plotin in seinen Enneaden vertritt¹⁵⁴, läßt den Künstler das Wesen der Statue selbst aus dem Marmorblock arbeiten und dadurch seine Künstlerschaft beweisen. Als Mittler zwischen den Menschen und Gott ist sein Werk Abbild der göttlichen Idee¹⁵⁵. Seine Erfahrung und sein Talent ermöglichten es ihm, nicht allein die Natur als Abbild nachzuahmen, sondern ein Abbild der göttlichen Idee herzustellen:

Καί μοι δοκοῦσιν οἱ πάλαι σοφοί, ὅσοι ἐβουλήθησαν θεοὺς αὐτοῖς παρεῖναι ἱερά καὶ ἀγάλματα ποιησάμενοι, εἰς τὴν τοῦ παντός φύσιν ἀπιδόντες, ἐν νῶ λαβεῖν ὡς πανταχοῦ μεν εὐάγωγον ψυχῆς φύσις, δέξασθαι γε μὴν ῥᾶστον ἂν εἴη ἀπάντων, εἴ τις προσπαθῆς τι τεκτῆναιτο ὑποδέξασθαι δυνάμενον μοῖραν τινα αὐτῆς. προσπαθῆς δὲ τὸ ὅπως οὖν μιμεθῆν, ὥσπερ κάτοπτρον ἀρπάσαι εἰδός τι δυνάμενον.

Ich glaube, alle die Urweisen, welche sich Tempel und Götterbilder machten in dem Wunsche, die Götter möchten unter ihnen gegenwärtig sein, haben sich dabei nach der Natur des Weltalls gerichtet, indem sie bemerkten, daß die Seele im Weltall gewiß sich leicht überall hinziehen läßt, daß aber am leichtesten von allen Dingen ein auf sie abgestimmtes sie werde aufnehmen können, welches man sich etwa errichtete, ein Ding mit dem Vermögen, irgend einen Teil von ihr aufzunehmen; auf sie abgestimmt aber ist die -wenn

¹⁵⁴ Plotin, Enneaden IV, 3, 11

¹⁵⁵ Eindeutig folgt Plotin hier der klassischen Vorstellung, daß „erst durch den Künstler die wahre Gestalt der Götter den Griechen geschenkt wurde“ (Herodot II, 53) und damit erstmals festgelegte Typen Gestalt annehmen. H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode (Tübingen 1960) 148; S. Marschke, Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance (Bonn 1998) 60; s.a. Walter a. O. (s. Anm. 54) 271f.

auch unvollkommene- Nachbildung, welche wie ein Spiegel ein Stück zu erhaschen vermag¹⁵⁶.

Die andere Anschauung etwa bei Augustinus sieht das Wesen der Statue im Marmorblock ruhen, das nur noch durch den Bildhauer befreit werden muß. Die Idee und das zugrunde liegende Wesen des Abbilds, dessen göttlicher Ursprung unantastbar bleibt, werden vom Künstler nicht berührt. Sein Werk bleibt immer nur unvollständig und erreicht nie das abstrakt Göttliche.

Ars illa summa omnipotentis die, per quam ex nihilo facta sunt omnia, quae etiam sapientia eius dicitur, ipsa operatur etiam per artifices, ut pulchra et congruentia faciant, quamuis non de nihilo, sed de aliqua materia operentur, uelut ligno aut marmore aut ebore et si quod aliud materiae genus manibus artificis subditur. Sed ideo non possunt isti de nihilo aliquid fabricare, quia per corpus operantur, cum tamen eos numeros et conuenientiam liniamentorum, quos per corpus corpori imprimunt, in animo accipiant ab illa summa sapientia, quae ipsos numeros et ipsam conuenientiam longe artificiosius uniuerso mundi corpori impressit, quod de nihilo fabricata est. In quo sunt etiam corpora animalium, quae iam de aliquo, id est de elementis mundi fabricatur, sed longe potentius et excellentius quam cum artifices homines easdem figuras corporum et formas in suis operibus imitantur. Non enim omnis numerositas humani corporis inuenitur in statua, sed tamen quaecumque ibi inuenitur ab illa sapientia per artificis animum traicitur, quae ipsum corpus humanum naturaliter fabricatur.(...)¹⁵⁷

Jene höchste Kunst des allmächtigen Gottes, durch die alle <Dinge> aus Nichts gemacht sind, die auch dessen Weisheit genannt wird, <diese wird> selbst auch durch die Künstler ausgeübt, so daß sie schöne und übereinstimmende <Dinge> machen- wenn sie auch nicht aus Nichts, sondern aus irgendeiner Materie gefertigt werden wie Holz oder Marmor oder Elfenbein, und wenn auch eine andere Art der Materie den Händen des Künstlers untergeschoben (subdo) wird. Aber jene können deshalb nicht aus Nichts irgend etwas herstellen, da sie ja durch den Körper fertigen, wenn

¹⁵⁶ Übersetzung nach: R. Harder, Plotins Schriften. Bd. I-VI. (Hamburg 1960) 193f.

¹⁵⁷ Augustinus, De diversis quaestionibus 78

anders diese Zahlen und Harmonie der Linien, die sie durch den Körper dem Körper aufdrücken, sie in der Seele von jener höchsten Weisheit empfangen, die Zahlen selbst und die Harmonie selbst der ganzen Körperwelt (universo mundi corpori), die aus Nichts gemacht ist, bei weitem kunstreicher aufgedrückt. In dem sind auch die Körper der Tiere, die schon aus irgend etwas, das heißt aus den Elementen der Welt, gemacht werden- aber bei weitem mächtiger und hervorragender, als wenn menschliche Künstler dieselben Gebilde (figura) der Körper und Formen in ihren Werken nachahmen. Es wird sich nämlich nicht die ganze Zahlenmäßigkeit des menschlichen Körpers in der Statue (statua) finden, aber dennoch, was auch immer dort von jener Weisheit sich findet, durch die Seele des Künstlers übertragen (traicio), von der der menschliche Körper selbst von Natur gemacht ist¹⁵⁸.

Beide Vorstellungen sehen in dem Prozeß der Bildhauerarbeit eine Nachahmung einer Idee, die jedoch in gleicher Weise die Unzulänglichkeit des künstlerischen Produkts hervorhebt.

Das Kunstprodukt wird durch seine Fehlbarkeit von der Göttlichkeit entbunden. Das Werk des Künstlers ist nicht mehr Abbild der göttlichen Idee, sondern durch die Seele des Künstlers ein gefiltertes Produkt¹⁵⁹.

Es ist bemerkenswert, daß sich der Wandel zwischen diesen beiden Ansichten in der Zeit der hier zu betrachteten Problematik stattfindet¹⁶⁰.

Dieser Wandel ist insofern wichtig, da dem Künstler seine Eigenständigkeit im Schaffensprozess abgesprochen wird. Er ist damit nicht mehr Schöpfer eines nach der Natur orientierten Originals, sondern lediglich Instrument der Darstellung einer Idee.

Die neuplatonische Interpretation von mimesis entfernt sich damit grundlegend von der antiken Vorstellung, Kunst als Imitation der Natur zu bewerten.

¹⁵⁸ Übersetzung nach Weitmann a. O. (Anm. 80) 39f.

¹⁵⁹ Weitmann a. O. (Anm. 80) 40

¹⁶⁰ Es wird zu untersuchen sein, ob sich dieser Wandel an formalen oder stilistischen Divergenzen am Statuenmaterial nachweisen läßt. So überrascht die Häufung der von Pathosinhalten geprägten Ekphraseis des Libanios und Nikolaos und die parallele Dominanz hellenistischer Pathosformeln in spätantiken heidnischen Darstellungen: Hebert (1983) 251-257

Das Kunstobjekt kann nun auch als Beispiel der *pulchritudo* betrachtet werden¹⁶¹, ohne gleichzeitig die christlich-apologetische Haltung einer Ablehnung jeder bildlichen Darstellung des Menschen einzunehmen. Das Werk des Künstlers verliert damit zunehmend den Bezug zu einer religiösen Wertaussage und kann wertfrei als Kunstwerk bewundert werden¹⁶².

Schon hier zeichnet sich ein retrospektiver Gedanke ab, der in der gesamten Kunstbetrachtung der Spätantike feststellbar und für die Frage nach der Form einer Produktion idealplastischer Skulptur von Bedeutung sein kann¹⁶³.

Wurde bis hierher die Wertschätzung einer Statue als ornamentum im öffentlichen und privaten Raum betrachtet, soll im folgenden der Umgang mit dem Statueninhalt untersucht werden. Die Quellen geben keine Auskunft darüber, was dem Betrachter der Statueninhalt bedeutet. Schwingt bei den Äußerungen Augustinus schon das Bemühen mit, die heidnischen Inhalte einer Statue in einem neuen religiösen Bewußtsein neu zu positionieren, so bleibt die Auseinandersetzung mit dem Mythos als Darstellungsinhalt nahezu unberührt.

Anders jedoch in den Ekphraseis des Libanios (314-393 n.Chr.) und Nikolaos (430-500), die ausführlich von B. D. Hebert hinsichtlich einer möglichen Statuen-Rekonstruktion untersucht wurden¹⁶⁴. Die Auswahl und unterschiedliche Behandlung des mythologischen Themenkomplexes und ihrer statuarischen Fallbeispiele in den Ekphraseis kann Auskunft über die „kunsthistorische“ Kenntnis und Wertschätzung der beschriebenen Statuen geben. Erst durch diesen Wandel ist es möglich, daß auch christliche Autoren sich der alten Mythen bedienen. Als Lehrstücke für die Kunst der Beschreibung im Rhetorikunterricht besitzen heidnische Darstellungen an den großen philosophischen Schulen der Spätantike weiterhin Bedeutung.

¹⁶¹ Geyer sieht im Bewußtsein von *decor* und *pulchritudo* in der 2.Hälfte des 4.Jhs. den Ursprung für Restaurierungsgedanken. Geyer a. O. (Anm. 30) 73f.

¹⁶² T. Pekáry, *Imago res mortua est*. Untersuchungen zur Ablehnung der bildenden Künste in der Antike (Stuttgart 2002) 189

¹⁶³ Schon hier sei auf die Bedeutung der Quellen zur Beurteilung kunsthistorischer Begriffe wie „klassizistisch“ oder „retrospektiv“ hingewiesen, die am Statuenmaterial überprüft werden müssen.

¹⁶⁴ Hebert (1983)

Durch die Lehre dieser speziellen rhetorischen Übung wurde bis in das 6. Jh. hinein ein Bewußtsein dafür erhalten, sich intellektuell dem Kunstwerk zu nähern. Nicht das antiquarische Interesse, wie es noch für Prudentius charakteristisch ist, sondern die gezielte Auseinandersetzung mit einem kulturhistorischen Ausdruckswert steht im Vordergrund.

Die Ekphraseis stehen jedoch nicht isoliert im realen politischen Umfeld. Die Ablehnung des heidnischen Kultes mußte berücksichtigt bleiben. Dieses kontroverse Phänomen hat Hebert anhand der unterschiedlichen Bewertungen von Libanios und Nikolaos hervorgehoben¹⁶⁵. Voraussetzung ist, daß die Kenntnis der paganen Mythen erhalten bleibt. Ihre künstlerische Ausformung wird geschätzt und das Bewußtsein dafür gepflegt. Der Wertschätzung gegenüber steht die Skepsis hinsichtlich der Darstellung heidnischer Thematiken.

Libanios hebt den historischen Wert als kulturelles Erbe heraus, ohne dabei eine verfängliche religiöse Haltung einzunehmen. In ähnlicher Weise, wie er sich in einer Rede für die Erhaltung des Haupttempels -ersichtlich an der Metapher als Auge der Stadt- ausspricht, hebt er die mythologische Thematik als dem Werk innewohnende Identifikationsmöglichkeit hervor¹⁶⁶. Die Statue als Träger eines Mythos aber dient nur als inhaltliche Grundlage für die Rhetorik und nicht mehr für die Verehrung. Damit ist die Statue als abstraktes Lehrmittel dem Kult enthoben.

Die weitere Entwicklung wird an der Ekphrasis des Nikolaos deutlich. Seine moralischen Bedenken gegenüber der Darstellung der Nacktheit sind von einer christlichen Sicht geprägt¹⁶⁷. Dennoch läßt er sich zu ausführlichen Beschreibungen der erotischen Ausstrahlung aus¹⁶⁸. Diese unterschiedliche Bewertung und Wirkung zeigen die Verschiebungen im Umgang mit der heidnischen Plastik. Die kunstvolle statuarische Umsetzung des Mythos bleibt nicht ohne Wirkung.

¹⁶⁵ Hebert (1983) 254ff.

¹⁶⁶ Lib., Pro templis, or. XXX, 22: Sadradi- Mendelovici a. O. (Anm. 109) 52. 60f.; Lib., pro templis XXX, 42: Geyer a. O. (Anm. 30) 72

¹⁶⁷ als Bsp. für die christliche Ablehnung der Nacktheit: Theodoret, Ellenikon Therapeutike Pathematon, 3.79-84; Gramaccini a. O. (Anm. 109) 39f.; zur Nacktheit in den Ekphraseis: Hebert (1983) 254f. Theodoret Schamlosigkeit der nackten Venus

¹⁶⁸ Hebert (1983) 127-129. 255

Anders als bei Prudentius, der den kunstästhetischen Wert einer Statue betont, stellt in der Ekphrasis der Mythos die zentrale Identifikationsmöglichkeit der Statue dar. Auch hier wird die Ambivalenz zwischen heidnischer Tradition und religiöser Veränderung deutlich. Hier wird die mythologische Statue von ihrer religiösen Sinnbedeutung entbunden und bildet nun durch die Abstrahierung des Mythos ein Beispiel für ein neues Selbstverständnis. Die künstlerische Darstellung (τεχνη) gilt als Nachahmung der Natur (φύσις) und nicht wie bei Augustinus als religiöses Abbild. Nicht die statuarische Darstellung per se erweckt das Interesse zur Beschreibung, sondern ihr erhaltenswerter Mythos und sein inhaltlicher Aussagewert¹⁶⁹.

Es wird zu untersuchen sein, ob sich diese Kunstauffassung in der zeitgenössischen Literatur auch in der darstellenden Kunst ausdrückt¹⁷⁰.

II.8. ERGEBNISSE

Die Betrachtung der spätantiken Quellen ergeben ein anderes Bild gegenüber der bisherigen Auffassung und Ablehnung der mythologischen Plastik im öffentlichen und privaten Bereich.

Das fortdauernde Interesse an heidnischen Inhalten zeigt, daß die Statue zum einen zur Darstellung eines als exemplum verstandenen Assoziations- und Verhaltensmuster bewertet wird, zum anderen als Kulminationspunkt christlicher Apologetik gedient hat. Die wiederverwendeten Statuen wurden als erhaltenswerte Kunstwerke verstanden und geschätzt.

Die jeweiligen Einstellungen waren allerdings unterschiedlich. Da Rundplastik mit mythologischen Darstellungsinhalten zwar als Erbe Roms verstanden wurde, bedurfte sie jedoch unter den neuen religions-politischen Umständen einer neuen Einschätzung. Die gegensätzlichen Auffassungen

¹⁶⁹ Hebert (1983) 250

¹⁷⁰ s. Anm. 160; Als Beispiele können die von hellenistischen Formtraditionen geprägten Silberwaren der Spätantike genannt werden. Auch bei kleinformatigen statuarischen Werken steht neben dem narrativen Inhalt die reiche Verwendung von Pathosformeln im Vordergrund. Der narrative Charakter, der anhand des Pathos in den Ekphraseis exemplarisch vorgeführt wird, läßt sich auch an statuarischen Beispielen der spätantiken Kunst beobachten. s. S. 157f.

einer künstlerischen Wertschätzung bestimmen die Auseinandersetzung. Mit dem Verbot der heidnischen Kulte war die heidnische Plastik für einen politisch loyalen Bürger nicht mehr akzeptabel. Das Verbot der Kulte bedeutet aber nicht zugleich eine Loslösung von der römischen Tradition und somit von ihrem kulturellen Erbe. Der Mythos ist dabei nicht in Vergessenheit geraten, sondern sinkt zunehmend in die Bedeutungslosigkeit ab. Sobald aber die Statuen nur noch als Kunstwerke mit hohem Kunstwert eingestuft werden, geht ihnen die eigentliche inhaltliche Aussage für den Betrachter verloren. Wird also den Statuen der Bezug zwischen Idee und Abbild genommen, besteht auch keine Notwendigkeit einer Herstellung, die dann nur noch antiquarisches Interesse hätte¹⁷¹. Es liegt daher nahe, das Ende einer Produktion in diesem Endpunkt zu sehen, der spätestens mit den zunehmenden renovatio-Gedanken des Cassiodor im späten 5.Jh. anzusetzen ist.

Somit fordern es die Aussagen der literarischen Quellen geradezu heraus, zu untersuchen, ob diese Entwicklung mit einer zunächst hohen Wertschätzung und dem zunehmenden Wandel in der Betrachtung heidnischer Kunst im 4.Jh. auch ihrem Niederschlag und speziellen Ausdruck in der Herstellung von Rundplastik gefunden hat.

¹⁷¹ Ein Endpunkt ist spätestens mit dem rein antiquarischen Renovatio-Gedanken Cassiodors (s. u. Anm. 174) des späten 5.Jh. erreicht.

III. STILANALYSE SPÄTANTIKER IDEALPLASTIK

III.1. EINLEITUNG

Die vorangegangene Analyse spätantiker Literatur ergab weiterführende Überlegungen zum zeitgeschichtlichen Kunstverständnis, die eine Verknüpfung von Ergebnissen der Formanalyse der Statuen mit neuen Erklärungsmustern für Stilphänomene der Spätantike herausfordert¹⁷². Der angesprochene denkmalbewußte Erhalt und die Konvertierung mythologischer Inhalte entwickeln neue ethische Werte mit neuen Selbstwertgefühlen. Die Wertschätzung unter den veränderten politischen wie religiösen Rahmenbedingungen bleibt bestehen, erhält aber durch den Wandel in der Betrachtungsweise und anderer Formen der Verwendung eine neuartige Gewichtung.

Mythologische Darstellungen sind damit nicht mehr allein als austauschbare Objekte einer Ausstattungsdekoration zu verstehen, sondern haben einen gewandelten Aussagewert. Er kann so als Reflex eines geistesgeschichtlich relevanten Geschmacks verstanden werden.

Obwohl die literarischen Quellen keine direkte Auskunft über eine Produktion liefern¹⁷³, legen sie doch ein großes kulturelles Interesse an statuarischen mythologischen Darstellungen nahe, das über eine bloße antiquarische Betrachtungsweise hinausgeht.

Der Blick auf die spätantiken Stellungnahmen hat gezeigt, daß die restaurativen Kräfte der Spätantike von einem Willen angetrieben waren, „die ornamenta wieder so zu errichten, wie sie einmal waren“¹⁷⁴. Inwieweit kann dieses Gestaltungskonzept den Zeitstil beeinflussen? Es ist zu überprüfen,

¹⁷² Spezifische Darstellungsmodi von Statuen, wie sie in den Exphraseis des Libanios und Nikolaos als Beispiel dienen, können als fortdauernde Traditionen und nicht als zeitlich gebundene Wiederaufnahmen definiert werden. Ob sie jedoch als Reflex eines spezifischen Geschmacks gewertet werden können, der sich auch in einer Nachfrage äußert, soll a.a.O. nochmals aufgegriffen werden. s. S. 159f.; 190f. Nicht gemeint sind Interpretationen formaler Elemente auf der Grundlage mentalitätsgeschichtlicher Veränderung wie sie im spätantiken Porträt zuweilen mit dem Begriff „Spiritualität“ umschrieben wurden. s. dazu: Schade (2003) 3f. 140f. 152

¹⁷³ s. S. 29-33

¹⁷⁴ Cassiodor var. 7,15: „*ut antiqua in nitorem pristinum contineas et nova simili antiquitate producias*“; dazu: Geyer a. O. (Anm. 30) 65

ob die spätantiken Beispiele eine Angleichung an das Konzept haben, sich den Proportionen oder gar den stilistischen Charakteristika älterer Werke angleichen, was eine zeitliche Einordnung erschweren kann¹⁷⁵. Wiederum im Verweis auf die zeitgenössische Literatur ist eine Bestimmung einer eigenständigen Kunst, die vom Zeitstil geprägt ist, für die Reproduktion paganer Kulturgüter nicht vorrangig. Vielmehr steht im Zentrum der Diskussion spätantiker Zeitgenossen das Besondere heidnischer Formensprache. Gingen die stilistischen Entwicklungen dahin, wie es jüngst Smith für die Porträtveränderungen des frühen 4. Jh. gefordert hat?¹⁷⁶ Sicherlich besitzt die Auswahl künstlerischer Ausdrucksmittel bei Porträts im Gegensatz zur mythologischen Plastik andere Gesetzmäßigkeiten und ist dadurch für die heutige Untersuchung nur begrenzt verwendbar. Es ergeben sich aber über die Betrachtung der spätantiken Quellen einige Anknüpfungspunkte, die auf eine Verwendung ausgewählter Darstellungsmittel schließen lassen und in die Bewertung der spätantiken Idealplastik miteinfließen müssen. Eine direkte Verknüpfung beider Gattungen (Literarische Quellen und Statuenmaterial) ist nicht beabsichtigt¹⁷⁷.

Ebenso bleibt zu untersuchen, ob die Wiederverwendung und Umnutzung älterer Statuen nur dem gewandelten Ausstattunginteresse diene oder ob

¹⁷⁵ Im Bereich der Bauplastik lassen sich viele Beispiele anführen, die sich Älterem anzupassen versuchen. Obwohl der Zeitstil meist allein durch die qualitativen Abstufungen erkennbar ist, liegt das Bemühen um einen stilistisch-einheitlichen Komplex im Vordergrund. (Bsp. sind: Ionische Kapitelle des Saturntempels in Rom; Kapitelle von S. Lorenzo in Rom; H. Brandenburg, in: J. Poeschke (Hrsg.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*. (München 1996) 15., sowie das eindrucksvollste und späteste Beispiel: *Tempietto di Clitunno*: C. Jäggi, *Der Tempietto di Clitunno*, in: *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie Bd.2* (Münster 1995) 868-872. Mit der gleichen Intention sind eine Tritonen-Gruppe auf der Agora in Athen (s. Anm. 584) entstanden. Die stilistischen Unterschiede, die Hannestad in einer zeitlichen Bedingtheit sieht, sprechen für eine zeitversetzte Vervollständigung eines Gesamtkomplexes. Kennzeichnende Merkmale sind die gespannte Körperhaltung, die plastische Hervorhebung der Muskulatur sowie die wilde Haargestaltung. Diese wiederum im Hellenismus begründete Formensprache wird mit zeitstilistisch begründbaren Veränderungen den sicher älteren Pedants angeglichen. Hannestad (1994) 126f. (mit entsprechenden Lit.-Hinweisen).

¹⁷⁶ Die Veränderungen am Konstantinsporträt sind aus einer historischen Motivation zu verstehen: Smith (1997) 170-202

¹⁷⁷ Zum durchaus innovativen Charakter dieses Ansatzes innerhalb der Forschung zu spätantiken Porträts: Schade (2003) 6

sie eine Nachfrage und damit Produktion heidnischer Plastik geradezu herausgefordert hat.

III.2. METHODISCHE GRUNDLAGEN

Die mitunter äußerst kontrovers diskutierte spätantike Datierung einzelner Statuen oder Statuengruppen sowie die daraus resultierende Konsequenz für die Bewertung des spätrömischen Kopienwesens macht eine erneute Prüfung des Phänomens der spätantiken Stilentwicklung nötig¹⁷⁸.

Trotz der geringen Anzahl festdatierter Denkmäler des 3.-5. Jhs., die zeitliche Ableitungsmöglichkeiten von Stilformen erschwert, ist eine Analyse der Stilphänomene möglich. Die wenigen, ab nachseverischer Zeit für die Stilanalyse verwendbaren historischen Reliefs sind stilistisch zwar äußerst divergent, müssen aber nach wie vor als Datierungsgrundlage dienen¹⁷⁹.

Die große Anzahl spätantiker Porträts wie auch die figürlich dekorierten Sarkophage des 3. und 4. Jhs.n.Chr. bilden darüber hinaus durch den guten Bearbeitungsstand in der Forschung solide Vergleichsgruppen, mit denen sowohl zeitstilistische Merkmale als auch lokalstilistische Details analysiert werden können. Vor allem im Bereich der Porträtforschung wurde in zahlreichen Untersuchungen in den vergangenen Jahren nicht nur das Bild spätantiker Stilphänome präzisiert und ihre Deutungsmöglichkeiten erweitert, sondern es wurden auch neue Wege eingeschlagen, um die in der Diskussion anstehenden methodischen Probleme mit neuen

¹⁷⁸ Am deutlichsten drückte dies A. Claridge aus: a. O. (Anm. 25); Willers (1994) 183 und Moltesen (2000) 125f. sehen nur in einer Erarbeitung von Lokalstil und Zeitstil die Chance einer Klärung. Durch das Fehlen stratigraphisch datierter Fundumstände, müssen einzelne Zentren erarbeitet werden, um regional Unterschiede fassen zu können. M. Bergmann, *Gnomon* 73, 2001, 66 wies schon vor der Publikation ihrer Arbeit zur mythologischen Plastik der Spätantike (Bergmann (1999)) auf die Notwendigkeit hin, Formkriterien deutlicher zu differenzieren.

¹⁷⁹ Obwohl eine Stilentwicklung der historischen Reliefs des 3. Jhs. erkennbar ist, ist ihre Übertragung auf die komplexe Wirkungsgeschichte römischer Idealplastik nur eingeschränkt übertragbar. Auf mögliche Gründe für Stildivergenzen wird S. 71-75 eingegangen.

Lösungsvorschlägen zu bereichern. Diese Voraussetzungen ermöglichten auch eine zeitliche Zuweisung von Statuen in die Spätantike¹⁸⁰.

Schon zum Beginn der Erforschung spätantiker mythologischer Plastik wurde das ungewöhnliche Darstellungskonzept kleinformatiger Statuetten und Gruppen mythologischen Inhalts erkannt¹⁸¹. Auf der Basis einer Analyse des formalen Konzepts konnten einige wichtige Divergenzen zu anderen Statuettengruppen festgestellt werden, so daß sich die Frage nach einer Zeitstellung aufdrängte. Die Datierung des kleinformatigen Ganymed mit Adler aus Karthago durch E. Gazda in theodosianische Zeit spielt dabei eine zentrale Rolle. Hierbei wurde weniger eine Grundlage für die stilkritische Neubewertung spätantiker Stilphänomene gelegt, als vielmehr ein Beispiel für die Fortdauer spätantiker Produktion mythologischer Plastik gegeben. Durch die Vergleiche mit theodosianischen Werken konnte einerseits die Datierung erhärtet werden. Andererseits wird es schwieriger, das Geflecht spätantiker Stilströmungen zu ordnen, da ein Bindeglied zwischen konstantinischer und theodosianischer Plastik fehlt¹⁸².

Zahlreiche Statuetten und mehrfigurige Kompositionen wurden auf der Basis weniger Formelemente dem theodosianischen Ganymed zeitlich an die Seite gestellt.

Die in Inhalt und Kompositionsschema unterschiedlichen Werke weisen wesentliche Stilunterschiede auf, die sich nicht ohne weiteres als „theodosianischer Nachklang“¹⁸³ einer Statuenproduktion erklären lassen. Während kleinformatige Werke häufig als „Ausklang“ der ehemals umfangreichen römischen Kopientätigkeit galten¹⁸⁴, wurde durch die Datierung der Statuenbasen vom Statuenensemble aus der Via Sette Sale¹⁸⁵ eine neue Diskussion über die Produktion großformatiger Werke in der

¹⁸⁰ s. S. 18f.

¹⁸¹ Gazda (1981)

¹⁸² Neben der tetrarchischen Epoche ist die Zeit zwischen Konstantin d. Gr. und Theodosius noch weitgehend unbearbeitet. Die bisherigen Untersuchungen stützen sich auf die Ergebnisse der Porträtforschung von Meischner a. O. (Anm. 44). Ebenso bilden die Ergebnisse zur frühchristlichen Sarkophagproduktion die wichtigsten Hinweise zur Entwicklung der figürlichen Plastik der 2. Hälfte des 4. Jhs.n.Chr.

¹⁸³ Filges (1999) 411

¹⁸⁴ Rumpf a. O. (Anm. 16) 12; Willers (1994) 182; Dresken-Weiland (1991) 8-14

¹⁸⁵ s. Anm. 50: mit Zweifel an der Datierung der Inschriften: Willers (1994) 181f. s.a.: Moltesen (2000) 124-126

Spätantike ausgelöst¹⁸⁶. Die Spätdatierung, die sich vor allem auf die Inschriften zweier Künstler aus Aphrodisias (Türkei) auf den Statuenbasen stützt¹⁸⁷, wurde zumeist durch stilkritische Überlegungen zu den Statuen zurückgewiesen¹⁸⁸. Bei den konträren Datierungsansätzen stellte sich jedoch heraus, daß gleiche Argumente sowohl für die Datierung in die Zeit um 200 wie für die Datierung in die Spätantike benutzt wurden. Die Gegenüberstellung spätantoninischer/severischer oder konstantinischer Datierung¹⁸⁹ warf grundsätzliche methodische Probleme der Stilanalyse auf, die auch Untersuchungen nach stilistischen Rückgriffen und wiederkehrenden „Klassizismen“ einschließen. Letztlich muß das System einer linearen Stilentwicklung modifiziert werden¹⁹⁰.

Die Diskussion um eine späte Datierung gründet sich also auf eine methodische Unsicherheit in der Bestimmung von Stilphänomenen der späten römischen Kaiserzeit.

Da die Bestimmung kunsthistorischer Entwicklungen des 3.-5.Jh. einen Modellcharakter haben, müssen zur Analyse Begriffe erörtert werden, die ein solches Modell logisch begründen können. Ebenso gilt zu überprüfen, ob die formalen Übereinstimmungen mit Werken des späten 2.Jh./ frühen 3.Jh. tatsächlich existieren oder in einer methodisch fehlerhaften Analyse von der bisherigen Diskussion begründet werden¹⁹¹.

¹⁸⁶ zu den früher vereinzelt rundplastischen Werke, die der Spätantike zugewiesen wurden: s. Anm.16

¹⁸⁷ K. Erim, C.M. Roueché a. O. (Anm. 50) 102-115

¹⁸⁸ Die in meiner Magisterarbeit untersuchten kleinformatigen Gruppen sind z. T. publiziert bei: L. Bonfante - C. Carter a. O. (Anm. 48) 247-257. Ähnliche kontroverse Beurteilungen bestimmen nach wie vor die Diskussion um die Datierung des Daidalos in Amman und der Statuenreihe aus Silaharağa in Istanbul: N. de Chaisemartin - E. Örgen, *Les documents sculptés de Silaharağa*, *Mémoires de l' Institut français d' études anatoliennes* 46 (Paris 1984); dazu Rezension von R. Fleischer, *Gnomon* 1988, 61-64

¹⁸⁹ M. Moltesen, *The Aphrodisian sculptures in the Ny Carlsberg Glyptotek. Aphrodisias Papers I* (Ann Arbor 1990)133-146

¹⁹⁰ Wrede (1972) 44 sieht im Verlust einer kontinuierlichen Tradition im Bildungsideal und den Produktionsverhältnissen in der Spätantike den Grund, daß die Werke der Spätantike nicht mehr nach der herkömmlichen Methode des Replikenvergleichs zu beurteilen seien.

¹⁹¹ Der neue Ansatz, über werkstatttypologische Merkmale wie Formeln zu einer Datierung zu gelangen, soll an anderer Stelle (s. S. 109-116) erörtert werden. Die z. T. immer noch offenen Fragen von Produktionsstätten christlicher Werke wie z.B. von Sarkophagen und von nicht hinreichend untersuchten Porträts und deren Rückdatierung (s. z. B. Licinius-Porträt: Anm.176), lassen die

Umsomehr ist von Bedeutung, die verwendeten Parameter einheitlich zu definieren, um letztlich der Bewertung des tatsächlichen Umfangs einer Produktion spätantiker mythologischer Plastik gerecht zu werden.

III.3. ENTWICKLUNGSMODELLE

Unzweifelhaft ist ein anderes Verständnis von Proportion, formalem Aufbau und Plastizität ab tetrarchischer Zeit feststellbar. Die Vielfalt zeitgleicher Formtraditionen macht es jedoch fraglich, ob das klassische Erbe nach der Tetrarchenzeit aus sich selbst heraus wieder an Geltung gewann oder bewußt erneuert wurde¹⁹².

Mit einer Untersuchung der Stilphänomne der zweiten Hälfte des 3.Jhs. läßt sich jedoch diese Frage zumindestens in seiner begrifflichen Bestimmung deutlicher differenzieren¹⁹³.

Mit der Ausbildung spezifischer Regionalstile schon im 3.Jh. verschiebt sich die direkte Beeinflussung eines Zeitstils auf spätantike Stilphänomene des 4.Jh.¹⁹⁴. Zu Recht weisen Inan und Rosenbaum¹⁹⁵ darauf hin, daß im griechischen Osten der Begriff vom Menschen als „Maß aller Dinge“ bis zum Ende des oströmischen Reiches fortlebte¹⁹⁶. Die These Fittschens, in der sog. transzendentalen Kunst des 3.Jhs. eine prägende Vorstufe der nachfolgenden Jahrhunderte zu sehen¹⁹⁷, ist damit zwar nicht widerlegt, weist jedoch auf die Gefahr hin, dass die Suche nach einem durchgängigen System einer Stilentwicklung und –abhängigkeit mitunter zu einer einseitigen

methodischen Probleme der Stilanalyse offenkundig werden; s. auch Inan-Rosenbaum (1979) 21f.

¹⁹² Inan- Rosenbaum (1979) 24

¹⁹³ Die Forderung, die Idealplastik des 3.Jhs.n.Chr. näher zu untersuchen, wurde mehrfach betont. P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke Bd. II., Berlin 1990, 352-354, Kat.Nr.250; M. Bergmann, Gnomon 73, 2001, 66

¹⁹⁴ zu den Problemen stilistischer Abhängigkeiten des 3.Jh. n.Chr. s. S. 82-108

¹⁹⁵ Inan- Rosenbaum (1979) 11 (Anm. 53)

¹⁹⁶ Es bliebe zu untersuchen, ob die Beobachtungen am statuarischen Material einen Reflex bzw. ein paralleles Phänomen darstellen, wie sie für die Betrachtung der neuplatonischen Kunstbewertung schon angesprochen wurde. s.S. 50-56

¹⁹⁷ K. Fittschen, Die Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. im Spiegel der Kunst, in: A. Alföldi (Hrsg.), Krisen in der Antike. Bewußtsein und Bewältigung, Bochumer Historische Studien XIII (Düsseldorf 1975)138

Betrachtungsweise führt. Eine fortdauernde und lineare Entwicklung scheint nicht möglich zu sein.¹⁹⁸

Eine Zunahme von Disharmonien in der Proportionsgestaltung der Spätantike, wie sie als zeitstilistisches Merkmal definiert wurden¹⁹⁹, ist nur aus der Annahme einer bislang nicht geklärten Entwicklungslinie zu verstehen.

Noch jüngst wurden Werke, die zeitstilistisch um die konstantinischen Reliefs des Konstantinbogens zu gruppieren sind, als „Hinwendung des Geschmacks zu expressiver Häßlichkeit“²⁰⁰ titulierte. Damit ist eine Entwicklung impliziert, deren Bewertung im Gegensatz zur realen stilistischen Vielfalt einer Epoche steht.

Treten in dieser Zeit formale Gegenbewegungen auf, so werden diese als Klassizismen bezeichnet²⁰¹. Auch hier basiert die Bewertung auf der Annahme einer linearen Stilentwicklung²⁰². Dagegen legt die Vielfalt und die Verflechtung bisher in der Forschung erkannter spätantiker Stilphänomene nahe, von parallelen, sich gegenseitig bedingenden stilistischen Strömungen auszugehen.

Die von Kitzinger dem Künstler selbst zugeschriebene innovative Absicht, bewußt auf klassische Formprinzipien zurückzugreifen, steht im Widerspruch zu den ab severischer Zeit immer wieder feststellbaren, unterschiedlichen Rückgriffen auf sogenannte Klassizismen²⁰³.

¹⁹⁸ Kitzinger (1977) 67. Man kann auch nicht mehr von einem Verlust klassischer Formtraditionen und damit einer Art „missing link“ zwischen der Kunst des 3. Jhs. und den punktuell auftretenden retrospektiven Formelementen theodosianischer Zeit sprechen. Werden statuarische Beispiele aus der 2. Hälfte des 3. Jhs. miteinbezogen, verändert das die Interpretationen formaler Charakteristika von Werken des 4. Jhs..

¹⁹⁹ Filges (1999) 408, T. Stephanidou-Tiveriou a.O. (Anm. 16)133

²⁰⁰ Bergmann (1999) 11

²⁰¹ K. Weitzmann (Hrsg.), *The Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. 3rd to 7th century*. Ausstellungskatalog New York (New York 1979) 2

²⁰² D. Stutzinger, *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderung im 4. Jh. n. Chr.* (Bonn 1982) 123-132

²⁰³ Kitzinger (1977) 67 geht davon aus, daß für den theodosianischen Stil keine direkten Vorläufer existieren und daher eine Innovation durch den Künstler nahe liegt. Diese Lücke ist jedoch durch die mangelnde Überlieferung des Datierbaren wie auch durch die Annahme eines linearen Entwicklungssystems begründet. Ein bewusster Rückgriff auf klassische Formprinzipien ist dann nicht mehr notwendig, wenn die lange Laufzeit als „klassisch“ bezeichnete Stilphänomene auch im 4. Jh. belegt werden kann. s. S. 76-82

Gerade die vorangegangene Untersuchung der literarischen Quellen läßt in diesem Zusammenhang ein weit komplexeres Verhältnis von Bewertung und tatsächlicher Verwendung überlieferter Formtraditionen erkennen. So bezieht sich die schon in den Quellen genannte Wertschätzung des kulturellen Erbes nicht allein auf „Heiden“. Sie sind damit nicht allein als „Träger der retrospektiven Elemente“ zu bezeichnen. Ebenso würde man der christlichen Formentwicklungen nicht gerecht, sie als zeitstilistische Ausdrucksform einer spätantiken Spiritualität zu reduzieren²⁰⁴. Vielmehr ist das auf beiden Seiten zunehmende Bewußtsein eines kulturellen Erbes ein Zeichen dafür, daß in der Parallelität aber auch in der Vermischung christlicher und heidnischen Kunstströmungen im 4.Jh. eine Bestimmung zeitgebundener Stilphänomene möglich ist.

In dieser Studie wird daher der Versuch unternommen, unterschiedliche Formtraditionen getrennt voneinander zu untersuchen, um hierbei die Laufzeit bestimmter Formelemente und nicht allein deren zeitliche Abfolge und Entwicklung herauszuarbeiten²⁰⁵.

Im Wissen um diese gegensätzlichen Formen muß geklärt werden, welche Bedeutung und Gewichtung ihnen in der Spätantike zugestanden werden können.

Klassizismen innerhalb eines Zeitraums zu bestimmen, ist von mehreren Faktoren abhängig. Es gilt, die bewußte Anwendung zu erkennen, die nicht durch das Statuenmaterial selbst, sondern durch die Vernetzung mit den Aussagen literarischer Quellen bestimmt werden kann. Die als „klassisch“ oder „hellenistisch“ bezeichneten Formelemente sind auch ohne die Verwendung des Begriffs Klassizismus erklärbar, auch wenn sie zum parallel verlaufenden Zeitstil erscheinen.

Betrachtet man spätantike Werke aus dem römischen Kunstverständnis heraus als Kopie griechisch-hellenistischer Formtraditionen²⁰⁶, dann sind formale klassische Stilphänomene des 4.Jhs. und damit auch der theodosianischen Zeit nicht als „letztes Aufblühen der klassischen

²⁰⁴ Kiilerich (1993) 13; zur Spiritualität: s. Schade (2003) 140f.

²⁰⁵ s. u. S. 108-116

²⁰⁶ Zu dem Weiterleben klassischen Formrepertoires: G. M. A. Hanfmann, *The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith*, in: K. Weitzmann (Hrsg.), *Age of Spirituality. A Symposium* (New York 1980) 75-99

Formensprache zu bewerten“²⁰⁷. Auch hier ist die Bestimmung der regionalen Laufzeit signifikanter formaler und stilistischer Aspekte von Bedeutung. Erst durch das statuarische Material kann eine Aussage darüber getroffen werden, ob es sich um das wiederholte, punktuelle Auftreten einer Wiederaufnahme von z.B. Einzelmotiven handelt oder ob längere Laufzeiten „klassischer“ Formen eine Parallelität unterschiedlichen Formwillens aufzeigen²⁰⁸. Ob es sich dabei um das Phänomen einer *regeneratio*²⁰⁹ oder einer Renaissance handelt, kann erst durch die Bewertung des datierten Statuenmaterials erschlossen werden²¹⁰.

Auch bei der getrennten Betrachtung lokalstilistischer Entwicklungen ist es schwierig, diese kunsthistorisch zu bewerten. Inan- Rosenbaum konnten an kleinasiatischen Werken klassische und hellenistische Traditionen herausarbeiten, die in der Spätantike nicht einmal die „klassizistischsten“ Werke Roms erreichen würden²¹¹. Diese jedoch als „Zeugnisse für ein Erneuerungsbestreben“²¹² im Sinne einer Renaissance anzuführen, ist wenig wahrscheinlich, auch wenn gerade diese Formen bei Werken aus Aphrodisias und anderen kleinasiatischen Zentren zur Tradition gehören. Ähnlich methodische Probleme zeigt die zeitliche Zuweisung spätantiker Kaiserinnenstatuetten. Der häufig im Schema der sog. Pudicitia wiedergegebene Typus taucht nach dem wohl späthellenistischen Vorbild erst wieder in hadrianischer Zeit auf. Im frühen 4. Jh. scheint er eine größere

²⁰⁷ Filges (1999) 411

²⁰⁸ Schon hier zeichnet sich die parallele Bedeutung von Form und Stil ab. So auch W. v. Sydow, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jhd. n. Chr., *Antiquitas* 3,8 (Bonn 1969) 55, der für das ganze 4. Jh. ein Vorstellung von klassischen Formelementen zuschreibt, die in unhistorischer Sehweise ausgewählt wurden. Ihre Verbindung zu Werken des 1.-2. Jhs. beschränkt sich auf eine rein formale Ebene. Diese C. Landwehr a. O. (Anm. 3) sehr ähnliche Vorstellung eines Statuenkonzepts tendiert zu einer Sichtweise einer langen Laufzeit klassischer Elemente, die vom spätantiken Künstler nach Bedarf verwendet werden konnten. Eine Datierung ist neben der Analyse des Zeitstils nur in der Dechiffrierung der formalen Auswahl möglich. Zur Variation und dem Zitat eines Vorbilds: E. Künzl a.O. (Anm. 49) 131-162

²⁰⁹ Kitzinger (1977) 54-64

²¹⁰ Inwieweit die Kunstbetrachtung Plotins einen Reflex dieser Entwicklung darstellt, sei dahingestellt. Seine retrospektiven Tendenzen lassen sich jedoch als wichtigen Vorläufer für die Auseinandersetzung von Kunstform und Betrachter in der Spätantike nennen. s. S. 50-56. Nicht zuletzt beweist diese zeitliche wie inhaltliche Vernetzung von Quelle und darstellender Kunst, wie wichtig beide Aussagen auch für eine Stilanalyse sind.

²¹¹ Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 21f.

²¹² Inan – Alföldi-Rosenbaum (1979) 22

Beliebtheit zu haben, so daß wiederum der Typus als traditionell bezeichnet werden kann²¹³. Die methodische Problematik entspricht jener, wie sie bei der zeitlichen Zuweisung kleinasiatischer Porträts zu beobachten ist. Hier wie dort ist eine zeitstilistische Zuordnung wegen oft langer Laufzeiten eines Typus nicht immer möglich²¹⁴. Ungeachtet der Erkenntnis, daß eine zeitliche Trennung zwischen dem 2. und 4.Jh. über die Stilanalyse erfolgreich zu belegen ist, sind Begriffe wie „retrospektiv“ in diesem Zusammenhang irreführend²¹⁵.

Unter den genannten Voraussetzungen sollte eine Entwicklung nicht mehr als kontinuierliche zeitliche Abfolge formaler Veränderungen angesehen werden, sondern vorerst als eine Entwicklung, die auch durch regionale und individuelle Faktoren bestimmt werden. Lassen sich Laufzeiten stilistischer Merkmale bestimmen, so lassen sich grundsätzliche Muster umschreiben, die sich unter Umständen auch als eine bewußte Verwendung und damit als einen Klassizismus bezeichnen lassen. Damit ist einer Stilpluralität bis hin zu einer vom zeitgenössischen Geschmack abhängigen Darstellungsform deutlich mehr Geltung eingeräumt.

Für die Untersuchung der Fallbeispiele dieser Studie bedeutet dies, daß eine getrennte Analyse der genannten Einzelaspekte innerhalb eines kunsthistorischen Zeitrahmens eine breite Basis an Lösungsvorschlägen bieten kann, ohne an ein einheitliches Entwicklungsmodell gebunden zu sein.

²¹³ Die historische Motivation, wie sie beim Konstantinporträt festzustellen ist, kann bislang nicht nachgewiesen werden. s. Anm. 176; Schade (2003) 3. 89f. 98f.

²¹⁴ Die gleiche methodische Unsicherheit zeigen die verschiedenen Datierungen der sog. Julianstatuen im Louvre: K. Fittschen, *Ritratti maschili privati di epoca adrianea. Problemi della loro varietà*, ScAnt 6-7, 1992-93, 445-485

²¹⁵ A. St. Clair, DOP 50, 1996, 147

III.4 FORM, STIL UND KONZEPT

Die bisherigen Überlegungen zu methodischen Grundlagen und Modellen einer spätantiken Kunstentwicklung haben gezeigt, daß im Bereich der Rundplastik für die vielen ungelösten Fragen immer wieder neue Lösungsvorschläge entwickelt wurden.

Um der Denkmalbeschreibung methodisch möglichst gerecht zu werden, wurden vielfache, mitunter vieldeutige Begriffe verwendet. Lag doch gerade darin ein Problem, das zu anfechtbaren Ergebnissen einer Zuweisung spätantiker mythologischer Plastik geführt hat. Als Arbeitshypothese der vorliegenden Untersuchung werden Form, Stil und Konzept getrennt als drei unterschiedliche Grundbegriffe definiert, die sich auf die detaillierte Formgebung, die typische Gesamterscheinung einer Plastik und das künstlerische Konzept einer Darstellung beziehen.

Bereits H.-P. Laubscher wies zum Beispiel darauf hin,²¹⁶ daß lokale Traditionen nur durch getrennte Analyse von Form und Stil erkannt werden könnten. Am Galerius-Bogen in Thessaloniki zeigte er auf, daß trotz seiner Nähe zu Kleinasien an unterschiedlichen Gattungen wie der Bauornamentik und den Pfeilerreliefs nur stadtrömische und attische Merkmale auftreten. A.Rumpf benannte an kleinformatischen Gruppen mythologischen Inhalts hellenistisch-kleinasiatische Formtraditionen.²¹⁷ Diese lassen lediglich eine Aussage über ihre Laufzeit zu und gestatten zunächst keine Bewertung als bewusste Rezeption hellenistischer Plastik. Eine zeitliche Einordnung ist in diesem Falle nur über die Stilanalyse möglich.

Durch die Analyse getrennter Kriterien können einmal über signifikante Stilmerkmale Lösungsvorschläge für die zeitliche Entwicklung der Formensprache ab dem 3.-4.Jh. gemacht werden. Zudem wird durch eine Vernetzung von Form- und Stilanalyse eine Aussage darüber möglich

²¹⁶ H.-P. Laubscher, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*, AF 1 (Berlin 1975); B. Brenk, *Die Datierung der Reliefs am Hadriantempel in Ephesos und das Problem der tetrarchischen Skulptur des Osten*, *IstMitt* 18, 1968, 238-258 (mit der wohl immer noch richtigen Datierung des Zyklus in tetrarchische Zeit); s. a.: H.-P. Laubscher, *Ein tetrarchisches Siegesdenkmal in Iznik (Nikaia)*, *Jdl* 108, 1993, 395 Anm. 80 (mit theodosianischer Datierung) zur Trennung der Bewertung von Stil, Form und Qualität am Beispiel des Reliefszyklus.

²¹⁷ A. Rumpf a. O. (Anm. 16) 14f.

werden, ob und welche lokalen Traditionen innerhalb eines bestimmten Zeitraumes festzustellen sind. Schließlich kann auch über veränderte Darstellungsinhalte eine Aussage darüber gemacht werden, wie sich das künstlerische Konzept in der Spätantike verändert hat.

Wie sich Formen im Sinne eines Stilwandels verändern können, so kann man daraus auch die Absicht des Künstlers erkennen, bisherige Konzepte zu variieren, zu verändern oder fortzuentwickeln. Eine solche Fortentwicklung von Konzeptgedanken lässt wiederum zeitstilistische Bewertungen zu und unterliegt besonders lokalen Traditionen.

Treten zeitgebundene Veränderungen von Form und Stil auf, kann von einem neuen Konzept gesprochen werden. Dies kann sich zum Beispiel in der Inkonsequenz verwendeter Formelemente ausdrücken, die dann nur noch als Chiffre oder Zitate auftauchen²¹⁸.

Am deutlichsten wird ein künstlerisches Konzept durch den Darstellungsinhalt verändert. So erhalten die kleinformatigen Gruppen der Spätantike durch eine Staffelung narrativer Elemente zunächst eine szenische Veränderung der Hauptfigur. Ungeachtet von Tradition, Lokalstil und typologischer Abhängigkeit kann allein aus dieser andersartigen Komposition ein neues zeitgebundenes Konzept ermittelt werden.

Die Differenzierung eines Konzepts, das zusätzlich vom Inhalt und der zeitgebundenen Adaption älterer Stilmerkmale geprägt ist, tritt nicht erst in der Spätantike, sondern bereits im Hellenismus auf²¹⁹.

Beiden Stilepochen ist die Vielfalt unterschiedlicher formaler Strömungen eigen, die keine lineare Stilentwicklung besitzen, sondern durch die Wechselwirkung gegensätzlicher Strömungen bestimmt werden und immer wieder neue Entwicklungsmodelle herausfordern.

Es gilt verschiedene Stränge wie Form, Stil und Konzept miteinander zu vernetzen, um damit eine möglichst gültige Bewertung und Datierung zu

²¹⁸ An Beispielen wie der Venus aus S. George-de-Montagne in Paris und anderen kleinformatigen Werken und Beispielen aus der Kleinkunst: Körperdrehung auf dem Symmachos- Diptychon (zuletzt mit älterer Lit.: Ensoli – La Rocca (2000) 264, 467 Kat.69; Mänaden: Mildenhall Treasure: Ensoli – La Rocca (2000) 622 Kat. 327, fallen die Missverhältnisse von Proportionen auf, die nicht allein (s. Filges (1999) 408) als spätantikes Merkmale erkannt werden können.

²¹⁹ N. Himmelmann, Drang zur Entladung. Die Lehre vom Stil in der Archäologie. in: *Minima Archaeologica* (Mainz 1996) 230

erreichen. Dazu müssen auffällige Gestaltungselemente am einzelnen Objekt bestimmt und untersucht werden, um danach im Vergleich mit weiteren Werken zeittypische Gemeinsamkeiten und datierbare Charakteristika herausarbeiten.

III.5. DIE BESTIMMUNG EINES ZEITSTILS

Die Definition eines spätantiken Zeitstils ist davon abhängig, ob sich dieser als durchgängiges System in unterschiedlichen Gattungen feststellen läßt. Treten lokale Formtraditionen und individuelle Stilvariationen gleichzeitig auf, wird die Definition eines übergreifenden Zeitstils erschwert.

Die bisher in der Forschung für den stadtrömischen, konstantinopler und kleinasiatischen Raum untersuchten Stilkriterien besitzen jeweils eigene Gesetzmäßigkeiten. Eine Überprüfung und Übertragung auf nicht datierte Werke muß die jeweils lokalen Formtraditionen berücksichtigen. Werden diese vereinheitlicht, besteht die Gefahr, den divergierenden Lokal- und Gattungsstilen der Spätantike nicht gerecht zu werden. Es müssen daher die genannten Phänomene erneut analysiert und auf ihre Charakteristika überprüft werden²²⁰. Wie viele Stilvariationen und sogenannte „klassische“ Ausdrucksformen der Spätantike zugestanden werden können, um letztlich auch einen Zeitstil zu definieren, ist daher nicht nur ein Problem der Stilanalyse, sondern zunächst eine Frage, welches Modell einer Stilentwicklung der Analyse zugrunde gelegt wird. Auch hier kann durch die getrennte Analyse von Form- und Stiltraditionen über lokalstilistische Charakteristika deren Anteil am Zeitstil aufgezeigt werden.

Sind Stile zu erkennen, die sich durch Aussage und Funktion des dargestellten Inhalts von anderem abgrenzen, müssen zunächst die Gründe für dieses veränderte Auftreten herausgearbeitet werden²²¹. Die Reduzierung unterschiedlicher Form- und Stiltraditionen allein auf historische Ereignisse, verbindet zwar eine Idee mit einem Zeitstil, wird aber selten der Vielfalt der Entwicklung lokaler Traditionen gerecht. Als Beispiel kann die zunächst überraschende stilistische Raffinesse theodosianischer Marmorarbeit gelten. Es wäre verfehlt, diese als zeitstilistischen Ausdruck eines aristokratischen Konservatismus und reaktionären Traditionalismus zu titulieren und für das gesamte römische Reich zu globalisieren.

²²⁰ s. Anm. 190

²²¹ Gerade bei Darstellungen mit idealem Charakter, wie es das theodosianische Porträt betrifft, ist beim Vergleich mit jugendlich-idealen Darstellungstypen wie z.B. Helios oder Apoll zwischen einer Übernahme des idealen Charakters am Porträt und der tatsächlichen zeitstilistischen Gemeinsamkeit zu unterscheiden.

Durch stilkritische Beobachtungen wurden in der Forschung Einzelmerkmale herausgearbeitet, die sich mit zeitstilistisch gesicherten spätantiken Werken verbinden lassen. Dabei wurden Formtraditionen erkennbar, die eine Verbindung mit östlichen Werkstätten zulassen²²². Durch das Fehlen einer gesicherten Laufzeit dieser lokalstilistischen Merkmale bleibt jedoch die Frage offen, welcher zeitliche Rahmen aus dieser Unsicherheit gesetzt werden kann²²³.

So besitzen z.B. Werke aus Aphrodisias und Perge lokalstilistische Elemente, die an zeitlich unterschiedlichen Werken beobachten werden können. Unklar ist nach wie vor die Laufzeit solcher lokalen Elemente. Während es in Aphrodisias die tiefschattenden Falten mit u- oder v-förmigen Faltenenden sind, treten in Perge die starren Faltenbildungen und häufig flüchtige Bearbeitung der Gesichtsdetails auf²²⁴. Dies sind Elemente, die sowohl für Werke des 1.Jhs.n.Chr. charakteristisch sind, als auch für Merkmale spätantiker Statuen gelten²²⁵. Diese motivischen Übereinstimmungen ungleichzeitiger Werke lassen nur teilweise eine stilistische Bestimmung der Faltenbearbeitung zu und müssen im Einzelfall untersucht werden.

Ebenso verhält es sich mit der zeitlichen Zuweisung der Stilvariationen von Augenbohrungen. Kiilerich, Hannestad, Stirling versuchen einen spätantiken Zeitstil auch an der Art der Augenbohrung abzuleiten. Dieses Merkmal tritt jedoch schon wesentlich früher auf und ist spätestens in hadrianischer Zeit

²²² Inan- Rosenbaum (1979) 9-24. Die in Aphrodisias nachgewiesene Skulpturenwerkstatt bietet nur wenig Anhaltspunkte für die Untersuchung eines spätantiken Stils mythologischer Plastik. Die dort gefundenen Werke sind Halbfabrikate, die lediglich Rückschlüsse über die Herstellungstechnik zulassen. P. Rockwell a. O. (Anm. 27) 138-143; . A. van Voorhis, 1998 a.O. (Anm. 27) 409. Für eine in der Spätantike fortdauernde Produktion in Aphrodisias sprechen nicht zuletzt die dort gefundenen spätantiken Tondi mit Philosophenporträts, sowie die reiche Anzahl spätantiker Porträts und Porträtstatuen. Vergl.: Smith (1990); Smith, in: Smith – Erim (1991) 144-167

²²³ zuletzt: Bergmann (1999) 15, s. unten S.108-122

²²⁴ s. z.B. die Friese aus dem Theater von Perge: H. Alanyali, Gebannte Kentauren und Giganten, AW 1, 2007, 85-90; dort auch eine umfassende Neupublikation angekündigt

²²⁵ Es wird bei der Untersuchung des Statuenmaterials darauf einzugehen sein, daß die Augenbohrung als zeitstilistisches Mittel nur begrenzt verwertbar ist: s. dazu auch A. Claridge a. O. (Anm. 25)

vollständig ausgebildet²²⁶. Zunächst weist diese Bildhauertechnik nicht auf einen Zeitstil hin, sondern muß als formales Gestaltungsprinzip mit einer langen Laufzeit bezeichnet werden. Wenn auch stilistische Unterschiede z.B. zwischen der hadrianischen und konstantinischen oder theodosianischen Augenbohrung bestehen, sind ähnlich der Faltentechnik auch durchgehende Muster in der Augenbohrung zu erkennen, die zunächst nicht auf einen spezifischen Zeitstil hinweisen.

Der Ansatz Eichners, anhand technischer Merkmale zeitstilistische Stilelemente zu subsumieren, erweist sich als ebenso problematisch²²⁷. Die schon von A. Filges²²⁸ vertretene These, daß qualitative Merkmale häufig zu einem falschen Datierungsansatz geführt haben, umschreibt einen vergleichbaren Sachverhalt. In beiden Fällen ist die technische Umsetzung einer künstlerischen Idee abhängig von dem Erfahrungsschatz des Bildhauers, seiner Beeinflussung durch tradierte Kunstströmungen und der Rolle des Auftraggebers. Gerade in der Spätantike, die ab severischer Zeit durch eine Abstraktion der Form geprägt ist, kann ein zudem minderwertiges Stück irrtümlich mit dem chiffrageartigen Charakter eines spätantiken Reliefstils in Verbindung gebracht werden. Im Einzelfall muß daher zwischen Qualitätsmerkmalen und einer bewußt gewandelten Stilauffassung unterschieden werden. Die Trennung technischer Merkmale von der stilistischen Gesamtauffassung bzw. ihre gegenseitige Beeinflussung hilft, das Wesen der Stildivergenz zu erfassen²²⁹.

Die Bewertung eines qualitativen Merkmals darf nicht allein mit der Zeitstellung in Verbindung gebracht werden. Bekannte Beispiele wie die Marc-Aurel Säule, das severische Tetrapylon in Leptis Magna, sowie die konstantinischen Reliefs des Konstantinsbogen in Rom verfolgen mit der Vergrößerung der Formen eine auf Fernsicht angelegte Bildwirkung, die nicht allein mit qualitativen Kriterien verknüpft werden dürfen²³⁰. Deren

²²⁶ A. Claridge a. O. (Anm. 25) 450

²²⁷ K. Eichner, JAC 24, 1981, 111

²²⁸ Filges (1999) 408f.

²²⁹ Betrachtet man unter diesem Aspekt die Stilanalyse bei Hannestad (1994) und Kiilerich (1993), so sind die dort genannten Kriterien als technische Merkmale zu bewerten, deren zeitstilistischer Aussagewert begrenzt ist. s. a. Anm. 256, 313, 551

²³⁰ s. dazu auch Bergmann (1999) 36

Formrepertoire zudem als Zeitstil auf eine ganze Epoche zu übertragen, würde den Blick auf divergierende Stile, die durch einen anderen Willen der Wirkung angelegt sind, verstellen.

Ein Zeitstil kann aus den variantenreichen stilistischen und formalen Veränderungen nicht sicher als solcher interpretiert werden, er ist aber auch nicht absolut auszuschließen. Vielmehr soll geprüft werden, ob der Zeitstil nicht nur eine künstlerische Ausdrucksform darstellt, sondern ein Phänomen umschreibt, dessen Variabilität neu zu definierenden Gesetzmäßigkeiten unterliegt.

N. Zimmermann stellt daher provokativ die Frage: „*Warum sollte sich, (...), die an Veränderungen und Umbrüchen so reiche Zeit des 4.Jh. in genau nur einem >Kunstwollen< und einem >Zeitstil< äußern?*“²³¹

In diese Richtung geht auch der Begriff des Designs,²³² der die wichtige Einflußnahme des Auftraggebers und seines Geschmacks auf den Stil des Objekts berücksichtigt. Die von zeitstilistischen Strömungen individualisierte Stilform kann damit zeituntypisch sein, was sich auch in beliebigen Detailformen ausdrücken kann²³³. Die Datierung solcher Werke ist dann wiederum zunächst nicht durch die herkömmliche Analyse möglich, da sie auf einem Netz festdatierter Denkmäler basiert. Ziel ist es daher, in der Fallanalyse den Schwerpunkt auf die besondere Zusammenstellung von Form und Stil zu legen, um so Einzelperscheinungen oder Gruppenvorkommen zu erkennen. Ein anfangs uneinheitliches Bild vielfältiger Stile kann dann ein Stilphänomen einer Zeit und damit einen Zeitstil definieren.

Letztlich wird das Ziel einer jeden methodenübergreifenden Analyse sein, auch ein Entwicklungsmodell darzustellen, das aber nicht mehr mit den

²³¹ N. Zimmermann, Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei, JbAChr 35, 2002, 273. Das Auftreten ähnlicher methodischer Probleme für unterschiedliche Gattungen spricht für ein Problem, dessen Ursachen in der Forschungsgeschichte zu suchen sind.

²³² Bergmann (1999) 60 benutzt den Begriff des Designs, der die Variation und Beliebigkeit von Stilmitteln umschreiben soll, die sich nach einem spezifischen Zeitgeschmack richtet. Der Begriff ist aufgrund seiner modernen Konnotation der immanenten Funktionalität und den damit bindenden Gestaltungsprinzipien jedoch nur begrenzt übertragbar. Siehe auch sog. „Konzeptstatuen“: C. Landwehr a. O. (Anm. 3)

²³³ Eichner a. O. (Anm. 227) 111 vermeidet es, die Wertigkeit und Verwendbarkeit des Begriffs Zeitgeschmacks zu spezifizieren.

bisher üblichen Interpretationen von Stilvariationen und historischen Parallelentwicklungen verglichen werden kann²³⁴.

²³⁴ Es wird zu prüfen sein, ob die erkennbare Charakterisierung z.B. der theodosianischen Zeit mit einem periodisch im 4.Jh. sich wiederholendem Wechsel von klassizistischen zu barock-illusionistischen Stiltendenzen ebenfalls mit der bewußten retrospektiven Renaissance fälschlicherweise belegt worden ist.

IV. FALLSTUDIEN ZUR DATIERUNG SPÄTANTIKER RUNDPLASTIK

IV.1. EINLEITUNG UND ZIELSETZUNG

Die Vielzahl methodisch unterschiedlicher Kriterien wurden bisher für die Analyse von Lokal- und Zeitstil angesprochen²³⁵. Es ist deutlich geworden, daß das Hauptaugenmerk auf der Stilanalyse statuarischer Werke liegt und die Überprüfung bisheriger Ansätze neue Verknüpfungsmöglichkeiten ergeben.

Anhand von signifikanten Beispielen sollen diese theoretischen Erörterungen konkretisiert werden. Mitunter werden dabei einige in der Forschung umstrittenen Datierungen aufgegriffen und mit neuen Beispielen verglichen. Die beschriebenen methodischen Unsicherheiten zur Erforschung spätantiker idealplastischer Statuenproduktion zwingen dazu, ausgewählte Fallbeispiele auf einer breiten Vergleichsbasis einer neuerlichen und umfassenden Untersuchung zu unterwerfen.

Keine der zur Diskussion stehenden Werke sind durch einen stratifizierten Fundkontext zu datieren. Ihre Verwendung in spätantik bewohnten Komplexen wie Villenanlagen und öffentlichen Gebäuden können über die Entwicklung des römischen Kopienwesens keine Auskunft geben. Auch inschriftliche Nennungen aphrodisischer Künstler²³⁶ belegen nur sekundär den Fortbestand einer Werkstatt und rechtfertigen nicht, wie im Falle des Statuenkomplexes der Via Sette Sale²³⁷, eine Datierung der Statuen in konstantinische Zeit.

Die in Aphrodisias bis in das 4. Jh. nachweisbare Skulpturenwerkstatt²³⁸ belegt lediglich den Fortbestand einer einzigen Werkstatt. Archäologisch lassen sich dort nur Halbfertigprodukte und Reparaturarbeiten an älteren Werken konstatieren, deren Datierung für diese Studie nicht relevant ist. Es gibt letztlich nur die Möglichkeit, über die methodische Stilanalyse einen Nachweis für eine allgemeinere spätantike Statuenproduktion zu erbringen.

²³⁵ s. S. 68-70

²³⁶ C. Rouéche a. O. (Anm. 72) 25-29

²³⁷ s. S. 148-151

²³⁸ P. Rockwell a. O. (Anm. 27) 138-143

Ein objektives und vollständiges Bild vom einst Vorhandenen wird man jedoch nicht erwarten, da der heute ohnehin lückenhafte Bestand spätantiker Plastik stark vom Zufall ihrer Erhaltung bestimmt ist. Weder regional, typologisch oder ikonographisch sind größere Materialgruppen zusammenzufassen.

Die vorliegende Untersuchung muß sich deshalb vorwiegend auf solche spätantiken Plastiken konzentrieren, die in der bisherigen Forschung kontrovers bewertet und unterschiedlich datiert werden²³⁹.

Vielfach wurde das Ende der großplastischen Statuenproduktion spätestens in severischer Zeit gesehen²⁴⁰. Zurecht wurden dabei die statuarischen Beispiele, die unter typologischen wie stilistischen Gesichtspunkten datiert wurden, bis in das 3.Jh. hinein verfolgt. Eine Vielzahl von Detailformen sind bisher in stilkritischen Ansätzen zusammengetragen worden²⁴¹. Ihre Datierung in die Spätantike bleibt dabei nicht immer unumstritten²⁴². Anhand signifikanter Beispiele sollen spezifische Charakteristika der Plastik des 3.Jhs. herausgearbeitet werden, die aufgrund unterschiedlicher Bewertungen von Qualität, formalem Aufbau und stilistischer Detailbetrachtung zu einer späten Datierung geführt haben. Dabei wiederum entsteht die Möglichkeit, die Polarität zwischen einer Datierung in das 2.Jh.. bzw. 4.Jh. neu zu überdenken.

Die Unterteilung der vorliegenden Untersuchung in Fallstudien erwies sich als hilfreich. Eine Parallelität der Stilbewertung des 2. und 4.Jhs. wurde schon mehrfach in der Forschung betont²⁴³. Vergleichbare Fragestellungen bei der Untersuchung spätantiker Porträtplastik legen es nahe, die Kunst des 3.Jh. in die Diskussion miteinzubinden²⁴⁴.

Anhand neu zusammengefasster Materialgruppen, die sich aus formalen und stilistischen Übereinstimmungen ergaben, werden die bisher als „spätantike

²³⁹ Eine Einschätzung, daß man Merkmale spätantiker Werke schon auf den ersten Blick erkennt, scheint zum derzeitigen Punkt äußerst optimistisch: s. Bergmann (1999) 60

²⁴⁰ Willers (1994) 180

²⁴¹ s. S. 12-22

²⁴² zusammenfassend vor allem: A. Claridge a. O. (Anm. 25)

²⁴³ s. zur gleichen Problematik: Inan- Rosenbaum (1979) 21-24

²⁴⁴ s. Inan- Rosenbaum (1979) 23f.; die gallienische Zeit wird in die Diskussion einer Stilparallelität zwischen antoninischen und konstantinischen Kunstwerken einbezogen.

Idealplastik“ ausgewiesenen Statuen über eine breiter angelegte Stilanalyse auf ihre Datierbarkeit neu untersucht.

Dabei handelt es sich unter anderem um Statuen, die den Forschungsdiskurs über die Existenz spätantiker Idealplastik ausgelöst haben. Ebenso werden Statuen berücksichtigt, die in Folge dieser Diskussion den bislang spätdatierten Statuen an die Seite gestellt wurden. Ferner werden neue Überlegungen an erstmals untersuchten Werken miteinbezogen.

Die aufgeführten Datierungskriterien einiger Fallbeispiele, die zu einer spätantiken Datierung führen, sollten jedoch noch vorläufigen Charakter behalten. Das Hauptaugenmerk wird nicht auf eine abschließende Datierung, sondern bewußt auf die Facetten einer Bewertung des charakteristischen Stils gelegt²⁴⁵. Außerdem sollen grundsätzliche Kriterien wie z. B.

Proportionsverhältnisse, Gesichtsbildungen und Konzepte des Faltenwurfs berücksichtigt und auf ihren zeitstilistischen Wert untersucht werden.

Die daraus resultierenden neuen Datierungsvorschläge dienen letztlich dazu, die zeitstilistische Bewertung der spätantiken Rundplastik und ihre Einbindung in die Entwicklungsabläufe römischer Kunstproduktion schärfer zu umgrenzen. Es wurde darauf verzichtet, in einem gesonderten Katalog die einzelnen Werke zu besprechen. Durch die Verschiedenartigkeiten in Inhalt, Format und Typus entzieht sich das Material einer Gliederung, die in eine klare Systematik einzuordnen wäre. Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt, wie schon in den vorangegangenen Kapiteln angedeutet²⁴⁶, in der Erörterung der stilistischen Phänomene der Spätantike. Um jedoch eine Übersicht und eine Möglichkeit zu bieten, die jeweiligen Werke der Diskussion dem Text zuzuordnen, wurden sie am Ende in einer Katalogliste aufgeführt. Ebenso sind die Vergleichswerke in Listen genannt, um dem Leser eine Übersicht der verwendeten Denkmäler zu erleichtern.

²⁴⁵ Der z. T. rezensionsartige Charakter der Untersuchung soll jedoch nicht die Arbeiten von Kiilerich (1993), Hannestad (1994) oder Stirling (1994) schmälern, da erst durch deren mutige Neubetrachtung in den letzten 20 Jahren die Diskussion wieder entfacht wurde. Dennoch müssen ihre Arbeiten kritisch beleuchtet werden.

²⁴⁶ s. S. 62-75

IV.2. ZEITSTIL ODER STILTRADITION

Für die Datierung spätantiker Rundplastik wurden wiederholt in der Forschung Stilkriterien genannt²⁴⁷. Dabei handelt es sich um polierte Oberflächen und die Form der Augenbohrung. Es soll im Folgenden gezeigt werden, daß es hierbei nur um technische Details geht, deren Verwendung für eine zeitstilistische Zuweisung undatierter Statuen nicht relevant ist. Seit dem Hellenismus sind polierte Oberflächen vor allem bei kleinformatigen Statuetten oder Gruppen nachweisbar²⁴⁸. Ausgehend von der kleinformatigen Ganymed-Gruppe aus Karthago²⁴⁹ wurde das Merkmal polierter Oberflächen als spätantiker Geschmack gedeutet²⁵⁰. Die übersteigerte, alabasterartige Wirkung der Statuette fällt jedoch vielmehr durch die reduzierte Binnenzeichnung auf. Die Oberflächenpolitur ist daher nicht das zeitstilistische Merkmal, sondern unterstreicht nur die charakteristischen spätantiken Formen. Sicherlich ruft bei den spätantiken Statuetten, wie dem Ganymed aus Karthago, die Kombination von Politur und dem Sfumato der Körperbildung eine gesteigerte Wirkung hervor. Der delikate Charakter wird durch die alabasterartige Oberfläche verstärkt. Die feine Politur unterstützt die Suggestion einer lebendigen, glatten Körperstruktur. Die Kombination steigert zwar den feinen Ausdruck der Statuette, gestattet jedoch nicht, ein technisches Merkmal als zeitstilistisches Kriterium auf andere Werke zu übertragen. Als Zeitkriterium ist die Oberflächenpolitur sicher nicht verwertbar. Auf die Vorliebe bei kleinasiatischen Werkstätten für die Technik der Oberflächenpolitur wurde wiederholt bei Werken des 2. und 3.Jhs. hingewiesen²⁵¹.

²⁴⁷ Auf die jeweilige spätantike Datierung wird bei den Einzelbeispielen eingegangen.

²⁴⁸ Venus Anadyomene: L. Pedicini, *Le collezioni del Museo di Napoli I.2.* (Roma 1989) 98 Nr.19. Die Oberflächenpolitur ist gestaltendes Element, da lediglich Schmuck aufgemalt ist und keine weitere Bemalung aufgetragen wurde.

²⁴⁹ Die spätantike Datierung des Ganymed kann als gesichert gelten: Gazda (1981)

²⁵⁰ Gazda (1981) 141; Hannestad (1994) 122, Anm 204; 134 (Dionysos aus der Villa von Chiragan)

²⁵¹ Die Skulpturenfunde des Hanghauses 2 in Ephesos weisen ebenfalls eine Oberflächenpolitur auf. Als Terminus ante quem für die Skulpturen kann die Brandzerstörung im 3. Viertel des 3. Jhs. angeführt werden. Dieser Befund widerlegt die Spätantike Datierung der Fragmente einer Marsyas Statuette (s. Stirling

Es ist als werkstattstilistisches Merkmal zeitunabhängig und somit nicht geeignet, um in die Untersuchung primär einbezogen zu werden.

Ebenso verhält es sich mit der Bewertung der Augenbohrung. Der formale Aufbau der Pupillengestaltung als zeitstilistisches Kriterium ist äußerst umstritten. Schon der Vergleich zwischen den Augenbohrungen an den hadrianischen Provinzdarstellungen in Rom und Porträts des 4. Jh. zeigen, daß eine Beliebigkeit in der Gestaltung festzustellen ist, die nicht als Kriterium eines Zeitstils zu interpretieren ist.²⁵² Auch die Porträts der zweiten Hälfte des 4. Jh. lassen kein einheitliches Muster einer Augenbohrung erkennen, die eine Verwendung dieses Merkmals als verbindliches Zeitkriterium zulassen²⁵³.

Deutlich stringenter wird das Bild erst im 5. Jh., wo gattungsübergreifend an Werke unterschiedlichsten Sujets eine einheitliche Augenbohrung feststellbar ist²⁵⁴. Charakteristisch sind hierbei große lochartige Vertiefungen, die teilweise im 4. Jh. auftreten²⁵⁵, aber erst mit dem beginnenden 5. Jh. bis in das 6. Jh. hinein als zeitstilistisches Mittel einer langen Kunsttraditionen angesehen werden können.

Im Gegensatz dazu ist die einfache punktförmige Vertiefung der Pupille weit häufiger verbreitet. Dieses Element, das für die Spätantike in der

(1994) 89 Anm. 48) wie auch die Inanspruchnahme des technischen Merkmals als zeitstilistisches Moment der Spätantike: E. Christof - E. Rathmayer, Die chronologische Stellung der Skulpturenfunde, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie, Archäologische Forschungen Bd. 7, (Wien 2002) 137-143; Die Ergebnisse entsprechen jenen, die von Filges (1999) zu kleinasiatischen Statuetten vorgelegt wurden. Danach ist eine Oberflächenpolitur nicht als zeitstilistisches Merkmal verwertbar.

²⁵² A. Claridge a. O. (Anm. 25) 449

²⁵³ Die bei Schade (2003) aufgeführten Beispiele zeigen kein einheitliches Muster; siehe dazu Untersuchungen zum valentinianischen Porträt: J. Meischner, Das Porträt der valentinianische Epoche, *JdI* 107, 1992, 217-234

²⁵⁴ s. Porträts des 5. Jh.: Beispiele bei S. Sande, *Zur Porträtplastik des 6. Jh.*, *ActaAArtHist* 6, 1975, 65-106; Reliefbeispiele in Berlin: a. O. (Anm. 724) 105 Nr.30; 112 Nr.34; Barletta-Relief: P. Testini, *Un rilievo cristiano, Vetera christianorum* 1, 1964, Fig.1,5

²⁵⁵ s. Anm. 618

Vergangenheit als zeitstilistisches Kriterium genannt wurde, soll im Folgenden auf seinen zeitstilistischen Wert erneut untersucht werden²⁵⁶. Vor allem kleinformatige Werke im stilistischen Umfeld der Diana in Bordeaux²⁵⁷ lassen zunächst bei der Augenbohrung eine stilistische Gemeinsamkeit mit theodosianischen Werken erkennen. So zeigen ein Knabenporträt in Oslo²⁵⁸, die Darstellung eines jugendlichen Mannes aus der Tondosserie aus Aphrodisias²⁵⁹, die Christusstatuette in Rom sowie eine Gruppe zweier Gottheiten aus einem byzantinischen Haus in Aphrodisias die gleiche punktförmige Angabe der Pupille²⁶⁰. Die stilistischen Verknüpfungsmöglichkeiten mit der Herosstatuette in Mailand²⁶¹ sowie einigen von Bergmann bereits zusammengetragenen kleinformatigen Köpfen von Göttinnen²⁶² liegen zunächst auf der Hand. Eine zeitstilistische Bewertung ist aufgrund dieses einen Merkmals jedoch nicht ohne weiteres möglich, da auch weit frühere rundplastische Arbeiten eine vergleichbare Augenbohrung aufweisen. Als Beispiele aus dem 2.Jh. und frühen 3.Jh.n.Chr. können hierzu ein Athlet aus Perge²⁶³, der jugendliche Herakles in Aphrodisias²⁶⁴, die Köpfe auf dem Aeneas Sarkophag in Rom²⁶⁵ und den Theaterreliefs in Hierapolis²⁶⁶ angeführt werden. Die zeitliche Entstehung der Werke kann dabei offensichtlich von dieser Technik hergeleitet werden. Ebenso lassen sich keine eindeutigen werkstattstilistischen Zuweisungen erbringen, obwohl ein Großteil der Werke aus dem kleinasiatischen Kunstraum stammt.

²⁵⁶ Hannestad (1994) 115 Anm.182; 134; L. Bonfante- C. Carter a. O. (Anm. 48) 252; Kiilerich (1993) 315

²⁵⁷ s.S.160f.

²⁵⁸ B. Kiilerich, A head of a boy in Oslo: Theodosius' grandson? *IstMitt* 40, 1990, 201-206, Taf. 39, 1-3; Kiilerich (1993) Abb. 50

²⁵⁹ Smith (1990) Taf. 14, 1-2; Smith – Erim (1991) 154 Abb. 10

²⁶⁰ s. Anm. 126

²⁶¹ s. S. 152-156

²⁶² Bergmann (1999) 53-55

²⁶³ M. Pehlivaner (Hrsg.), *Museumsführer* (Antalya 1996) Abb. S. 48f.

²⁶⁴ S. Anm. 471

²⁶⁵ D. Grassinger, Die mythologischen Sarkophage. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen, *ASR* 12,1 (Berlin 1999) 222 Nr. 68 Taf. 65

²⁶⁶ Das Beispiel aus Hierapolis ist unpubliziert. Es befindet sich heute im Museumsgarten von Hierapolis.

Am deutlichsten werden die Parallelen dann in severischen Beispielen wie einem Philosophenköpfchen aus Aphrodisias²⁶⁷ und einem kleinformatigen Kinderporträt aus Ephesos²⁶⁸. Die kleine, punktförmig vertiefte Pupille entspricht den Beispielen weiblicher Gottheiten theodosianischer Zeit²⁶⁹. Auch die wulstige Lidgestaltung findet in diesem Vergleich Entsprechungen. Eine verlässliche zeitstilistische Bewertung ist daher nur über Querverbindungen mit weiteren stilistischen Merkmalen möglich. Dazu zählen z.B. Bohrtechniken bei der Haargestaltung wie die additiven und linearen Gestaltungsprinzipien von Binnenzeichnungen, die im Einzelnen an Fallbeispielen untersucht werden sollen. Wie schon die Analyse der Verwendung von polierten Oberflächen und Augenbohrungen gezeigt hat, war mit einer längeren Laufzeit dieser Gestaltungskonzepte zu rechnen. Daher sollen zunächst Werke des 3.Jh. untersucht werden, deren Datierung eng mit der Diskussion spätantiker Statuen verbunden ist. Es können dabei formale wie stilistische Traditionen aufgezeigt werden, die zeitstilistische Phänomene der Spätantike charakterisieren.

²⁶⁷ T. Erim, Aphrodisias. A Guide to the Site and its Museum (Istanbul 1995) 94
Abb.127

²⁶⁸ Inan- Rosenbaum (1979) Nr. 139 Taf. 113

²⁶⁹ Bergmann (1999) 53-55

IV.3. WERKE DES 3. JHS.

Während bisher in der Forschung die Datierung der Statuenkomplexe der Via Sette Sale und Silaharağa in das Zentrum der Diskussion um die spätantike Idealplastik rückten²⁷⁰, blieben neben grundsätzlichen methodischen Überlegungen die statuarischen Werke der „Übergangszeit“ weitestgehend unbeachtet²⁷¹. Dabei können gerade hier Merkmale herausgearbeitet werden, die für die Beurteilung zeitstilistischer Phänomene des 4. Jhs. von Bedeutung sind.

An den folgenden Beispielen kommen bei der Datierung die schon im vergangenen Kapitel diskutierten Aspekte zu einer Unterscheidung von zeitstilistischen Gemeinsamkeiten unterschiedlicher Lokalstile zum Tragen. Dabei bieten neben den bekannten stadtrömischen Beispielen Werke aus dem attischen Kunstkreis wie die Sarkophag- und Hochreliefs eine zentrale Rolle.

Eine wenig beachtete Nymphenstatue im Typus der Ino-Leukothea in Ostia²⁷² wurde von G. Calza als Werk des späten 3. Jhs./ frühen 4. Jhs. angesehen. Zur spätantiken Datierung führte der Vergleich mit den Viktoriendarstellungen der Sockelreliefs des Konstantinbogens²⁷³. Die Falten zeigen zunächst die gleiche holzschnittartige Technik eingekerbter Faltentäler. Am Konstantinsbogen ist dieser Stil an allen Sockelreliefs feststellbar und in konsequenter Form an allen Gewandtypen und Haarbildungen durchgeführt. Diese Gewandstrukturierung findet sich ebenso bei einer Reihe weiterer konstantinisch datierbarer Denkmäler²⁷⁴. Als Zeitstil

²⁷⁰ s. S. 12-22

²⁷¹ Bergmann a. O. (Anm. 54); zuletzt Willers (1994) 174f., Anm. 13, 16, 19

²⁷² R. R. Calza - M. F. Squarciapino, Museo Ostiense (Roma 1962) 83f. Nr. 15 Abb. 47; G. G. Becatti, Ninfe e Divinità Marine, Studi Miscellanei 17 (Roma 1970-71) 21 Nr. 17; Hannestad (1994) 103f. datiert die Statue ohne nähere Begründung in das 4. Jh.; ebenso Wrede (1972) 43 Anm. 22 (konstantinisch)

²⁷³ Calza a. O. (Anm. 272) 83f.

²⁷⁴ Konstantinische Beispiele außer den Reliefs vom Konstantinsbogen: Relief mit Siegesgöttin: Tirana, Arch. Mus.: G. Koch, Albanien. Kunst und Kultur im Land der Skipetaren (Köln 1989) Abb. 50; sog. Victorien aus den Helena-Thermen in Rom: G. Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums. Bd. III.1 (Berlin 1936) Taf. 74

und als Parameter konstantinischer Reliefkunst sind diese Merkmale für weiterführende Vergleiche zur Datierung heranzuziehen.

Die anfängliche Gemeinsamkeit der Ino-Leukothea/ Ostia mit konstantinischen Werken erweist sich jedoch als äußerst unsicher. Auffallend sind die stilistischen Unterschiede von Chiton und Himation²⁷⁵. Der Mantel der locker über die linke Schulter und die Hüften gelegt in schweren Faltenwürfen herabfällt, ist von ausgesprochenem Detailreichtum. Tiefe Faltentäler mit plastischen Graten wechseln mit fein strukturierten Zugfalten ab. Der Saum wird durch eine eigene Binnenzeichnung zusätzlich bereichert. Am rechten Oberschenkel sind gleich mehrere Ebenen der Falten zu erkennen. Diese plastische Auffassung hat nichts mit den Sockelreliefs des Konstantinsbogens gemein, die ganz auf Linearität und Flächigkeit ausgelegt ist.

Würde man die stilistischen Kriterien der Chitonbehandlung allein als zeitliches Kriterium gelten lassen, läge eine stilistische Verbindung mit den genannten konstantinischen Reliefs nahe. Das zugrundeliegende Konzept von linearen Bohrkanälen auf der Gewandoberfläche kann aber schon ab severischer Zeit beobachtet werden. So zeigen eine Reihe von Reliefs des Septimius Severus Bogens in Leptis Magna das gleiche lineare Konzept²⁷⁶. Dennoch ist der stilistische Unterschied evident. In Leptis Magna sind es lange Bohrkanäle, die eine vertikale Strukturierung des gesamten Gewandes hervorrufen. Dagegen sind die kerbschnittartigen Faltenlinien an der Statue von Ostia unstrukturiert und ohne System angewandt. Für die abschließende Datierung und Bewertung als Beispiel spätantiker Idealplastik sind die genannten Stilunterschiede zwischen Chiton und Himation von großer Bedeutung. Die Stilunterschiede an der Statue von Ostia stellen unterschiedliche Bearbeitungsphasen dar und sind somit nur mit einer Überarbeitung erklärbar. Der Oberkörper der Ino wurde im Bereich des Chiton gänzlich mit der groben, linearen Faltentechnik überdeckt. Die Haarlocken sind auf der linken Schulter teilweise abgearbeitet. Am rechten

²⁷⁵ Qualitative Unterschiede in der Ausarbeitung von Ober- und Untergewand finden sich bei einer Statue der Hygieia mit Hypnos aus Gortyn: s. F. Ghedini, *Sculture dal ninfeo e dal pretorio di Gortina*, Ann d. Scuola Arch. di Atene 68, 1985 (1989) 126, Fig. 48

²⁷⁶ M. F. Squarciapino, *Leptis Magna* (Basel 1966) Abb. 8-9

Oberarm schneiden die Falten des Chitons ein. Ohne einen Übergang zum Himation enden die Falten an der Hüfte²⁷⁷.

Die überarbeitete Version ist in konstantinische Zeit zu datieren. Die willkürliche Strukturierung linear gebohrter Faltentäler tritt am ehesten an konstantinischen Reliefs in Rom auf²⁷⁸.

Die Statue aus Ostia stellt daher lediglich ein Beispiel für das Fortbestehen paganer Skulptur im gesellschaftlichen Kontext dar, woran, wie N. Hannestad an anderen Denkmälern herausgearbeitet hat, in der Spätantike Reparaturen und Umarbeitungen vorgenommen wurden²⁷⁹. Sie ist damit keine Neuschöpfung konstantinischer Zeit.

Die grobe Oberflächenbearbeitung wirft auch bei anderen Statuen die Frage nach ihrer zeitlichen Stellung auf.

Ein Beispiel hierfür sind die Statuen aus Inatos auf Kreta. Ihre Datierung schwankt zwischen dem 1. Drittel des 3. Jhs. und dem 3. Viertel des 3. Jhs.²⁸⁰.

Die Niobiden und eine Artemis fallen durch ihre gedrungene, leicht schwerfällige Proportionierung auf. Dieser Eindruck wird durch die Faltengebung unterstrichen. Schwere, auf zwei Ebenen reduzierte Faltenbahnen mit abgerundeten Kanten folgen kaum der Bewegung oder den Körperumrissen. Kein Merkmal weist auf eine nuancierte Ausarbeitung der Oberfläche hin. Selbst die Binnenzeichnung an den Köpfen ist auf einfache Umrisslinien reduziert. Ein schweres, aufgedunsenes Inkarnat läßt jede Detailzeichnung verschwinden.

Hier stellt sich die Frage, ob bei dieser Ausarbeitung ein Lokal- oder Zeitstil vorliegt oder ob Qualitätsmerkmale eine Datierung bestimmen. A. Filges, der eine severische Datierung vorschlägt, weist auf die technischen

²⁷⁷ Eine zweite Nymphenstatue gleichen Typus, die sich in ebenfalls in Ostia befindet, trägt keinen Chiton. Es ist denkbar, daß die sog. Ino- Leukothea in der ersten Phase keinen Chiton trug, der in einer zweiten Phase aus der kompletten Überarbeitung des Oberkörpers entstanden ist. Damit ließe sich auch die flächige Binnenzeichnung und verwaschene Strukturierung des Oberkörpers erklären.

²⁷⁸ Datierung Ino- Leukothea in hadrianische Zeit. s.: F. Ghedini a. O. (Anm. 275)

²⁷⁹ Zur Überarbeitung wiederverwendeter Statue aus dem gleichen Kontext: Hannestad (1994) 103

²⁸⁰ Die in der Erstpublikation von Sp. Marinatos, *Οἱ Νιοβίδαι τέσ Ἰνατου*, *AEphem* 1934-35, 4-17, Abb. 6-8. 10. 14; Taf. 1-2 vorgeschlagene antoninische Datierung wird hier nicht weiter verfolgt. Vielmehr sind die von Filges (1999) 377-379 wie auch Th. Stephanidou- Tiveriou a.O. (Anm. 16) 133ff. vorgestellten Verknüpfungen für die übergeordnete Fragestellung nach Zeit- und Werkstattstil für die weitere Betrachtung von Bedeutung.

Variationsmöglichkeiten in severischer Zeit hin, ohne jedoch Vergleiche dafür vorzulegen²⁸¹.

Eine unterlebensgroße Artemis-Statue im Vatikan²⁸² zeigt neben einer vergleichbaren schwerfälligen Proportionierung ebenfalls ein Gewand, dessen Falten nur durch tiefe Bohrkanäle gebildet sind. Die Faltenwürfe fallen flächig und haben keinen Bezug zum Bewegungsschema des Körpers. Diese Charakteristika lassen sich an unterschiedlichen Werken nicht nur der severischen Zeit wiederfinden. Für abgerundete Bohrrillen ließen sich die Reliefs des Septimius-Severus-Bogens von Leptis Magna anführen²⁸³. Das 203 n.Chr. errichtete Monument kann allerdings nur eingeschränkt in die Analyse rundplastischer Werke miteinbezogen werden, da die Reliefs auf Fernwirkung angelegt sind. Die Faltengebung ist daher ohnehin summarischer und auf einen stärkeren schwarz-weiß Kontrast ausgelegt. Dennoch ist die Auffassung des Verhältnisses von Körper zum Gewand die gleiche. Ein durch Bohrrillen strukturiertes Gewand liegt flächig, fast steif auf dem Körper auf und verdeckt das Bewegungsschema. Ober- und Untergewand sind in ihrer Stofflichkeit kaum voneinander zu trennen. Details werden durch einfache, z. T. willkürlich eingetieft Faltenstränge gesetzt. Die Bohrrillen nehmen keine Rücksicht auf die darunterliegende Ebene des Körpers.

Diese zufällig anmutende Gestaltungsform wurde bereits beim Vergleich zwischen den severischen Reliefs von Leptis Magna und der Chitonbehandlung der Nympe aus Ostia angesprochen.

Bevor jedoch eine Datierung vorgeschlagen werden soll, müssen weitere Möglichkeiten einer stilistischen Verbindung überprüft werden.

²⁸¹ Filges (1999) 410

²⁸² G. Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums. Bd.III.2 (Berlin 1936) Taf. 96 Nr.68

²⁸³ Squarciapino a.O. (s. Anm. 276) Abb. 14-15 (DAI Inst. Neg. 61. 1692, 61.1820, 73,20)

Eine Statuengruppe in Dion²⁸⁴, die in einer Exedra der sog. Dionysos-Villa aufgestellt war, kann durch die Frisurentypen sowie durch den Gewandvergleich mit dem sog. Acilia- Sarkophag in Rom²⁸⁵ sicher in die 70-er Jahre des 3.Jhs. datiert werden. Charakteristisch sind gerundete, teigig-schwere Falten, die meist mit tiefen Bohrrillen voneinander getrennt sind. Der Körper wird vom gleichmäßigen Faltenfluß vollständig verdeckt. Die Arme sind fleischig ohne Details ausgebildet. Zu diesen Beispielen kann auch eine Genius- Statuette in Ostia²⁸⁶ gezählt werden, die als weiteres stadtrömisches Beispiel belegt, daß die genannten Stilmerkmale als überregionaler Zeitstil bewertet werden können. Eben diese Elemente treten nun auch an der Niobide und der Artemis aus Inatos auf. Obwohl sie deutlich minderer Qualität sind, wurde hier das gleiche Gestaltungskonzept zugrunde gelegt. Aus der Überlegung zeitstilistischer Entwicklungen heraus können die unterlebensgroßen Statuen aus Inatos in das fortgeschrittene 3.Jh. datiert werden²⁸⁷.

Die Analyse hat gezeigt, daß Einzelmerkmale wie die Bohrtechnik oder die Plastizität des Faltenstils allein zunächst nicht als zeitstilistisches Kriterium verwendet werden dürfen. Durch die Vernetzung lokalstilistischer Merkmale- wie am Beispiel der Inatos-Statuetten- mit stilistisch vergleichbaren stadtrömischen Beispielen- wie dem datierbaren Acilia Sarkophag und der Genius Statuette in Ostia- können überregionale zeitstilistische Merkmale erarbeitet werden, die eine Datierung zulassen.

²⁸⁴ D. Pandermalis, Dion. The archaeological Site and the Museum (Athens 1997) 59 Abb. S. 54f.; T. F. Matthews, The clash of gods. A reinterpretation of early Christian art (Princeton, N.J. 1993) 111 Abb. 84; P. Moreno, Scultura ellenistica, Bd.1-2 (Roma 1994) 194, Abb. 255 Eine Deutung als Philosophengruppe (Matthews) ist ebenso umstritten wie die Benennung als Familie (Moreno), da die kopflosen Torsi keine erkennbaren ikonographischen Hinweise liefern. Die Statuengruppe wurde vermutlich nach einem Erdbeben, das Teile der Villa zerstörte, in einen Empfangsraum versetzt. Die Köpfe der Gruppe fanden sich im Atrium.

²⁸⁵ A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le sculture I, 1 (Roma 1979) 298-304; M. Sapelli, Museo Nazionale romano. Arte Tardoantica in Palazzo Massimo alle Terme (Roma 1998) 43 Nr. 19

²⁸⁶ J. S. Boersma, Amoenissima Civitas (Roma 1985) 288 Abb. 289f.

²⁸⁷ Zu der Verbindung mit attischen Werkstatttraditionen, die zu einer vergleichbaren Datierung führen T. Stephanidou- Tiveriou a.O. (Anm. 16) 135; s.S. 98-101 (Ostia: Amor-Psyche-Gruppe)

Wird eine Datierung lediglich an technischen Details festgemacht und nicht mit gleichzeitigen Stilformen verglichen, werden lokale Stilformen überbewertet. Diese Fokussierung auf ein stilistisches Detail hat häufig in der Forschung zu einer spätantiken Datierung geführt. Dabei wurden aber weder die Laufzeit des stilistischen Kriteriums, noch sein Verhältnis zu anderen Stilmerkmalen überprüft²⁸⁸.

Eine Statuette der sandalenlösenden Aphrodite mit Eros aus Alexandria zeigt lehrreich, welche Gefahren diese singuläre Betrachtungsweise für die Datierung hat²⁸⁹. Im Zusammenhang mit spätantiken Statuenensembles wurde sie von N. Hannestad in das 4. Jh. datiert. Zahlreiche stilistische Merkmale wecken Zweifel an der Datierung²⁹⁰. So wird wiederum die starke Politur der Oberfläche als stilistisches Kriterium genannt²⁹¹. Wie schon gezeigt²⁹², ist dieses Merkmal über einen langen Zeitraum feststellbar und kann nicht zur Analyse hinzugezogen werden.

Die Statuette der Aphrodite, die in ihrem narrativen Charakter spätantiken Beispielen wie der Venus in Paris²⁹³ und dem Ganymed in Karthago²⁹⁴ vordergründig ähnelt, differiert jedoch in ihrer plastischen Umsetzung völlig. Zuerst fällt die starke Torsion der Aphrodite zum geflügelten Erosknaben und die damit verbundene raumgreifende Wirkung auf. Mehrere Gestaltungsebenen gehen hier fließend ineinander über und ermöglichen dem Betrachter von unterschiedlichen Standpunkten aus, das Bewegungsschema immer vollständig wahrzunehmen. Diese Lebendigkeit wird durch die delikate Oberflächenbearbeitung zusätzlich verstärkt. Kleinteilige Muskelpartien spiegeln sowohl bei der Aphrodite wie auch bei dem Erosknaben die komplizierte Bewegung wider. Geschickt wurden

²⁸⁸ s. S. 109-121; auch Hannestad (1994) 55, Anm 57; 122, Anm. 204; 127 Anm. 215; 115, Anm. 182;

²⁸⁹ B. Gassowska, Depozyt rzezb z Sidi Bishr w Aleksandrii, in: *Starozytna Alexandria w badaniach polskich-Materiaty Sesji Naukowej zorganizowanej przez Instytut Archeologii Uniwersytetu Jagiellonskiego Krakow 1975 (Warsaw 1977)* 99-118; Hannestad (1994) 123

²⁹⁰ Von der dritten Figur der Gruppe sind an der linken Basis nur noch Reste zweier Füße erhalten, die ähnlich der Venus aus S. Georges- de- Montagne in Paris auf einen weiteren Eros schließen lassen.

²⁹¹ Oberflächenpolitur als Datierungsmerkmal: Gazda (1981) 141; Hannestad (1994) 122, Anm. 204 (Polyhymnia- Statuette im Vatikan); Kiilerich- Torp (1994) 315

²⁹² s. S. 79f.

²⁹³ zuletzt: Bergmann (1999) 21-25

²⁹⁴ s. Anm. 293

Stützen und Puntelli vermieden, indem sie durch die Bewegungsaktion des Eros aufgefangen werden. Details wie der Flügel des Eros bis hin zur Vase sind mit großer Plastizität gearbeitet.

Im Vergleich zu einer Aphrodite-Statuette aus Sidon²⁹⁵ wird eine andere Raumkonzeption des gleichen Ausdruckstypus deutlich. Die Aphrodite aus Sidon ist in der Bewegung erstarrt. Der vornüber geneigte Körper dreht sich nur leicht. Durch das fehlende Muskelspiel wirkt der Körper flächig. Der vorwärts gedrehte Kopf, sowie das einseitig ausgearbeitete Gewand auf der Statuenstütze betonen die Frontansichtigkeit. Dagegen ist die Komposition der Alexandriner Statuette mit Bewegung und Gegenbewegung raumgreifender.

Noch deutlicher wird die unterschiedliche Auffassung beider Aphrodite-Statuetten im Gegensatz zum Ganymed in Karthago²⁹⁶. Die reliefartige Flächigkeit läßt kaum eine Interaktion der beteiligten Figuren zu. Der flächig angeordnete Adler wird zum Attribut. Das rahmende Pflanzenwerk begrenzt den zweidimensionalen Bildcharakter. Die verschliffenen Formen des Ganymed zeigen eine starres Konzept der Binnenzeichnung und der Raumkonzeption, die nichts mit der lebendigen Plastizität der Gruppe aus Alexandria gemein haben.

Die als „Gitterstruktur“²⁹⁷ bezeichnete flächige Konzeption des Ganymeds und verwandter Statuetten²⁹⁸ scheint auf eine lokale Tradition hinzuweisen, die im 3. Jh. auftaucht²⁹⁹. Es ist denkbar, daß die Künstler das Konzept der Gruppenbildung von Sarkophagreliefs auf rundplastische Arbeiten

²⁹⁵ Dresken-Weiland (1991) 10f. (mit älterer Literatur); A. Pasinli, Istanbul Archaeological Museum (1995) 155

²⁹⁶ Gazda (1981) 127. 129

²⁹⁷ zu Gitterkompositionen: Bergmann (1999) 23. 59

²⁹⁸ L. Bonfante- C. Carter a.O. (Anm. 48); zuletzt: Stirling (1996) 108-111

²⁹⁹ Merkmale wie halb ausgearbeitete Rückseiten, zahlreiche Verwendungen von Puntelli und Nackenstützen stellen keine zeitstilistischen Merkmale dar (Gazda (1981) 164), sondern sind werkstattspezifisch zu deuten. R. R. R. Smith, Hellenistic Sculpture under the Roman Empire. Fishermen and Satyrs at Aphrodisias, in: O. Palagia - W. Coulson (Hrsg.), Regional Schools in Hellenistic Sculpture. Proceedings of an International Conference held at the American School of Classical Studies at Athens 1996 (Oxford 1998) 253-260; Die Notwendigkeit einer Nackenstütze ist technisch bedingt, wie Halbfertigprodukte aus Aphrodisias zeigen: P. Rockwell a. O. (Anm. 27) 137 Abb. 15f.; ähnliche Merkmale zeigt ein Diener aus Aphrodisias: F. M. Snowden Jr., Blacks in Antiquity (Cambridge Mass. 1970) 251 Abb. 117; K. T. Erim, De Aphrodisiade, AJA 71, 1967, 233-243

übertragen und angewendet haben. Als Beispiel können neben einer Bacchusgruppe in London³⁰⁰ und verwandter Beispiele³⁰¹ des 3.Jh. auch die zahlreichen Tischstützen des 3.Jh. genannt werden³⁰². Diese flächenhafte Anordnung narrativer Figurengruppen wird zunehmend typisch für die Spätantike – und wird so auch für andere Gattungen übernommen³⁰³.

Auch in der Binnenzeichnung setzt sich die Aphroditegruppe aus Alexandria deutlich von späteren Werken ab. Die sorgfältige Inkarnatsausformung des Aphroditengesichts ist nicht durch additive oder lineare Elemente gegliedert, sondern besitzt weiche Übergänge und somit ein hohes Maß an Plastizität. Hannestad versuchte an der Haarbehandlung Merkmale einer spätantiken Entstehung zu beschreiben³⁰⁴. Die Art der Bohrungen mit abwechselnden Bohrkanälen und Stegen liefern einen plastischen hell-dunkel Kontrast. Während die Haarsträhnen durch Bohrungen voneinander getrennt sind, wurden die Locken mit einem Spitzmeißel plastisch angedeutet. Dieser Wechsel läßt die Haare nicht als einheitliches Ganzes erscheinen, sondern setzt mit unterschiedlichen Akzenten lebendige Details. Gleiches gilt für die unterschiedliche Stofflichkeit zwischen der Haarbehandlung und den Flügelfedern des Eros. Die Tiefenwirkung des Flügels liegt an der Bewegung des Eros. Details werden mit Bohrungen und Spitzmeißelarbeiten ausgeformt. Von der frontansichtigen, verwaschenen Flächigkeit der Adlerfedern der karthagischen Ganymedgruppe sind sie weit entfernt. Diese Beobachtungen werden zusätzlich durch den Vergleich mit der Aphrodite aus Aphrodisias in Athen gestützt, deren Datierung in das 4.Jh.

³⁰⁰ J. Shepherd, *The Temple of Mithras*, London (London 1998) 188 Kat. X58, Fig. 221f.; E. Pochmarski, *Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs* (Wien 1990) 213-219, P 38, Taf. 72, 2; E. Hardley (Hrsg.), *Constantine the Great: York's Roman Emperor. Ausstellungskatalog York* (York 2006) 199, Nr. 181, Abb. S. 200

³⁰¹ S. F. Schröder, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios. Studien zur Bildformulierung und Bildbedeutung in späthellenistisch-römischer Zeit* (Rom 1989) Taf. 19

³⁰² Th. Stephanidou-Tiveriou, *AEphem* 1989, 39ff.

³⁰³ Vergl. die narrativen Szenen auf Elfenbein- und Silberarbeiten: W. F. Volbach, *Profane Silber- und Elfenbeinarbeiten aus Byzanz*, in: M. Berza - E. Stănescu (Hrsg.), *Titel. Actes du XIVe congrès internat. des Études byzantines*. Bucarest 1971, I (Bucarest 1974) 355-372, W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Mainz 1976)

³⁰⁴ Hannestad (1994) 126

allgemein anerkannt ist³⁰⁵. Im Gegensatz zur Gruppe aus Alexandria liegen die Haare als geschlossene Masse auf, die lediglich durch regelmäßige, tiefe Bohrrillen eine Plastizität mit einem starken hell- dunkel Kontrast suggerieren.

Die Auffassung ist jedoch eine vollkommen andere. Während bei dem späten Stück aus Athen die Bearbeitung von der Oberfläche her gedacht ist, nimmt der Bildhauer der Alexandriner Aphrodite auf die lebendige organische Form Rücksicht.

Vergleicht man die Bohrung an den Haaren der Alexandriner Aphrodite mit festdatierten, spätantiken Werken, fallen diese Unterschiede auf. So zeigen die theodosianisch zu datierende Aphrodite von Aphrodisias³⁰⁶ wie auch das gleichzeitige Nikerelief aus Istanbul³⁰⁷ eine veränderte Auffassung. Die Bohrrillen, die zumeist am Haaransatz beginnen, bestimmen die innere Haarstruktur. Die Oberfläche der Haarsträhnen ist teilweise mit eingetieft. Das Haarvolumen beschränkt sich auf zwei Ebenen. Überschneidungen finden nicht statt. Das Haar ist ein Geflecht linearer Strähnen, deren Leblosigkeit nur durch die Betrachtung aus einer gewissen Distanz gemildert wird. Die Plastizität und Stofflichkeit beschränkt sich allein auf Hell-Dunkel-Kontraste.

Diese Technik von Bohrrillen und Bohrstegen, lässt sich vom 2.Jh. bis weit in die Spätantike verfolgen.

Die Zeitstellung 2. oder 4.Jh. lässt sich deutlicher mit Werken bestimmen, die durch Vergleiche mit der Porträtplastik in die Spätantike datiert werden können. Unter den von R. R. R. Smith in die Wende des 4. zum 5. Jh. n. Chr. datierten Tondiserie aus einem Exedrenbau in Aphrodisias³⁰⁸ lassen sich zwei Tondi für die hier angesprochene Bewertung anführen. Es handelt sich zum einen um das Tondo mit der Darstellung Alexanders d. Gr.³⁰⁹, zum anderen um einen nicht näher benannten Philosophen³¹⁰. Trotz der unterschiedlichen formalen Vorlagen besitzen beide den gleichen Stil in ihrer Haarbehandlung. Dünne, metallisch wirkende Haarsträhnen werden mit dem

³⁰⁵ Bergmann (1999) 53 (mit Lit.); s. a.: 154f.

³⁰⁶ Datierung Aphrodite Alexandria: s. Bergmann (1999) 53

³⁰⁷ Bergmann (1999) 50 Nr.16 (mit Lit.)

³⁰⁸ Smith (1990)

³⁰⁹ Smith (1990) Taf. 8-9; Smith, Smith – Erim (1991) 147 Abb. 3

³¹⁰ Smith (1990) Taf. 12-13; Smith, Smith – Erim (1991) Abb. 9

Wechsel aus Bohrrillen und Stegen differenziert. Zusätzlich strukturiert eine schmale Vertiefung die Haarsträhnen. Die Bohrungen setzen direkt an der Kopfhaut an und zerteilen das Haar in plastisch hervorstehende Stränge. Am Alexandertondo fallen die Haarsträhnen wellig. Einzelne Haarsträhnen sind teilweise abgerundet. Die metallische Schärfe ist hier durch den kunstvollen Schwung der Locken etwas abgemildert.

Die Bohrtechnik tritt als gestalterisches Element in den Vordergrund. Die Haare wirken zerfurcht und lediglich von der Fläche mit Bohrkanälen vertieft. Von einer lebendigen Stofflichkeit der Haarbedeckung kann nicht gesprochen werden³¹¹.

Anders jedoch bei der Alexandriner Aphrodite. Alle Details haben dort eine lebensvolle Wirkung aus Stofflichkeit und Bewegung. Das Haarvolumen wird durch die Bohrungen unterstützt und nicht von ihnen bestimmt. Hier wird der Unterschied zwischen rundplastischer und reliefartiger Gestaltung sehr deutlich. Eine spätantike Datierung ist daher für die Alexandriner Aphrodite auszuschließen und legt die Datierung in das ausgehende 2.Jh. nahe.

In das gleiche Umfeld gehören weitere Statuetten, die sowohl in das ausgehende 2.Jh. wie auch in das 4.Jh.n.Chr. datiert wurden³¹². Abermals führte die partielle Bewertung technischer Merkmale als zeitstilistisches Argument zu einer Spätdatierung.

Zu den technischen Merkmalen gehören die Bohrtechnik an den Haaren und die polierte Oberfläche des Inkarnats³¹³.

Auch an der Gruppe des Satyr mit Mänade und Eros in Boston lassen sich die bisher in der Forschung divergent geführten Argumente einer zeitstilistischen Bewertung aufzeigen. C. C. Vermeule wie J. Dresken-

³¹¹ Die Aufgabe einer plastischen Autonomie zugunsten einer flächig gestalteten Gesamterscheinung, kann auch bei spätantiker Bauplastik festgestellt werden und ist somit als gattungsübergreifende zeitbedingte Entwicklung zu verstehen: K. S. Freyberger, Zur Formenvielfalt frühkaiserzeitlicher Bauornamentik im hellenisierten Osten, in: U. Peschlow - S. Möllers (Hrsg.) Spätantike und byzantinische Bauskulptur. Beiträge eines Symposions in Mainz 1994, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie Bd. 19. (Stuttgart 1998) 23-24

³¹² s. Datierungsübersicht: 178-181

³¹³ Hannestad (1994) 134; Bonfante- Carter a. O. (Anm. 48) 252; Gazda (1981) 141; Küllerich- Torp, (1994) 312, 315

Weiland sehen in ihr ein Werk um 230 n.Chr.³¹⁴. Gazda möchte es hingegen als Beispiel der klassizistisch-theodosianischen Kunst der schon genannten Ganymedgruppe in Karthago zuordnen³¹⁵.

Für eine Frühdatierung werden im Vergleich zu den theodosianischen Gruppen die raumgreifendere Kompositionsart und die plastische Ausformung der Körper genannt, die sich mit Werken der ersten Hälfte des 3.Jhs. in Verbindung bringen lassen³¹⁶. Dagegen fehlen bislang ausreichende Kriterien für eine Datierung in das späte 4.Jh.³¹⁷. Erst bei Einbeziehung neuer Verknüpfungen mit Werken des 3.Jh. lässt sich die Entstehungszeit der Gruppe neu bewerten.

Zuerst fällt die räumliche Wirkung der Bostoner-Gruppe auf. Trotz der flächigen Aneinanderreihung werden die agierenden Figuren durch die Arm- und Beinhaltungen von Satyr und Mänade in eine lebhafte Bewegung versetzt.³¹⁸ Auch wenn dieses Motiv vom Inhalt abhängig ist, kann nicht von einem zweidimensionalen Aufbau gesprochen werden. Die Mänade folgt in sanften Schwüngen der allgemeinen Bewegungsrichtung. Überschneidungen der Körper unterstreichen die beginnende Drehbewegung des gemeinsamen Tanzmotivs. Die Haltung der Köpfe ist als Momentaufnahme durch den Inhalt bestimmt und findet ihre Fortsetzung in der Drehbewegung der Körper. Eine Interaktion ist somit mit allen gestalterischen Möglichkeiten ausgeschöpft. Auch die Muskelbehandlung des Satyrs folgt dem Bewegungsmotiv. Im Bereich der Linea alba und des Bauchnabels ist die Krümmung des Körpers

³¹⁴ C. C. Vermeule, *Aphrodisiaca. Satyr, Maenad and Eros*, in: L. F. Sandler (Hrsg.), *Festschrift Karl Lehmann, Marsyas Suppl. I* (New York 1964) 359-374; Dresken-Weiland (1991) 16f.; Bonfante-Carter a. O. (Anm. 48) 247-253; Fleischer a. O. (Anm. 52) 64

³¹⁵ Gazda (1981) 163-165

³¹⁶ Dresken-Weiland (1991) 18

³¹⁷ Gazda (1981) 163f. versuchte aufgrund der flächigen Gestaltung der Gruppe, der kreisförmigen Gesamtkomposition und der gleichen Oberflächengestaltung wie die Ganymedgruppe eine Beziehung zu den theodosianischen Gruppen herzustellen, die jedoch von Dresken-Weiland (1991) 17-19. in allen Punkten abgewiesen wurde. Allein die Zuschreibung der Gruppe in einen Kreis ist, wie schon Dresken-Weiland zurecht bemerkt, nicht erkennbar, da eine exakte Positionierung des Eroten nicht mehr eindeutig rekonstruiert werden kann. Außerdem sind solche Kompositionsprinzipien nicht alleine von einem Zeitstil abhängig: Sie können aufgrund des Inhalts bedingt sein oder eine Eigenart einer Werkstatt darstellen.

³¹⁸ Gegen die frontale Gestaltung der theodosianischen Gruppen spricht auch die Verwendung der Rückenansicht als Bewegungsmotiv. Die Gruppe ist frontansichtig ausgelegt, wie die reduzierte Ausarbeitung der Rückseite zeigt.

durch Asymmetrien der Muskel betont. Alle Muskelkompartimente haben fließende Übergänge und sind dem Kräftespiel unterworfen. Der lange Chiton der Mänade liegt wie naß auf dem leicht gedrehten Körper. Die Beziehung von Gewand und Körper nimmt das Bewegungsmotiv auf. Trotz der sichtlichen Bewegung ist die Ponderation nicht ganz harmonisch. Die Körperkrümmung bleibt in einer flächigen Haltung gefangen. Ein ähnliches Formenprinzip ist auch in der Gesichtsgliederung feststellbar. Das Gesicht der Mänade ist zwar flächig, dennoch sind die einzelnen Partien kompakter geformt³¹⁹.

Die von Vermeule und Dresken-Weiland angeführten Beispiele legen eine Datierung in das 2. Viertel des 3. Jhs. nahe³²⁰. Dennoch gehen beide von einer Verfestigung der Binnenzeichnung und Bewegung aus, so daß sie zur einer Datierung der Gruppen neigen, die zeitlich nach den Theaterreliefs von Hierapolis³²¹ anzusetzen ist. Die Herstellung der rundplastischen Komposition ist aus stilistischen Gründen gut mit Relieifarbeiten vergleichbar³²². Meist enganliegende Gewänder werden hierbei mit abgeflachten und an den Seiten abgekanteten Faltengraten gegliedert. Die Linearität der Faltengebung findet sich auch bei einer Viktoria- Statuette in Nèrac, deren spätantike Datierung aus den genannten Gründen ebenfalls aufgegeben werden muß³²³.

Schwieriger gestaltet sich die Bewertung der Binnenzeichnung der Haare und des Gesichtes. Die Haargestaltung der Bostoner Gruppe zeigt tiefe Bohrrillen, die von Stegen unterbrochen werden. Die Einzelsträhnen sind durch flache Vertiefungen geteilt. Die Art der Bohrer Verwendung ist wiederum auf zahlreichen östlichen Porträts des späten 4. Jhs. und frühen

³¹⁹ Den Vergleich zwischen dem Kopf der Mänade und dem Venuskopf: Gazda (1981) 164f, Abb. 56, 57 wurde von Dresken-Weiland (1991) 17 zurecht als eine rein motivische Gegenüberstellung erklärt, der keine gleiche Entstehungszeit beweist.

³²⁰ Vermeule a. O. (Anm. 314) 361; Dresken-Weiland (1991) 17-19

³²¹ s. Anm. 674

³²² Das technische Prinzip zur Herstellung rundplastischer Arbeiten, das zunächst von einer Relieifarbeit ausgeht, läßt sich gut an den Beispielen wie einem Doryphoros oder eine Artemis- Statuette ablesen, die in der Werkstatt in Aphrodisias gefundenen wurden. s. P. Rockwell a. O. (Anm. 27) Abb. 11-12; 21-22

³²³ Stirling (1994) 26; 223 Kat.: N1 Abb. 45f.

5.Jhs. zu finden und ließe neben werkstattstilistischen³²⁴ auch an zeitstilistische Gemeinsamkeiten denken.

Diese Art der Bohrer Verwendung ist jedoch schon bei severischen Beispielen nachweisbar³²⁵. Die zeitstilistischen Unterschiede liegen in der Grundauffassung der ganzen Haarkappe begründet. Während im Severischen die Frisur als kompakte Haarmasse durch viele Bohrkanäle in helle und dunkle Zonen aufgegliedert wird, sind an den spätantiken Werken andere Merkmale feststellbar. Die Frisur wird vereinzelt durch sehr tiefe Bohrkanäle aufgerissen und aufgewühlt. Die dazwischenliegenden Haarsträhnen sind abgerundet und deutlich von den gebohrten Zonen abgegrenzt³²⁶. Obwohl die Plastizität der Haare des Satyrs sowohl typen- wie auch inhaltsbedingt ist, zeigt sie die gleiche technische Umsetzung wie bei der zuvor betrachteten Aphrodite aus Alexandria. Die Körperbewegung der Bostoner-Gruppe ist verhaltener und insgesamt steifer. Bewertet man die Erstarrung der Bewegung und Binnenzeichnung als zeitliches Kriterium, so entstand die Bostoner Gruppe wenig später als die alexandrinische Aphrodite.

Aufgrund dieser zeitlichen Zuweisung, müssen auch weitere Statuen überprüft werden, für die eine spätantike Datierung vorgeschlagen wurde. Die aus Cremna stammenden Musenstatuetten wurden in der Vergangenheit wegen der Augenbohrung als Werke des 4.Jhs. bewertet³²⁷. Die Datierung der Bostoner Satyr-Mänadengruppe in das erste Drittel des 3.Jhs. bestätigt die bislang vorgeschlagene Frühdatierung der Musen³²⁸. Vor allem eine Muse, die von C. Schneider als Euterpe gedeutet wurde, zeigt die am Satyr so charakteristisch ausgebildete Staffelung der Haarsträhnen und

³²⁴ Der Fundort der Gruppe wird in Aphrodisias angenommen, was für die Bewertung des Lokalstils noch eine Rolle spielen wird (s. S. 95). C. C. Vermeule - M. B. Comstock, *Sculpture in Stone and Bronze in the Museum of Fine Arts, Boston* (Boston 1988) 128 Nr. 197

³²⁵ s. Anm. 562, 674

³²⁶ Vergleiche dazu auch die Diskussion um die Datierung der Bohrtechnik der verschiedenen Chiragan Tondi: Cazes (1999) 82-84, Abb. S. 84; Bergmann (1999) 53, Taf. 6, 3. 4

³²⁷ Hannestad (1994) 122f.

³²⁸ Zum Vorschlag einer spätantoninischen Datierung: C. Schneider, *Die Musengruppe in Milet, Milesische Forschungen 1* (Mainz 1999) 93-95, Nr. 9 (Klio) Taf. 27f.; 104 Nr. 4 (Euterpe), Taf. 32

Bohrkanäle³²⁹. Ein kräftiger Haarstrang wechselt sich jeweils mit einem flacheren ab, der durch Bohrungen strukturiert wird. Die wirre Wirkung der Haare findet sich auch in der Augenmodellierung. Harte Übergänge in den Details lassen die Einzelformen in gleicher Weise erstarren³³⁰.

Allen Statuetten ist eine gelängte Proportionierung gemein, die letztlich in späthellenistischen Gestaltungskonzepten zu finden ist. Der gestreckte Hals trägt einen aus der Achse der Bewegung gedrehten Kopf, der zudem selten im richtigen Grössenverhältnis zur Gesamtproportion steht. Diese konzeptionellen Gemeinsamkeiten lassen sich auf kleinasiatischen Reliefs ab severischer Zeit wiederfinden³³¹ und stützen die für die Bostoner Gruppe schon von J. Dresken–Weiland vorgeschlagene Datierung in das frühe 3.Jh.³³².

Die engen zeitstilistischen Übereinstimmungen können auch lokalstilistisch gedeutet werden. Es sind vor allem kleinasiatische Werkstatt-Traditionen, die an der unterschiedlichen Plastizität der Gewänder und den hellenisierenden Proportionsverhältnissen zum Tragen kommen. Der Vergleich mit Bohrtechniken an Gewandfiguren kleinasiatischer Säulensarkophage³³³ legt dies nahe. Damit ist neben einer zeitlichen Bestimmung auch der bislang ungesicherte Herkunftsort der Bostoner Satyrgruppe geklärt. Diese kann nun eindeutig mit Cremna in Beziehung gesetzt werden³³⁴.

³²⁹ s. Vermeule a. O. (Anm. 314) Abb.7

³³⁰ s. Vermeule a. O. (Anm. 314) Abb.8

³³¹ Hierapolis (s.u.Anm. 674); Leptis Magna (s.u.Anm. 562)

³³² Eine zeitliche Eingrenzung in das 1. Drittel des 3.Jhs., wie es von Dresken-Weiland (1991) 16f. vorgeschlagen wurde, scheint mir beim derzeitigen Forschungsstand zur severischen Plastik nicht möglich. Daher ist auch dem hier vorgeschlagenen Datierungsunterschied zu den Cremna Musen und der spätantoinischen Datierung von C. Schneider nur vorläufigen Charakter beizumessen. Die Stilpluralität um die Wende des 3.Jhs. bedarf einer neuen Untersuchung, die sicherlich zu der weiter unten (s. S. 109-121) vorgeschlagenen Datierungsproblematik von Laufzeit und Parallelität von werkstattstilistischen Merkmalen neue Impulse geben kann.

³³³ H. Wiegartz, Kleinasiatische Säulensarkophage. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen, *IstForsch* 26 (Berlin 1965) Taf. 20, e; 21, b; 21, e. h

³³⁴ Ob und in welcher Abhängigkeit allerdings die Statuetten aus Cremna mit aphrodisischen oder dokimeischen Werkstätten in Verbindung stehen, muß weiterhin offen bleiben. S. dazu: Gazda (1981) 163f.; Stirling (1994) die eine Herkunft und Beziehung mit Aphrodisias sehen.

Die verhärteten Formen der Faltengebung, die bei allen Musenstatuetten von Cremna gemein ist, lassen sich bei weiteren Statuetten gleichen Formats beobachten³³⁵.

So gehört eine Asklepiosstatuette in Rom³³⁶, dessen auffällige Haarbohrung die gleiche metallische Schärfe wie die Falten besitzen, ebenso in das behandelte Umfeld, wie eine Diana- Luna Statuette in Woodchester³³⁷. Die kontrastreiche Umsetzung von Ober- und Untergewand ist stilistisch eng verwandt mit den Musen aus Cremna. Die gezeigten Querverbindungen zeigen, daß lokalstilistische Konzepte in einen zeitstilistischen Kontext gebracht werden konnten. Eine Datierung dieser Konzepte ist zwischen dem späten 2.Jh. und dem 2. Viertel des 3.Jhs. anzunehmen.

Wie eng die Datierungsvorschläge an der Wende vom 2. zum 3.Jh. liegen können, zeigt ein Vergleich der Woodchester Statuette mit einer Statuette aus Caesarea mit der Darstellung der jagenden Diana³³⁸.

Jeweils unter der Brust verlaufen diagonale, scharf abgegratete Zugfalten, die durch die Gürtung horizontal und ohne einen Übergang kantig abgeschnürt werden.

Für das Hochrelief wurde von C. Landwehr eine Datierung in das 2.Jh. vorgeschlagen³³⁹.

Weitere Werke, deren Datierung in die Spätantike erwogen wurde, lassen sich anschließen. So zeigen auch zwei Tondi mit weiblichen Gottheiten³⁴⁰ und ein Serapis-Hochrelief aus Chiragan den gleichen Stil. Flache Faltentäler wechseln sich mit scharfen Faltengraten ab. Ein naheliegender Vergleich

³³⁵ Aphrodite-Tyche mit Hypnosknaben: C. C. Vermeule – M. B. Comstock a.O. (Anm.324) 124, Nr. 191, wird von Hannestad (1994) 122f. und Anm. 207 aufgrund der Kleinteiligkeit der Augenbohrung mit einem Asklepios: H. A. Cahn - A. Emmerich, Art of the ancients. Greeks, Etruscans and Romans. Ausstellungskatalog Basel (New York 1968) 48, Nr. 60 spät datiert.

³³⁶ Hannestad (1994) 115, Anm. 182 datiert wiederum spätantik aufgrund der Haarbohrung.

³³⁷ G. Clarke, The roman villa at Woodchester, Britannia XIII, 1982, 197-228, bes. 207-209, Taf. XV ; zuletzt: N. Hannestad, Das Ende der antiken Idealstatue, AW 6 2002, 642, 644 Abb. 11 (spätantik)

³³⁸ C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Maretanicae. Denkmäler aus Stein und Bronze. Idealplastik. Männliche Figuren, 2 (Berlin 2000) 41 Kat. 27; Taf. 36 b

³³⁹ s. Anm. 338

³⁴⁰ Cazes (1999) 84, Inv. Nr. 30508; Bergmann (1999) 33

stellt eine Sitzstatue eines Philosophen aus dem 2.Jh. in Aphrodisias³⁴¹ dar, die jedoch außer einer werkstattstilistischen Nähe keine Anhaltspunkte für eine Datierung bietet. Eine tetrarchische Büste eines Priesters aus Pompeiopolis in Adana³⁴² bezeugt zudem die lange Laufzeit dieser werkstattstilistischen Konzepte kleinasiatischer Werkstätten. Es zeigt sich, dass die Faltengebung der Gewandbehandlung aufgrund ihrer langen Laufzeiten allein nicht zur Datierung beitragen kann, sondern durch die Vernetzung weiterer Elemente überprüft werden muß.

Eine kleinformatige Achill-Penthesilea-Gruppe in Beirut³⁴³, deren Datierung in die Spätantike erwogen wurde³⁴⁴, kann neben zeitstilistisch vergleichbaren Einzelmotiven auch die Vielfältigkeit formaler Konzepte verdeutlichen. Ähnlich der Bostoner Satyr-Mänade-Gruppe ist der Oberkörper des Achill der Beiruter Gruppe von einer Muskulatur gegliedert, die trotz des starren Charakters dem Spiel der Bewegung folgt und einzelne Partien plastisch hervortreten läßt. Die Augengestaltung ist kleinteilig und mit einer kleinen Punktbohrung versehen. Vergleichbare Details zeigt auch eine Satyr-Eros-Statuette in der Carl-Milles Sammlung in Neapel³⁴⁵.

Die Haargestaltung der Beiruter Gruppe ist deutlich weicher als bei den bisher genannten Vergleichen. Das Motiv der Spirallocken des Achill soll an anderer Stelle nochmals diskutiert werden³⁴⁶. Weitere Vergleiche werden zeigen, daß die Bewertung dieser Merkmale häufig zu Datierungen in die Spätantike geführt haben³⁴⁷, was jedoch durch weitere stilistische Kriterien in Frage gestellt werden müßte.

Ebenso ist die Augengestaltung weniger ein zeitstilistisches Element, sondern vielmehr auf das Format aber auch auf eine lokale Tradition

³⁴¹ Erim a. O. (Anm. 267) 89, Abb.122

³⁴² Inan- Rosenbaum (1966) 204f. Nr. 282 Taf. 157; Inan- Rosenbaum (1979) Taf. 273, 1

³⁴³ E. Berger, Der neue Amazonenkampf im Basler Antikenmuseum. Ein Beitrag zur hellenistischen Achill-Penthesilea-Gruppe, in: M. Rhode-Liegle (Hrsg.), Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold 1965 (Bern 1967) 66-68 Taf. 25, 26, 3-5; Dresken-Weiland (1991) 16 (3. Jh.)

³⁴⁴ Gazda (1981) 166, Anm. 56 (theodosianisch)

³⁴⁵ A. Andren, Greek and Roman Marbles in the Carl Milles Collection. OpRom5, 1965, 102f. Kat. Nr. 21 Taf. 23

³⁴⁶ s. S.134-144

³⁴⁷ s. Anm. 346

zurückzuführen, wie der Vergleich mit den Musen aus Cremna, dem Asklepios in Rom und anderen Statuetten nahe legt³⁴⁸.

Damit ergäbe sich eine Zuordnung in das gleiche zeitliche Umfeld.

Mit gleichem methodischen Vorgehen an weiteren kleinformatischen Werken sollen im folgenden die bislang in der Forschung vorgeschlagenen Datierungen in das 4. Jh. erneut überprüft werden.

Es handelt sich dabei um eine Gruppe mit Victoria, Gefangenen und Genius in Oxford³⁴⁹, eine Victoria aus Montmaurin³⁵⁰, sowie eine Amor-Psyche-Gruppe aus Ostia³⁵¹.

Ausschlaggebend für den hier diskutierten Datierungsvorschlag in das 3. Jh. ist die Gruppe in Ostia.

Verschlungen liebten sich Amor und Psyche im bekannten Bildschema. Das einansichtige Kompositionsschema der Gruppe ist im Gegensatz zu den typenverwandten Kopien deutlich flächiger gestaltet.³⁵² Sowohl das Standmotiv, die Drehung der Hüfte, sowie die Anlage des rechten Oberarms des Amors betonen dieses Kompositionsschema. Das um die Hüfte der Psyche gelegte Gewand breitet sich flächig über ihren Körper aus und verdeckt das Drehmoment des Körpers. Die Wendung ihrer Köpfe bleibt in der Profilansicht. Die intime Aktion erschließt sich wiederum nur aus der Frontalansicht.

Die Formanalyse einiger Details legen eine Datierung in das fortgeschrittene 3. Jh. nahe³⁵³.

Betrachtet man zunächst die Köpfe der Agierenden, fällt die Gleichförmigkeit ihrer Formgebung auf. Beide Köpfe sind kugelig gestaltet. Die runden

³⁴⁸ s. S. 71f.: Athena-Statuette aus Epidauros a. O. (Anm. 16)

³⁴⁹ D. Buckton (Hrsg.), Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections. Ausstellungskatalog London (London 1994) 46 Nr.25, Dresken- Weiland (1991) 19 (nicht theodosianisch)

³⁵⁰ G. Fouet a.O. (Anm. 148) Taf. 52, A-B; Stirling (1994) 162, bes. 170-172, Kat. MM1, Abb. 1-3

³⁵¹ G. G. Becatti, Case ostiensi del tardo impero, BdA 33, 1948, 106-109; R. Calza - M. F. Squarciapino, Museo Ostiense (Roma 1962) 42, Nr. 17 Abb. 26; G. M. A. Hanfmann, Römische Kunst (Wiesbaden 1965) Farbtaf. 15; Wrede (1972) 43 Anm. 22 (hochkonstantinisch)

³⁵² K. Kell, Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen (1988) 109-113; Nr. 11 Abb. 23 Replikenliste: Anm. 362

³⁵³ Die von Calza als Werk des 4. Jhs. untersuchte Gruppe bedarf einer vollständigen Neubearbeitung.

Gesichtsformen mit übergroßen Augen, die von fleischigen Augenlidern überdeckt werden, verstärken diesen Eindruck.

Die Haare von Amor und Psyche sind durch ein Band in zwei unterschiedlich gestaltete Haarpartien geteilt, deren Binnenzeichnung stark differiert.

Während am Hinterkopf lange dünne Haarsträhnen flächig ausgebildet sind, drücken sich unter dem Haarreif die Haare in kleinteiligen Locken an ihrer Stirn und Schläfe hervor. Die einzelnen Locken treten deutlich hervor.

Bohrungen sind nur vereinzelt zwischen Haarsträhnen und am eingezogenen Lockenende feststellbar. Die Binnenzeichnung der Haarlocken entspricht mit einer flachen Eintiefung der Ausarbeitung am Hinterkopf.

Im Ganzen besitzt die Formgebung der Haare eine große Plastizität, obwohl die Binnenzeichnung verschliffene Einzelformen aufweist.

Dagegen ist das dicke Gewand der Psyche an der Hüfte durch tiefe Bohrungen unterteilt. Es ergeben sich daraus lediglich zwei Ebenen in dem Faltenwurf. Den Oberflächen der Faltengrate, die sich parallel und flächig ausbreiten, wurde durch verwaschene Mulden eine Plastizität gegeben, die sich auch an den schnurartigen Faltengraten am rechten Oberschenkel beobachten lassen.

Der unorganische Zusammenhang zwischen Gewand und Körper wird durch die horizontal verlaufenden Gewandkanten verstärkt, deren Übergang zum Inkarnat rechtwinklig abbricht. Von daher kann nicht von einem wechselhaften Spiel von Faltenwürfen gesprochen werden.

Der Kontrast zwischen der weichen Gestaltung der Haare zur Härte der Faltengebung läßt eine stilistische Verbindung mit stadtrömischen Beispielen des ausgehenden 3.Jhs. nicht zu³⁵⁴. Obwohl stadtrömische Beispiele, wie die späten Jahreszeitensarkophage und Porträts um die Wende zum 4.Jh.

³⁵⁴ G. Calza a. O. (Anm. 351) vergleicht die Gruppe mit einem Jahreszeitensarkophag in der Dumbarton Oaks Collection in Washington, das aber m.E. zu einer zu späten Datierung führt. Eine Betrachtung weiterer Sarkophage dieses Genres zeigt, daß hier deutliche Unterschiede in den Werkstatttraditionen bestehen. Die Haare werden bei diesen zunehmend von Bohrkanälen aufgerissen. s. dazu P. Kranz (Bearb.), Jahreszeiten-Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln. Die antiken Sarkophagreliefs, Bd.5, Teil 4 (Berlin 1984) Taf. 59 Kat. 135; Taf. 79 Kat. 232

gerundete Kopfformen³⁵⁵ zeigen, beschreiben diese lediglich eine Formentwicklung, deren Ursprung schon deutlich früher anzusetzen ist. Alle Merkmale weisen auf attische Werke. Sowohl attische Sarkophage des 3. Jhs. als auch attische Tischstützen, deren Produktion die Sarkophage um wenige Jahre überdauerten, zeigen neben der kugeligen Kopfform vor allem die charakteristische Augenbildung³⁵⁶.

Gleiche Kompositionsmerkmale gelten für die Körperbehandlung. Die schwammigen Körper, deren Gliedmaßen fast ohne Detailzeichnungen auskommen, bleiben im Bewegungsmotiv erstarrt. Weder der Knochenbau, noch ein Ansatz von Dehnung oder Stauchung von Körperteilen ist zu erkennen, was sich z.B. am Oberarm des Eros ablesen läßt³⁵⁷.

Dennoch ist die Entstehung der Gruppe in Ostia gegenüber den späten Tischstützen früher anzusetzen.

Schon am attischen Hippolytos-Sarkophag in Petersburg und Beirut³⁵⁸ (Taf. 36, 1. 3) sind Formkonzepte festzustellen, die in werkstattstilistischen Tradition bis zum Ausgang der attischen Werkstätten nach 267 n. Chr. fortgesetzt werden.

Runde Kopfformen mit plastisch aufgelegten Augäpfel wie am Kopf der Amme und des Hippolytos am Sarkophag sind dabei ein bestimmendes Merkmal. Die weiche Haarmodellierung besitzt jedoch noch nicht die Schärfe der Gruppe in Ostia. Diese findet sich wieder beim Ganymed der sogenannten „Incantadas“, einer Gruppe von spätseverischen Pfeilerreliefs, aus Thessaloniki³⁵⁹. Auch die schwammige Gestaltung der Hände mit überlängten Fingern verbindet das Hochrelief aufs engste mit der Gruppe in Ostia.

³⁵⁵ Fragment eines Erotensarkophags im Pal. Mattei /Rom: Kranz a. O. (Anm. 354) 208 Kat. 82 Taf. 51 (frühkonstantinisch)

³⁵⁶ Die charakteristische Augengestaltung führte bei den beiden Inatos Statuetten bereits zu einer Datierung in das 3. Viertel des 3. Jhs.: Th. Stephanidou-Tiveriou a.O. (Anm. 16) 135f.. Dort ist die stilistische Nähe noch eklatanter, wie die Angabe der Augenbraue durch eine Rille zeigt.

³⁵⁷ Es sei darauf hingewiesen, daß dabei die typenbedingte Weichheit von Erosdarstellungen in der Betrachtung berücksichtigt wurde.

³⁵⁸ S. Rogge, Die Sarkophage Griechenlands und der Donauprovinzen. Die attischen Sarkophage. Achill und Hippolytos, ASR IX 1,1 (Berlin 1995) St. Petersburg: 154f.; Nr. 64, Taf. 89, 90, 93.1; Beirut: 127f., Nr. 7, Taf. 85,4

³⁵⁹ zur Datierung der „Incantadas“ s. S. 162f.

Auch die Gewänder haben am Beiruter Sarkophag eine deutlich plastischere Formgebung, deren Faltenspiel die Bewegung von Körper und Gewand detailliert aufnimmt.

Ein Skulpturenfund in Epidauros kann zur genaueren zeitlichen Eingrenzung verhelfen. Unter den dreißig gefundenen Werken sind einige Statuetten mit Weiheinschriften versehen, die zunächst eine Datierung in das beginnende 4. Jh. nahe legen³⁶⁰. Stephanidou-Tiveriou konnte jedoch durch einen stilkritischen Vergleich mit attischen Werken feststellen, daß es sich um in der Spätantike wiederverwendete Weihestatuetten handelt, deren Herstellung von der Mitte des 2. Jh. bis in das mittlere 3. Jh. reicht³⁶¹.

Für die Datierung der Gruppe in Ostia führt vor allem der Stil einer Statuette einer Hygieia (Taf. 38, 3) und eines Asklepios (Taf. 40, 4) weiter³⁶², deren Verbindung zu attischen Sarkophagen des mittleren 3. Jh. angenommen wird. Neben der flächigen Frontalität der Darstellung sind die stilistischen Merkmale der Gewänder zu verknüpfen. Tiefe Faltentunnel wechseln sich mit breiten Faltengraten ab. Auf den Faltenrücken sind teilweise flache vertiefte Mulden auszumachen. Zugfalten sind durch weiche, abgerundete Faltenrücken gekennzeichnet.

Obwohl eine Übereinstimmung im Faltenstil zu erkennen ist, wird in dieser Arbeit wegen der Nähe der plastischen Details zum Beiruter Sarkophag eine Datierung in das 2. Viertel des 3. Jhs. vorgeschlagen.

Die stilanalytischen Ergebnisse an der Statuettengruppe in Ostia ermöglichten es zusätzlich, die Datierung der Inatos-Statuetten³⁶³ näher zu bestimmen.

Auch die Niobide aus Inatos zeigt schnurartig gerundete Faltengrate. Diese sind zeitlich, wie schon diskutiert wurde³⁶⁴, deutlich später als die Gruppe in Ostia anzusetzen. Die fleischigen konturlosen Hände sind ebenso bei der Gruppe in Ostia zu finden. Es liegen damit Formtraditionen vor, die über die

³⁶⁰ H. v. Heintze, *Roman Art* (New York 1971) 156, 166 fig. 158

³⁶¹ Th. Stephanidou-Tiveriou a.O. (Anm. 16) 134f.

³⁶² Neben den genannten Details ist auch der Aufbau der hohen Basis mit einer zusätzlichen Profilierung mit dünner Linie vergleichbar. Vergl. weitere Statuetten aus Epidauros: V. Stais, *ArchEphem* 1889, Taf. 10-11; Th. Stephanidou-Tiveriou a.O. (Anm. 16) Taf. 60.3

³⁶³ s. Anm. 280

³⁶⁴ s. S. 85f.

Datierung hinaus das Fortbestehen eines attischen Lokalstils über einen längeren Zeitraum nahelegen. Schon Th. Stephanidou-Tiveriou stellte im Vergleich mit späten attischen Tischstützen die stilistische Nähe der Inatos-Statuetten zu attischen Formtraditionen fest³⁶⁵.

Darüber hinaus helfen die genannten Stilmerkmale einige bisher in das 4. Jh. datierte kleinformatige Statuetten zeitlich besser einzuordnen.

Die massigen Faltenwürfe am Gewand der Psyche, die in schweren Formen den Körperbau vollständig bedecken, lassen eine zeitliche Verbindung mit einer Victoria-Statuette aus der Villa von Montmaurin zu³⁶⁶. Sie wurde zusammen mit einer trajanischen Porträtbüste und Fragmenten einer kleinformatigen Gruppe gefunden³⁶⁷. Weder die Datierung noch die werkstattstilistischen Abhängigkeiten sind eindeutig geklärt³⁶⁸.

Die tiefschattenden Faltenwülfe wechseln sich mit flächig ausgebreiteten Faltengraten ab. Besonders über der Hüfte wird die auf zwei Ebenen beschränkte plastische Ausbildung am Faltenwurf deutlich³⁶⁹.

Zieht man eine weitere Gruppe in die Vergleichsreihe hinzu, kann die bisherige nachkonstantinische Datierung der Viktoria aus Montmaurin nicht weiter gehalten werden.

Eine kleinformatige Gruppe in Oxford, die wiederholt im Zusammenhang mit dem Fortleben kleinformatiger Gruppen mythologischen Inhalts im 4. Jh. genannt wurde, zeigt ein kleinasiatisches Kompositions-konzept auf³⁷⁰. Der reliefartige Kompositionsstil, der seine Analogien bei kleinasiatischen Tischstützen³⁷¹, kleinformatigen Gruppen und letztlich kleinasiatischen Sarkophagen des 3. Jhs. besitzt, darf jedoch nicht allein zur Datierung herangezogen werden. Die Aufstellung der Oxforder Viktoria im Typus

³⁶⁵ a. O. (Anm. 361) 135

³⁶⁶ Stirling (1994) 115-119; Bergmann (1999) 23, 59

³⁶⁷ Ausführlich zur Rekonstruktion der Gruppe: Stirling (1994) 112

³⁶⁸ Bergmann sah in den Beispielen Abhängigkeiten zu dokimeischen Werkstätten. Bergmann (1999) s. Anm. 366. Diese These begründet sich auf der zeitlichen Nähe zu der Ganymed-Gruppe aus Karthago. Durch die zeitstilistische Analyse sind derzeit jedoch nur vage werkstattstilistische Zuordnungen möglich.

³⁶⁹ Eine trajanisch zu datierende Porträtbüste eines jugendlichen Mannes, ebenfalls aus der Villa von Montmaurin, (G. Fouet, s. Anm. 148, Taf. 60, oben), zeigt am Paludamentum einen vergleichbaren Faltenstil mit gerundeten Faltengraten. Damit stünde wiederum zur Diskussion, ob eine Kontinuität von lokalspezifischen Stilelementen vorliegt oder die Werke meist zu spät datiert werden. (s. z.B. Pilasterkapitell in Chiragan: s.S. 109-116)

³⁷⁰ s. Anm. 349

³⁷¹ Th. Stephanidou-Tiveriou, *AEphem* 1989, 39-66

Capua mit mehreren Gefangenen und Genius breitet sich flächig auf einer elliptischen Basis aus³⁷². Hinterfangen war die Gruppe ursprünglich wahrscheinlich von einem vegetabilen Element, wie es die kleinformatige Dianastatue in Bordeaux³⁷³ und die Ganymedgruppe in Karthago³⁷⁴ besitzen.

Zahlreiche Dübellocher sprechen für eine Arbeit, die erst vor Ort zusammengesetzt wurde³⁷⁵ oder aber am Aufstellungsort repariert wurde³⁷⁶. Ein längerer Transport liegt somit nahe.

Für die Datierung müssen vor allem der Körperbau wie auch der Faltenstil bewertet werden.

Das Gewand der Viktoria lässt sich in allen Details mit den angesprochenen Merkmalen am Gewand der Viktoria von Montmaurin gleichsetzen.

Ein schwerer Stoff, der an der Hüfte von tiefen horizontalen Falten geteilt ist, fällt in vertikalen, breiten Bahnen vom abgewinkelten linken Bein schräg nach unten herab. Um das rechte Bein schlagen die Falten in einem leichten Schwung um. Diese liegen leistenartig auf dem restlichen Gewand auf. Dazwischen sind mit flachen Vertiefungen lineare Faltenzüge eingesetzt, die den Bewegungsverlauf verstärken sollen. Der trapezoide Überwurf des Gewandes auf dem linken Oberschenkel ist wiederum mit tiefen Bohrrillen in Oberfläche und Tiefengrund in ein zweidimensionales Gewand strukturiert. Ein von Deichmann in das ausgehende 3. Jh. datierte Sarkophagfragment³⁷⁷ sowie die Darstellung einer Orans auf einem stadtrömischen Wannensarkophag³⁷⁸ verstärken zusätzlich den Zweifel an einer Datierung

³⁷² Die Profilierung der Basis mit einfacher Ritzlinie verleitet zu einer Parallelisierung mit sicher spätantik zu datierenden Gruppen. Ausführlich zu Basen kleinformatiger Statuetten: Filges (1999) 377-430

³⁷³ s. Anm. 666

³⁷⁴ s. Anm. 47

³⁷⁵ Ein gutes Bsp. für den Transport kleinformatiger Gruppen in die Provinz Britannia bieten die Funde aus dem Mithräum von London. Die dort gefundene Bacchusgruppe kann mit typologisch vergleichbaren Gruppen aus Bulgarien ein Beispiel von privat transferierter Marmorplastik gelten. Zum Transport von Statuen s. S. 45 Anm. 152, 153

³⁷⁶ s. gleiches Phänomen am Daidalos in Amman: N. Hannestad, *The Marble Group of Daidalos. Hellenism in Late Antique Amman*, *Studies in the History and Archaeology of Jordan* 7, 2001, 513-519; eine vergleichbare Stückungstechnik findet sich bei einer Mänadenstatuette in Nimes (s. Anm. 669) wieder.

³⁷⁷ *Repertorium* (1967), Taf. 117, Nr. 747, 1

³⁷⁸ *Repertorium* (1967) Taf. 69, Nr. 391

der Oxforder Gruppe in das 4.Jh.. Beide weisen ein vergleichbares System des Faltenwurfs auf.

Auch in der kontrapostischen Wiedergabe des Gefangenen der kleinformatischen Gruppe in Oxford liegen die Vergleiche zu Denkmälern des 3.Jhs. nahe. Das Spielbein staucht die linke Körperhälfte, während das Standbein und dessen Seite gedehnt werden. Durch die leichte Wendung nach hinten und eine Neigung des Körpers zur linken Seite wirkt die Figur wie lebendig bewegt. Die Arme, die hinter den Rücken geführt, am rückwärtigen Baum festgebunden sind, nehmen das Bewegungsmotiv noch sichtbarer auf.

Stilistische Vergleiche zur bisher in der Forschung vorgeschlagenen Datierung in das 4.Jh. zeigen mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten³⁷⁹. Eine Reihe von frühchristlichen Sarkophagen besitzen Figurengruppen, die sich für den Vergleich zur tradierten kontrapostischen Wiedergabe idealer Nacktheit anbieten. Zumeist sind es die Darstellungen von Daniel in der Löwengrube oder Adamfiguren. Unter diesen kann die Darstellung des Daniels auf dem sog. Brüdersarkophag³⁸⁰ in Typus und Qualität hervorgehoben werden. Trotz der strafferen Körperbildung erstarrt die Bewegung in der Zeichnung der Einzelelemente. Abhängigkeiten zu kontrapostisch gebildeten Athletenfiguren werden dem Künstler Pate gestanden haben, um ein genaues Muskelspiel nachzubilden. Die Unterschiede zum Gefangenen in Oxford liegen weniger in der Umsetzung von Vorbildern, sondern vielmehr in der Grundauffassung eines Bewegungsschemas. Die Steifheit der Daniieldarstellung ist in Oxford nicht zu finden. Im Gegensatz dazu weist die Darstellung des Jonas auf einem Wannensarkophag aus Rom auf ähnliche Gestaltungsprinzipien³⁸¹. Die etwas plumpe Körperproportionierung setzt sich deutlich von der manierierten Darstellung des Daniel ab, ist aber im Bewegungsschema deutlicher. Sie läßt sich damit mit dem Gefangenen besser vergleichen. Im Detail sind die hochgezogene Brustlinie, die starken Oberschenkel sowie der

³⁷⁹ Zur Umsetzung des Kontraposts bei Porträtstatuen in der Spätantike: Bergmann (1999) 66

³⁸⁰ Repertorium (1967) Taf. 15, Nr. 45

³⁸¹ s. Anm. 377

Versuch, durch mehrfache Torsionen in Hüfte und Schulter die Bewegung fließender zu gestalten, vergleichbar.

Zieht man zuletzt das Grabrelief des Cornutus in Rom³⁸² hinzu, lassen sich nochmals die Konzeption von Körperproportionierung zur Oxforder Gruppe aufzeigen. Die als Sohn zu bezeichnende, beigestellte, jugendliche Figur besitzt vergleichbare ungelenke Proportionen, jedoch ein auf Bewegung ausgerichtetes Konzept.

Aus den genannten Gründen läßt sich späte Datierung der Oxforder Gruppe in das 4.Jh. nicht mehr halten.

Abschließend soll nochmals die Amor-Psyche-Gruppe in Ostia auf den Aspekt der Körperproportionierung hin untersucht werden. Es wurde deutlich, daß sich im 4.Jh. in der konstantinischen Sarkophagplastik Elemente finden lassen, die aus dem Wissen idealplastischer Vorlagen manierierte Formen ausbilden. Die bisher betrachteten Vergleiche weisen jedoch auf eine gedrungene Körperbildung, die sicherlich durch Vorbilder geprägt sind, jedoch in der Umsetzung Disharmonien aufweisen. Dennoch besitzen die Einzelemente wie Bewegungsmotiv und Muskelbildung eine innere Logik, die nur aus einer Abhängigkeit zu einer älteren bildlichen Vorlage heraus verständlich sind.

Dies ist auch in der Gruppe in Ostia zu erkennen. Die unstrukturierten, teils schwammigen Körpermerkmale sind kaum zu erkennen. Das Bewegungsmotiv erstarrt in einer ungelenken Bewegung. Schwere, fast plumpe Proportionen erwecken den Eindruck der Bewegungslosigkeit, die jedoch zeitstilistisch in einer Abhängigkeit von den vorhandenen Vorbildern zu suchen ist.

Alle Werke zeigen Gestaltungsprinzipien, die weder in der konstantinischen Reliefplastik noch in der ab der Mitte des 4.Jhs. auftretenden additiven Überzeichnung tradiertter Formelemente zu beruhen scheinen.

Wiederum weisen sowohl Einzelmotive wie auch Gestaltungskonzepte auf attische Werkstatttraditionen.

So finden sich z.B. die teigigen Faltenzüge der Victoria aus Montmaurin am Gewand des Asklepios aus Epidauros³⁸³ wieder. Die linearen Faltenzüge

³⁸² H. P. L'Orange – A. v. Gerkan, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens (Berlin 1939) Abb. 45-47

³⁸³ Stephanidou-Tiveriou a. O. (Anm.16) 135 Taf. 60.3

sind darüber hinaus Elemente, die an späten stadtrömischen Sarkophagen des 3.Jh. wiederkehren³⁸⁴. Dort zwar stilistisch abweichend, bilden sie unter dem gleichen Darstellungskonzept vertikale Faltengliederung aus. Die konzeptionelle Nähe zu dem attischen Beispiel in Epidauros läßt sich durch die oben betrachtete Amor-Psyche-Gruppe in Ostia auch stilistisch belegen. Der Gewandbausch an der Hüfte der Victoria in Montmaurin entspricht der zweidimensionalen Plastizität des gleichen Gewandteils an der Psyche. Die teigige Faltengrante wiederum lassen sich in späten attischen Sarkophagen³⁸⁵ nachweisen. Die Viktoria von Montmaurin wird daher im 2. Drittel des 3.Jh. zeitstilistisch einzuordnen sein.

Zeitstilistisch sind die Viktorien in Oxford und Montmaurin voneinander abhängig, obwohl sie unterschiedlichen Proportions- und Kompositionskonzepten folgen. Es wäre möglich, daß diese Statuetten ein Bindeglied oder Übergangsstadium darstellen, in dem kleinasiatische Formkonzepte zunehmend attische Traditionen verdrängen und nach dem Niedergang der Produktion in Athen um 267 n.Chr. eine Vorrangstellung übernehmen.

Dies wiederum entspricht dem massiven Auftreten der Gitterkomposition an Tischstützen und kleinformatigen Gruppen in dieser Zeit³⁸⁶. Die stilistische Variabilität der Werke erklärt sich somit nicht aus der zeitlichen Differenz allein, sondern auch aus einer Parallelität verschiedener, lokal geprägter Darstellungskonzepte.

In diesen Zusammenhang gehören ebenso der Statuettenzyklus der Jonas-Sage in Cleveland³⁸⁷, eine Bacchusgruppe in London³⁸⁸ sowie eine Reihe von Orpheus Tischstützen aus Sabratha³⁸⁹ und Beirut³⁹⁰. Durch

³⁸⁴ Adonissarkophag, Rom, Vatikan: H. P. L'Orange- A.v.Gerkan a.O. (Anm. 382) 222 Abb.60

³⁸⁵ Hippolytos-Sarkophag in Apollonia: Rogge a. O. (Anm. 358) 149, Kat. 49, Taf. 97, 1-2

³⁸⁶ s. Anm. 302; s. a. S. 89f.

³⁸⁷ E. Kitzinger, The Cleveland Marbles, in: Atti del IX. Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana Roma 21.-27. settembre 1975, 1.I monumenti cristiani precostantiniani (Roma 1978) 653-675 ; Weitzmann a.O. (Anm. 201) 406-11. A. Provoost, De cleveland-bell dengroep. bestend vor een graftuin?, Boreas 17, 1994, 187-201

³⁸⁸ s. Anm. 300

³⁸⁹ P. Ward, Sabratha (1969) Abb.25; M. F. Squarciapino, Un gruppo di Orfeo tra le fiere, del Museo di Sabratha. Bulletino del Museo dell' Impero, 1941, 12, 61f.

³⁹⁰ Replikengleiche Version in Beirut: J. Lauffray, BMusBeyrouth 4, 1940, 30 Taf. 5

Fundzusammenhänge, wie sie z.B. bei den Cleveland-Marbles bestehen, kann die Datierung in die 2.Hälfte des 3.Jhs. als gesichert gelten.

Alle bislang untersuchten Beispiele können als Werke des 3.Jhs. angesprochen werden und sind damit für die Bewertung der Stilphänomene der Rundplastik des 4.Jhs. auszuschließen. Während die Datierung über das dichte Netz an formalen wie stilistischen Vergleichen möglich war, wird bei den folgenden Analysen die Datierung durch den Mangel an festdatierten Parametern schwieriger.

Grundlegend verschieben sich jedoch die methodischen Vorgehensweisen nicht, da vorwiegend die Laufzeit und die Variabilität eines Datierungsansatzes zur Diskussion stehen sollen.

In wenigen Fällen wie dem Statuenkomplex von Chiragan können über eine Vernetzung von Porträt und Bauplastik Parameter für eine Überprüfung der vorgeschlagenen Datierungen herausgezogen werden. Dabei zeigt sich jedoch, daß eine werkstattstilistische Eigendynamik die herkömmliche Analyse der Stilentwicklung erschwert.

Dies soll an zwei Beispielen aus dem Statuenkomplexe von Chiragan aufgezeigt werden.

IV.4. DATIERUNG VON DARSTELUNGSKONZEPTEN MIT LANGER LAUFZEIT

IV.4.1. EIN PILASTERKAPITELL AUS CHIRAGAN: 2.JH. ODER 4.JH.

Das Spektrum zeitstilistischer Stilformen spätantiker figürlicher Plastik kann teilweise durch die Analyse spätantiker Bauplastik mit figürlichem Dekor erweitert werden³⁹¹.

Auch aus der Villa von Chiragan bieten sich Beispiele aus dem Bereich der Bauplastik mit figürlichem Dekor für diese Methode an. Unter den Reliefplatten mit meist floralen Dekor sei ein Pilasterkapitell genannt³⁹², dessen figurales Element stilistisch mit den Reliefarbeiten mythologischen Inhalts eng zu verbinden ist. Die Position der Abakusblüte nimmt eine Maske ein, die von floralen Elementen eingerahmt ist. Tief liegende Augen mit einer einfachen Punktbohrung sind von Augenbrauen umfassen, die sich in formelhaftem Pathos zur Nasenwurzel zusammenziehen. Dort bilden sie über der Nasenwurzel eine Falte. Das Orbital verdickt sich nach außen und ist durch eine flache Falte vom Inkarnat abgesetzt. Die genannten Elemente finden sich in gleicher Weise an einem Relief-Fragment eines jugendlichen Herakles, einem jugendlichen Flussgott, einem Asklepios-Tondo, sowie an Statuenfragmenten aus Chiragan wieder³⁹³.

Die Übereinstimmungen sprechen zunächst nur für den gleichen Werkstattzusammenhang. Das Kapitell würde damit zum gleichen Großauftrag zählen, der von M. Bergmann in das 4.Jh. datiert wurde. Es stellt sich damit die Frage, ob das Pilasterkapitell ebenfalls in das 4.Jh. datiert werden kann³⁹⁴.

³⁹¹ So ist das Sultanahmet-Relief in Istanbul (s. Anm. 547) durch das Rahmenwerk aus Halbkanthusblättern mit dem Sockelwerk der Arkadiussäule zeitstilistisch zu verbinden. Damit ergibt sich eine Datierung des Engels auf dem Sultanahmet-Relief, das wiederholt für Vergleiche theodosianischer Rundplastik herangezogen wurde. Dresken-Weiland (1991) 22-24, Abb. 191f., B. Konrad, Beobachtungen zur Architektur und Stellung des Säulenmonuments in Istanbul-Cerrahpaşa-Arkadiossäule, *IstMitt* 51, 2001, 319-401

³⁹² L. Joulin, *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes* (Paris 1901) Taf. IV, 6B; Cazes (1999) 81, Inv. Nr. J6B;

³⁹³ Cazes (1999) 84 Inv.Nr. 30512 (Asklepios); 86 Inv.Nr. 30373 (Herakles); 113 Inv. 30356 (Flußgott); 83 Inv. 30503 (Hephaistos)

³⁹⁴ das Kapitell wurde von M. Bergmann nicht bearbeitet

Das im Gegensatz zur Figuralplastik deutlich dichtere Netz der zeitlichen Abfolge in der Bauplastik ermöglicht eine gesicherte Datierung anhand des Blattdekors.

Das Pilasterkapitell aus Chiragan stellt eine Sonderform korinthisierender Kapitellstrukturen dar, deren Helices durch fächerförmiges Blattwerk zusätzlich geschmückt sind. Die flächige Ausbreitung der Blattkränze mit ihren teilig runden und teilweise überlappenden Blattspitzen finden eine Parallele in einem korinthisierenden Kapitell im Konservatorenpalast in Rom³⁹⁵ sowie einigen Figuralkapitellen aus Rom³⁹⁶. Die Mittelrippe der Blätter ist breit und mit schwachen Ritzungen strukturiert. Die Bohrungen zwischen den Blattspitzen sind kreis- oder tropfenförmig. Ebenso entsprechen die dreifingrigen Blätter am Helix mit ihren weichen, fließenden Abrundungen und wellenförmigen Plastizität den Blattformen am stadtrömischen Beispiel. U. W. Gans datierte das Kapitell im Konservatorenpalast in das 1. Jh. n. Chr.³⁹⁷.

Die geschwungenen Blattspitzen treten bei einer Reihe von stadtrömischen Beispielen auf. Dennoch ist der formale Aufbau ein anderer. Während bei den Beispielen des 1. Jhs. ein klarer Aufbau mit z. T. größeren Freiflächen existiert, wirkt das Kapitell aus Chiragan dichter. Dies stellt jedoch weniger eine zeitliche Differenz als vielmehr einen Unterschied im formalen Konzept zwischen einem Kapitell und einem Pilasterkapitell dar. Die von Gans vorgestellten, korinthisierenden Pilasterkapitelle³⁹⁸ zeigen neben einem dichten Aufbau auch keinen einheitlichen formalen Aufbau. Das Kapitell aus Chiragan läßt sich dadurch nur an einzelnen Motiven in ein typologisches Rahmenwerk einordnen. Dennoch führen alle bisherigen Vergleiche zum

³⁹⁵ U.-W. Gans, Korinthisierende Kapitelle der römischen Kaiserzeit. (1992) Nr. 209 Abb. 59

³⁹⁶ E. v. Mercklin, Antike Figuralkapitelle (Berlin 1962) 161 Nr. 388 Abb. 772 (trajanisch)

³⁹⁷ U.-W. Gans, Korinthisierende Kapitelle der römischen Kaiserzeit (Köln 1992) 108, Nr. 209; K. S. Freyberger wies mich daraufhin, daß dies ein Formenkonzept flavischer Zeit ist, welches wiederum aus frühkaiserzeitlichen Kapitellformen hervorgeht. Die Verknüpfung trete jedoch erst in trajanisch-frühhadrianischer Zeit auf.

³⁹⁸ s. Anm. 395

Pilasterfiguralkapitell aus Chiragan zu einer stadtrömischen Entstehung im späten 1./frühen 2.Jh.³⁹⁹.

Auszuschließen ist dagegen eine Datierung in das 4.Jh..

Es liegen damit unterschiedliche Datierungsansätze für figurale und florale Elementen vor, die sich auch an anderen Beispielen von Chiragan wiederfinden lassen.

Vergleicht man das Blattwerk des rahmenden Baums auf einer Heraklesplatte mit den stymphalischen Vögeln aus Chiragan⁴⁰⁰ mit spätantiken Blattdekor⁴⁰¹, muß die vorgeschlagene Datierung in das 4.Jh. ebenfalls in Frage gestellt werden. Das Eichenlaub der Heraklesplatte mit seinen weichen, aufgefächerten Blattspitzen wird lediglich summarisch angegeben, was nicht allein formal, sondern zeitbedingt erklärt werden muß. In den folgenden stilistischen Verknüpfungen kann ein deutlich früherer Datierungsansatz belegt werden.

Am ehesten finden sich stilistische Parallelen in spätantiken Sarkophagen des 3.Jhs., wie beispielsweise ein Sarkophagdeckel aus der 2.Hälfte des 3.Jh. in Berlin⁴⁰², der ebenfalls eine vergleichbare Binnenzeichnung im Eichenlaub aufweist. Die Blätter treten plastisch hervor und wölben sich aus dem Reliefgrund heraus.

Der charakteristische Blattschnitt des Eichenlaubs der Heraklesplatte findet sich ebenso im Weinlaub am Kopf einer Dionysosstatuette aus Chiragan⁴⁰³ wie einem weiteren als Bacchus bezeichneten Kopf aus Chiragan⁴⁰⁴. Ein durch Bergmann in den spätantiken Kunstkreis gezählter Tondo mit der Darstellung eines Frühlingsputto in Kopenhagen⁴⁰⁵ kann in die Diskussion ebenfalls miteinbezogen werden.

³⁹⁹ Die Datierung ließe sich mit den bisherigen stratigraphischen Untersuchungen zur Villa von Chiragan gut verbinden, deren größte Ausbauphase in trajanischer Zeit zu liegen scheint.

⁴⁰⁰ Cazes (1999) 89

⁴⁰¹ F. Gerke, Der Junius Bassus-Sarkophag (Berlin 1936); Repertorium (1967), 680,1 Taf. 104

⁴⁰² F. Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit (Berlin 1940) Taf. 19, 1; 20, 1; A. Effenberg - H. G. Severin (Hrsg.), Das Museum für Spätantike und byzantinische Kunst (Berlin 1992) 78f. Nr.8

⁴⁰³ Bergmann (1999) Taf. 54, 1

⁴⁰⁴ Cazes (1999) 114, Inv. Nr. 30349

⁴⁰⁵ Bergmann (1999) 45

Bei den Beispielen aus Chiragan teilt eine eingetiefte, profilierte Mittelrippe das Eichlaubblatt in zwei Hälften. Die teigig fließenden Formen laufen in fächerförmigen Blattspitzen aus, deren Kontaktpunkte mit einer kreisförmigen Bohrung und einem linearen Bohrkanal akzentuiert sind.

Eine reduzierte Ausführung eines Blattwerks mit ausgeprägter, strukturierender Blattrippe ist bis weit in die Spätantike nachweisbar⁴⁰⁶. Die stilistischen Unterschiede zu spätantiken Beispielen sind jedoch erheblich⁴⁰⁷. Die spröde, flächige, fast ornamentale Behandlung des spätantiken Blattwerks lässt nichts mehr von der organischen Plastizität früherer Beispiele erkennen⁴⁰⁸. Im Blattaufbau lassen sich zudem zunehmend Abhängigkeiten von der straffen Strukturierung des spätantiken gezackten Akanthusblattes an den Blattspitzen erkennen, die auf eine Trennung der Blattspitzen und allmähliche Umformung zu einem flächigen Blattmuster wert legt. Ein spätes Beispiel stellt das Weinlaub an einem Baluster in Istanbul dar⁴⁰⁹. Zunächst ist das Konzept eines Rankenwerks beibehalten. Ihr Stil ist jedoch deutlich flächiger mit der charakteristisch spätantiken Einbindung der Einzelformen in eine ornamentale Flächigkeit.

Zieht man zuletzt noch zwei weitere Beispiele mit Blattwerk aus Chiragan hinzu, wird die Divergenz der stilistischen Ausformung zu spätantiken Werken umso deutlicher. Die Fragmente eines Rankenpfeilers⁴¹⁰, einer Kassettenplatte mit Rankenmotiven⁴¹¹, sowie eines fächerförmig dekorierten Pfeilers⁴¹² weisen eine reiche Spielart von Plastizität und Staffelung auf. Die Detailformen in der Ausarbeitung der Blattmotive entsprechen den oben genannten Folia und Blattranken an den rundplastischen Arbeiten aus Chiragan⁴¹³.

⁴⁰⁶ so Bergmann (1999) 56

⁴⁰⁷ Bergmann (1999) 56 legt sich zurecht nicht auf eine Datierung fest, lässt jedoch Beispiele mit höchst divergenten stilistischen Ausführungen gelten, um eine spätantikes Auftreten des Blattwerks naheulegen.

⁴⁰⁸ Sog. Hirtensarkophag Rep. 29: W. F. Volbach, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom (München 1958) Taf. 6

⁴⁰⁹ W. F. Volbach a.O. (Anm.408) Taf. 76; 77; 80; F. W. Volbach, J. Lafontaine-Dosogne, Byzanz und der christliche Osten, PropK. 3, Berlin 1968, Abb. 116c

⁴¹⁰ Cazes (1999) 80, Inv. Nr. 30561 (s. a. Anm. 414)

⁴¹¹ Cazes (1999) 80, Inv. Nr. 30566

⁴¹² Cazes (1999) 81, Inv. Nr. 30563

⁴¹³ Unter den von Joulin aufgeführten Bauornamentik lassen sich weitere Beispiele anschließen, die eine größere Ausstattung in Chiragan erwarten lassen: Joulin a. O. (Anm. 392) Taf. 4 Kat. 3C; Taf. 5 Kat. 18B; Kat.30 B.

Nirgends ist das ab dem späten 3. Jh. zunehmende Dekorsystem zu erkennen, das die Einzelform einer Ornamentalität unterwirft, die die gesamte Fläche gleichmäßig überzieht. Die bisherigen Arbeiten zur Rankenornamentik der römischen Kaiserzeit ergeben, daß diese feingliedrige und wenig auf Licht- Schattenwirkung bedachten Kompositions- und Stilschemata nicht nach dem 2. Jh. n. Chr. zu datieren sind⁴¹⁴. Die seltene Anwendung von Bohrkanälen zur Erzeugung von Plastizität spricht für eine Herstellung in einer stadtrömisch beeinflussten Werkstatt. Im Vergleich mit Pilasterkapitellen aus Thessaloniki⁴¹⁵ und Aphrodisias ab dem späten 3. Jh. wird der veränderte Akanthusstil trotz divergenter typologischer Form deutlich⁴¹⁶. Die späten Stücke weisen eine deutliche Unterordnung der Detailformen zugunsten einer ornamentalen Flächigkeit auf⁴¹⁷.

Es lassen sich aus den Beobachtungen folgende Schlüsse ziehen:

Die stilistischen Verknüpfungen zu stadtrömischen Beispielen lassen eine Entstehung in kleinasiatischen Werkstätten unwahrscheinlich erscheinen. Die bisherigen Datierungsansätze zu spätantik datierten Werken aus Chiragan werden durch die Ergebnisse zum Pilasterkapitell und weiterer Analysen des Blattdekors in Frage gestellt.⁴¹⁸

Mit der Einbeziehung des Pilasterkapitells aus Chiragan konnten in dieser Analyse typologische Abhängigkeiten zu stadtrömischen Traditionen

⁴¹⁴ M. Mathea-Förtsch, *Römische Rankenpfeiler und –pilaster* (Mainz 1999) 185 Kat. Nr. 253 Taf. 43. 1 (Anfang 2. Jh.); 186 Kat. 254, 255 (Datierung wie Kat. 253)

⁴¹⁵ *Pilasterkapitelle aus dem Galeriuspalast in Thessaloniki*: B. Brenk a.O. (Anm. 216) Taf. 80, 2; 81, 1; 83, 1

⁴¹⁶ Die Typologie dieser Pilasterkapitelle ist noch nicht übergreifend bearbeitet. Es scheint eine vor allem kleinasiatische Form des 3. und frühen 4. Jhs. n. Chr. darzustellen, zu denen folgende Beispiele gehören: C. C. Vermeule - M. B. Comstock a.O. (Anm. 324) Nr. 308; Mercklin a.O. (Anm. 396) Nr. 376, Abb. 705; Nr. 467 Abb. 892, Nr. 458 a-b Abb. 885; Nr. 765 Abb. 1408.

⁴¹⁷ Bislang ist die Bauplastik von Aphrodisias nur punktuell bearbeitet und meines Wissens nur ein Pilasterkapitell veröffentlicht- K. T. Erim, in: *Aphrodisias des Carie, colloque de l'Université de Lille III*. (Paris 1987) Fig. 23- das jedoch im Vergleich mit den Rankenpfeilern der Hadrians-Thermen in Aphrodisias- K.T. Erim, *Aphrodisias. A Guide to Site and the Museum* (Istanbul 1995) 39 Abb. 48- in das 2. Jh. datiert werden kann. Die Autopsie ermöglichte mir einen Überblick über die Formenvielfalt der kleinasiatischen Werkstatt zu erhalten. Weder ein typologisch noch stilistisch vergleichbares Pilasterkapitell konnte dabei ausgemacht werden.

⁴¹⁸ Ein Wiederaufgreifen hellenistischer Formeln in spätantiker Zeit an Beispielen der Maske zu postulieren, scheint bei der deutlich verlässlicheren Datierung durch den Blattdekor, den Sachverhalt zu stark zu vereinfachen.

nachgewiesen werden. Es liegt daher nahe, auch bei den rundplastischen Werken von einer Vermischung unterschiedlicher Stile und Formtraditionen auszugehen, die durch kleinasiatische Werkleute getragen wurde, die in Rom arbeiten.

Neben zahlreichen inschriftlichen Nennungen aphrodisischer Künstler in Rom und anderen italischen Städten sind nicht zuletzt die beiden Kentauren im Vatikan mit der Nennung der aphrodisischen Künstler Aristeas und Papias Beleg genug für den Einfluß kleinasiatischer Werkstätten in Italien⁴¹⁹.

Ein zweites Erklärungsmodell soll im Folgenden mehrfach verwendet werden. Es sei an dieser Stelle nur festgehalten: Die formalen wie stilistischen Elemente weisen auf hellenistische Traditionen, die in kleinasiatischen Werkstätten wie in Aphrodisias selbst gepflegt werden. Einzelne Formen, wie die „barocken“, durch tiefe Faltenkanäle gegliederten Gewandpartien, die in ihrem Konzept ebenso im Hellenismus zu finden sind, wie auch Pathosformeln, die anhand des Pilasterkapitells bereits oben beschrieben wurden, können in Aphrodisias an Werken zwischen dem 1. und 4. Jh. nachgewiesen werden. So finden sich stilistisch vergleichbare Einzelmerkmale sowohl an den Sebasteionreliefs in Aphrodisias des 1. Jhs.⁴²⁰, wie auch an Werken, die in theodosianischer Zeit entstanden sind⁴²¹.

Das gleiche Phänomen läßt sich durch einen weiteren Vergleich an der Maske des Pilasterkapitells aus Chiragan erkennen. Obwohl durch die Datierung des Blattwerks hier eine spätantike Entstehung ausgeschlossen ist, läßt sich die Verwendung von Pathosformeln auch an spätantiken Beispielen finden. So zeigen die Maskenappliken eines Marmorkraters theodosianischer Zeit im Pal. Massimo alle Terme in Rom⁴²² formal vergleichbare Elemente. Auch die weichen Übergänge von der Maske zum Blattwerk sind zunächst mit dem Pilasterkapitell aus Chiragan vergleichbar.

⁴¹⁹ Bergmann (1999) 37; zu aphrodisischen Künstlern in Rom: Antinoos-Relief aus Lanuvium, mit der Inschrift: Ἀντοινανος Αφροδισιευς ἐποιεῖ, D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture* (New Haven 1992) Abb. 209

⁴²⁰ Erim a. O. (Anm. 267) 59 Abb.83

⁴²¹ s. Anm. 422

⁴²² Der Marmorkrater gehört zu einer Reihe von Werken, deren konstantinopler Entstehung sicher zu sein scheint. M. Sapelli, *Museo Nazionale romano. Arte Tardoantica in Palazzo Massimo alle Terme* (Roma 1998) 61 Nr. 30, Details: H.-G. Severin, *JbBerlMus* 12, 1970, 215, Abb. 3-4

Der zeitliche Unterschied ist vor allem in der Strukturierung des Inkarnats festzustellen. Das Beispiel in Rom weist eine holzschnittartige, lediglich flächige Binnenzeichnung des Gesichts auf. Es steht damit eng zu den in Konstantinopel nachweisbaren Masken auf zwei Rankenpfeilern⁴²³.

Obwohl nicht von einer zeitstilistischen Verbindung zum Pilasterkapitell in Chiragan gesprochen werden kann, liegt das Phänomen einer langen Laufzeit hellenistischer Formeln gerade östlicher Werkstätten auf der Hand⁴²⁴.

Es ist auch denkbar, daß der Kunsttransfer kleinasiatischer Werkstatttraditionen in stadtrömische Werkstätten in der Spätantike einen Mischstil hervorbringt, der zeitstilistische Erfahrung mit älteren formalen Vorlagen aus Rom verbindet.⁴²⁵ Dies setzt allerdings voraus, daß dieser Prozeß bewußt erfolgt. Eine Bezeichnung als retrospektiv soll damit nicht impliziert werden, da weder das Movens noch eine spezifische Auftragssituation rekonstruierbar ist.

Die Divergenz stilistischer, formaler und konzeptioneller Prinzipien mahnen daher, allein mit den herkömmlichen stilanalytischen Methoden eine Datierung zu bestimmen⁴²⁶.

Für die enge Auftragsverbindung zu stadtrömischen Werkstätten⁴²⁷ spricht außerdem ein weiteres sicher in die Wende des 3. zum 4.Jh. zu datierendes Pilasterkapitell aus Chiragan⁴²⁸. Der feingezahnte Akanthus findet seine

⁴²³ W.F. Volbach- Hirmer a.O. (Anm.408) Taf. 80

⁴²⁴ Dies zeigt wiederum, daß nicht Formeln als zeittypischer Geschmack für die zeitstilistische Bestimmung eines Werkes herangezogen werden dürfen, wenn stilistische Merkmale sich deutlich unterscheiden.

⁴²⁵ Ein Phänomen, das gerade bei der Diskussion der frühchristlichen Sarkophage und ihrer Werkstatttradition immer wieder zur Diskussion führt. So sind stadtrömische Beispiele theodosianischer Zeit nicht ohne die Weiterentwicklung und Beeinflussung konstantinopler Werkstücke denkbar. Ihre Formprinzipien sind deutlich stadtrömischen Traditionen verhaftet.

⁴²⁶ s. Bergmann (1999) 61

⁴²⁷ Es sei am Rande nochmals an den Briefwechsel zwischen Ausonius und seinem Freund sowie die Edikte zum Transport von Marmorausstattung von 363 erinnert, die ein Beispiel für die enge Vernetzung der südfranzösischen Besitzungen mit dem italischen Gebiet darstellen (s.S.50).

⁴²⁸ Cazes (1999) 81 Inv. Nr. 30568, Bergmann (1999) 32, die es als Beleg für die lange Nutzung der Villa und damit Ausgangspunkt für die Diskussion einer spätantiken Statuenausstattung anführt.

nächsten Parallelen an Pilasterkapitellen aus S. Maria Antiqua in Rom⁴²⁹. Die vertikale Trennung der Kranz- und Hochblätter durch einen Helixstengel, die trapezförmige Erhebung an den flankierenden Helices sowie die kleinteilige durch Punktbohrung getrennten Blatteile und –spitzen sind in gleicher Form am stadtrömischen Beispiel⁴³⁰ zu finden. Die oströmischen Beispiele zeichnen sich dagegen durch eine straffere Zackung der Blattstrukturen aus und können daher nicht als Vergleich herangezogen werden.

Alle bisher angeführten Beispiele legen eine Produktion der Ausstattung von Chiragan unter stadtrömischen Traditionen nahe⁴³¹.

Es hat sich zudem gezeigt, daß ein verstärktes Auftreten aphrodisischer Werke am Ende des 3.Jhs./Anfang 4.Jhs. stadtrömische Tendenzen geprägt haben bzw. auch durch diese geprägt wurden⁴³². Diese Wechselwirkung zwischen lokalstilistischen Traditionen und hauptstädtischen Formengut wurde bereits bei der Sarkophagplastik des 4.Jh. erkannt⁴³³. Die bisherigen Ergebnisse lassen vermuten, daß zumindestens im 4.Jh. Rom selbst eine wichtige Mittlerrolle eingenommen hat. Der sogenannte „Schöne Stil“⁴³⁴ des 4.Jh. wäre damit nicht ein Phänomen, das durch den steigenden Einfluß Konstantinopels geprägt, sondern der durch den gegenseitigen Austausch östlicher Werkstätten mit der alten Hauptstadt Rom ausgebildet wurde⁴³⁵.

⁴²⁹ J. Kramer, Korinthische Pilasterkapitelle in Kleinasien und Konstantinopel. Antike und spätantike Werkstattgruppen, IstMitt Bh. 39, 1954, Taf. 11, Nr. 1 (bes.: 2. Kapitell der 4. Reihe); Taf. 1, Kat. 7; P. Romanelli - P.J.Nordhagen, S. Maria Antiqua (Berlin 1964) Taf. 8A, links

⁴³⁰ s. Anm. 429

⁴³¹ Bergmann (1999) 28f. kommt bei der Einordnung einiger Porträts des 2. und 3.Jh.n.Chr. aus Chiragan zu gleichen Ergebnissen.

⁴³² Dies entspricht auch der stilistischen wie typologischen Verbindung der Porträtplastik von Chiragan mit Rom, wie Bergmann (1999) 28f. überzeugend dargelegt hat. Ebenso stehen Inschriften auf den Statuen in Kopenhagen Zeugnis für die Präsenz aphrodisischer Künstler in Rom zur Zeit des 4.Jhs. a. O. (Anm. 50).

⁴³³ Brandenburg (1979) 461-471

⁴³⁴ H. P. L'Orange, Der subtile Stil. Eine Kunstströmung aus der Zeit um 400 n. Chr., AntK 4, 1961, 68-75; Brandenburg (1979) 461-463 („Schöner Stil“)

⁴³⁵ Für diese These spricht auch die eigenständige Entwicklung des feingezackten Akanthus in Rom, dessen östlicher Ursprung und spätere Weiterentwicklung damit unberührt war. Eigenständigkeit der Stadtrömischen Werkstätten ist bis in das späte 4.Jh. nachweisbar. (s. Kapitellplastik von S. Lorenzo a. O. (Anm. 175).

IV. 4.2. FORMTRADITIONEN IN DER PORTRÄTKUNST

Man gelangt zu ähnlichen Ergebnissen, wenn man die von M. Bergmann in die Spätantike datierten Porträts von Chiragan unter den oben aufgeführten Aspekten untersucht.

Die Zuweisung des Porträts eines bärtigen Mannes aus Chiragan, dessen werkstattstilistische Nähe zu zwei Frauenporträts aus dem gleichen Fundkomplex seit den Arbeiten von Bergmann und Schade als zweifelsfrei gilt⁴³⁶, muß hier einer erneuten Analyse unterzogen werden. Während die zeitstilistische Einordnung der Frauenporträts über die ab der 2. Hälfte des 4. Jh. n. Chr. immer beliebter werdende Haubenfrisur überzeugend ist, sind bisher keine eindeutigen stilistischen Zuweisungen für das Männerporträt möglich.

Anhand des Porträts eines jungen Mannes⁴³⁷ (Taf. 55, 2) können unterschiedliche stilistische Merkmale herausgearbeitet werden, dessen zeitliche Einordnung wiederum für den Zeitraum zwischen dem 2. und 4. Jh. diskutiert wird.

Betrachtet werden sollen Einzelmotive der Haargestaltung, deren lange Laufzeit zeitstilistische Bewertungen erschwert.

Die Frisur der Männerporträts ist durch eine regelmäßige Abfolge drei- und vierflämmiger Haarlocken gegliedert. In ihre Stirn fallen hakenförmige, zweigeteilte kurze Locken, die von einer Rille bis zur Hälfte geteilt werden. Die charakteristische Flammenform, die ebenso auf der Platte mit Herakles im Kampf mit Diomedes am Fell, bei einigen Theatermasken sowie bei kleinformatigen Werken auftritt⁴³⁸, läßt sich von der Konzeption her bis in das 2. Jh. n. Chr. zurückverfolgen⁴³⁹. Zurecht kann ein werkstattstilistischer Zusammenhang angenommen werden⁴⁴⁰. Die größte stilistische Annäherung des Motivs findet sich im Vergleich mit Porträts Hadrians sowie hadrianisch zu datierender Privatporträts⁴⁴¹, läßt sich aber auch noch am Porträt des

⁴³⁶ Bergmann (1999) 40f.; Cazes (1999) 143 Inv. 30306; Schade (2003) 24f.

⁴³⁷ Cazes (1999) 145 Inv. J 328B

⁴³⁸ Bergmann (1999) Taf. 9-10

⁴³⁹ hadrianische Bsp. s.u. Anm. 441; weitere: Lucius Verus, Bubon, Privatslg.: Inan-Rosenbaum (1979) Nr. 58 Taf. 51, 1-4;

⁴⁴⁰ Bergmann (1999) 35f.

⁴⁴¹ Hadrian: Rom Mus. Vaticano, Chiaramonti 392; Rom Mus. Cons. Scala II.9.: M. Wegner, Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina. Herrscherbild 2,3 (Berlin

Marc Aurel in Tripolis⁴⁴² deutlich erkennen. Die Haarlocken entwickeln sich aus einem halbrundförmigen Ansatz und enden in drei bis vier gleichmäßig langen Haarsträhnen, die in abfallenden Strähnen auslaufen. Während bei den hadrianischen Beispielen die Einbindung der Einzelmotive im gesamten Haarduktus zu suchen ist, beruht das System am Porträt aus Chiragan aus additiven Einzelmotiven. Dennoch ist die Abhängigkeit unverkennbar. Damit ist jedoch nicht eine zeitliche Gleichsetzung gemeint, sondern vielmehr die Frage nach der Konzeption gestellt.

Bis in das dritte Jahrhundert hinein wird das Haarlocken-Motiv verwendet, stilistisch jedoch ist es nicht mehr vergleichbar⁴⁴³.

Die Stirnhaargestaltung der Männerporträts aus Chiragan ist wiederum an zeitlich unterschiedlichen Vergleichen feststellbar. Die nächsten Parallelen finden sich an Porträts aus Aphrodisias: Während an je einem Porträt in Brüssel⁴⁴⁴ und Thessaloniki⁴⁴⁵ die Locken schärfer abgegratet und metallischer aufliegen, ist die Lockengestaltung an den Arbeiten aus Chiragan weicher und fließender⁴⁴⁶. Auch die zeitstilistisch umstrittene Priesterstatue aus Aphrodisias⁴⁴⁷ zeigt trotz des abweichenden Haartypus die gleiche stilistische Auffassung: gerundete, zur Hälfte geteilte Locken entwickeln aus dem Haaransatz eine plastische Lebendigkeit.

Folgt man der Datierung Inans, die eine konstantinische Entstehung des Priesters vorschlug, ist das Porträt in Chiragan am ehesten in dieser Zeit entstanden⁴⁴⁸.

1956) Taf. 6, a-b; Taf. 3, b; 8, b; sog. Theon, Rom Mus. Cap.: Inan (1979) 162f. Nr. 115, Taf. 95, 1-4; Privatporträt in Antalya: Inan (1979) Nr. 268 Taf. 192

⁴⁴² G. Caputo – G. Traversari, Le sculture de teatro di Leptis Magna. Monografie di Archeologia Libica 13 (Roma 1976) 92-94, Nr. 71, Taf. 74-75

⁴⁴³ spätseverisches Porträt in Side: Inan- Rosenbaum (1979) Nr. 244 Taf. 173, 1-4

⁴⁴⁴ H. Beck - P. C. Bol (Hrsg.), Spätantike und Frühes Christentum.

Ausstellungskatalog Frankfurt/Main (Frankfurt am Main 1983) 454 Nr. 62

⁴⁴⁵ J. Meischner, Das Porträt der theodosianischen Epoche II. Jdl 106, 1991, Taf. 90, 3

⁴⁴⁶ Vergl. auch ein Porträt aus Tabai, ehemals Izmir: R. Özgan – D. Stutzinger, Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jh. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia, IstMitt 35, 1985, Taf. 57, 3; Auffällig ist die deutlich gröbere Detailzeichnung, die den überzeichneten emphatischen Ausdruck des Gesichtes verstärkt.

⁴⁴⁷ s. Anm. 457

⁴⁴⁸ Dafür spricht auch die weiche, Oberflächengestaltung, die trotz des additiven Charakters noch nicht die spröde, alabasterartige Struktur theodosianischer Porträts aufweist.

Das Einzelmotiv allein kann jedoch nicht zur Datierung beitragen. Auch der Aion auf dem Zoilos-Fries in Aphrodisias aus dem 1. Jh.⁴⁴⁹, eine Konsole mit der Darstellung des Minotauros aus den hadrianischen Bädern aus Aphrodisias⁴⁵⁰ sowie ein severisches Relief in Izmir bilden mit den gleichen stilistischen Mitteln das Einzelmotiv aus⁴⁵¹.

Die stilistische Parallelität der Einzelmotive verbietet zunächst eine zeitliche Einordnung und verhindert, daß direkte zeitstilistische Verknüpfungen möglich sind.

Ebenso verhält es sich bei der Analyse der Einzelmotive zwischen dem Porträt eines älteren Mannes und Skulpturen aus Chiragan.

Wie der Vergleich dieser zeitlich unterschiedlichen Werken zeigt, hat das Einzelmotiv allein keinen zeitstilistischen Aussagewert.⁴⁵² Durch die Analyse der Gesichtsbildung kann die zeitliche Zuordnung differenziert werden.

Die feine Gesichtsmodellierung entspricht dem System der Haarkonzeption. Der berechtigte Vergleich mit theodosianischen Porträts des sog. „Eutropius-Typus“⁴⁵³ beschränkt sich jedoch auf äußerliche Darstellungsprinzipien und nicht auf stilistische Details. Porträts der theodosianischen Epoche⁴⁵⁴ bestechen durch eine Übersteigerung der Einzelmotive, die allerdings im Gesamtbild erstarren und wenig Bezüge zur kleinteiligen Inkarnatbildung besitzen. Die hochgeschwungenen Augenbrauen betonen zwar auch am Porträt aus Chiragan die gesamte Augenpartie. Dennoch ist der Blick ruhiger

⁴⁴⁹ s. Anm. 577

⁴⁵⁰ M. F. Squarciapino, *La scuola di Afrodisia, Studi e materiali del Museo dell'impero romano 3* (Roma 1943) 68, Taf. N a

⁴⁵¹ Die Betonung langer Stirnhaare finden sich z.B. schon am Nerva-Porträt in Rom, *Mus. Naz. Pal. Massimo alle Terme Inv. 318*: M. Wegner - G. Daltrop - U. Hausmann, *Die Flavier. Herrscherbild 2,1* (Berlin 1966) Taf. 41; Vergl. auch die Stirnhaargestaltung des Lucius Verus in Ostia: M. Bergmann, *Marc Aurel-Liebighaus Monographie 2*. Frankfurt 1978, 28, Abb.40

⁴⁵² Die gleichen Formeln sprechen für die Zuweisung in die gleiche Werkstatt, nicht für die gleiche Zeitstellung. Es wäre also denkbar, daß die Porträts zu einem späteren Zeitpunkt als einige der rund- und reliefplastischen Werke für die Villa in Chiragan gearbeitet wurden. Für die Kontinuität einer solchen Auftragslage spricht auch, daß fast alle Werke mit stadtrömischen typologischen Merkmalen zu verbinden sind. Die kleinasiatischen Werkleute, die in Rom nachweisbar sind, wären somit in der Lage gewesen, über einen langen Zeitraum eine Kontinuität in der Ausstattungspraxis zu gewährleisten.

⁴⁵³ Meischner a.O. (Anm. 445) 386-388

⁴⁵⁴ Meischner a.O. (Anm.445) Taf. 88.4; 90.4; G. Ortiz (Hrsg.), *Faszination der Antike. The George Ortiz Collection, Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin* (Bern 1996) 248 mit Abb.; Roueché – Erim (1990) 160 Fig. 13

und weniger gespannt⁴⁵⁵. Eine gegenseitige Bedingung von Binnenzeichnung, Frisurgestaltung wirken am Porträt aus Chiragan weniger additiv. Jüngst hat R. R. R. Smith das sog. Procopius- Porträt aus Ephesos mit verschiedenen Werken aus Izmir in tetrarchisch-frühkonstantinische Zeit datieren können⁴⁵⁶. Der emphatische Gesichtsausdruck, die Schwere der Gesichtszüge sowie die kleinteilige Zeichnung im Inkarnat lassen sich auch im Porträt aus Chiragan wiederfinden.

Offensichtlich ist, daß die sogenannte „späten“ Männerporträts aus Chiragan Traditionen folgen und Anleihen zeigen, die eine Verbindung mit Werken des 2.Jhs. zulassen. Die Elemente der Physiognomie finden sich in tetrarchischer Zeit wieder.

Die motivischen Abhängigkeiten der Haargestaltung sind vorwiegend bei stadtrömischen Werken zu finden, sodaß wiederum die Bedeutung stadtrömischer Werkstätten neu bewertet werden muß. Die stilistische Umsetzung weist eindeutig nach Aphrodisias, wie der Vergleich der Stirnhaare nahelegt. Ähnlich den früheren Porträts von Chiragan, bei denen Bergmann eine direkte Abhängigkeit zu stadtrömischen Werken feststellen konnte, ist auch für die beiden Männerporträt eine Herstellung in Rom denkbar. Die ausführenden Künstler stehen jedoch in direkter Verbindung zum kleinasiatischen Kunstkreis.

Während die Einordnung lokalspezifischer Merkmale durch die deutlichen Unterschiede kleinasiatischer zu stadtrömischen Stiltraditionen möglich ist, stellt die Datierung der vorgestellten Schemata die größte Schwierigkeit dar. Die immer noch umstrittene Datierung der Priesterstatue aus Aphrodisias⁴⁵⁷ und dem sog. Julian in Paris⁴⁵⁸ in hadrianische bzw. konstantinische Zeit läßt eine genauere Datierung der Männerporträts von Chiragan mit ähnlichen Stilelementen z. Zt. noch nicht zu.

⁴⁵⁵ Die hochgezogenen Augenbrauen sind kein spätantikes Stilelement, sondern finden im emphatischen Ausdruck der theodosianischen Porträts eine häufige Verwendung. Vergleiche zur Bildung der Augenbrauen: Lucius Verus in Bubon, Privatslg. s. u. Anm. 439

⁴⁵⁶ Smith (1997)

⁴⁵⁷ Inan- Rosenbaum (1966) 20-24, Nr.239 Taf. 132; A. Harrison, DOP 21,1967, 86 Abb. 26; dagegen: K. Fittschen a.O. (Anm. 214), Roueché – Erim (1990) 159, Abb. 11 (2. oder 4.Jh.)

⁴⁵⁸ zuletzt: M. Bergmann, Gnomon 73, 2001, 56

Die bisher genannten Vergleiche schließen aber eine deutlich frühere Datierung der Männerporträts nicht aus.

Im Folgenden sollen signifikante Beispiele der Idealplastik neu bewertet werden, um zu prüfen, inwieweit die großen Datierungsspannen einzugrenzen sind.

IV.4.3. ZUR DISKUSSION DER RUNDPLASTISCHEN ARBEITEN DES 4. JHS. N. CHR.

Ausschlaggebend für die Diskussion spätantiker Idealplastik ist das statuarische Material der südfranzösischen Villa von Chiragan⁴⁵⁹ sowie qualitativ hochwertige Porträts aus Aphrodisias, die nach allgemeinem Konsens auch in das späte 4. bis frühe 5. Jh. n. Chr. gehören.⁴⁶⁰ Durch diese Datierung wird eine Stil-Strömung innerhalb der spätantiken Kunst erkenntlich, die schon in der Erforschung der Sarkophagkunst zu konstatieren war. Es handelt sich hierbei um die im 4. Jh. immer wieder auftauchenden „Klassizismen“, deren stilistische Unterschiede in formalen Charakteristiken bestehen. Dazu gehören Gesetzmäßigkeiten der Proportion, organische Vermittlung von Körperinskription und lineare Ausdrucksformen. Diese Merkmale sollen im Folgenden noch ausführlich behandelt und auf ihren Stellenwert innerhalb eines Entwicklungsmodells untersucht werden. An dieser Stelle soll es genügen, damit alle stilistischen Strömungen zu benennen, die sich von einer Plastizität im herkömmlichen Sinn absetzen. Damit sind vor allem die historischen Reliefs von der severischen bis in die konstantinische Zeit gemeint, deren Formgebungen eine zunehmend flächig lineare Gestaltung zeigen. Ihre vordergründige qualitative Abwertung, die aus einem ästhetisierenden Blickwinkel, der von stilistischen Strömungen- zum Beispiel des 2. Jhs. n. Chr.- geprägt sind, haben den Blick auf parallel verlaufende Stilphänomene spätantiker Marmorwerke beeinflusst. Das Vermögen in der Spätantike, qualitativ hochwertige Bildhauerarbeiten in Marmor herzustellen, spricht zunächst für eine fortdauernde Tradition der technischen Fähigkeiten der Künstler⁴⁶¹. Obschon die Porträts des 4. Jhs. dem offiziellen Kaiserporträt typologisch ähneln, lassen sich an kleinasiatischen Porträts Merkmale festhalten, die einer anderen Intention entsprungen sind und daher abweichende formale

⁴⁵⁹ Bergmann (1999) 26-32; Cazes (1999) 75-149

⁴⁶⁰ Zuletzt mit älterer Lit.: Schade (2003) 5f.

⁴⁶¹ Zur spätantiken Werkstatttätigkeit: C. Roueché, *Performers and partisans at Aphrodisias in the Roman and late Roman periods. A study based on inscriptions found at Aphrodisias in Caria*, JRS Monographs 6 (London 1993) 23-25; J. A. Van Voorhis, 1998 a. O. (Anm. 27) 409. J. J. A. van Voorhis, *Apprentices' pieces and the training of sculptors at Aphrodisias*, JRA 11, 1998, 175-192 zur überregionalen Bedeutung kleinasiatischer Werkstätten wie Aphrodisias: E. A. Friedland, *Graeco-Roman sculpture in the Levant. The Marbles from the Sanctuary of Pan at Caesarea Philippi*, JRA Suppl.31, 1999, 12

Entwicklungen durchlaufen⁴⁶². Hierbei soll vorwiegend auf die motivischen und stilistischen Merkmale eingegangen werden, die eine Übertragung auf das statuarische Material ermöglichen.

Wie Brandenburg schon im Bereich der Sarkophagkunst zurecht erkannt hat, läßt sich innerhalb der Zeit vom späten 3.Jh. bis späten 4.Jh. eine Übersteigerung der Einzelformen erkennen. Diese werden zuweilen eigenständig nebeneinandergesetzt⁴⁶³. Der dadurch bewirkte, stark expressive Ausdruck sowie die additive Gestaltungsform spätantiker Kunst ist in diesem Formprinzip zu suchen.

Diese Phänomene sind bei allen Gattungen auszumachen und damit sind sie nicht nur Gattungsstil, sondern auch Zeitstil.

Beschreiben diese Merkmale in erster Linie Werke der Sarkophag- und Porträtplastik, stehen die rundplastischen Werke mit idealem Charakter in einer anderen Tradition, die es zu beschreiben und zeitstilistisch zu bewerten gilt.

Durch die Analyse an ausgewählten Beispielen der 1. Hälfte des 3.Jhs. konnte gezeigt werden, daß ein Formprinzip, wie es etwa bei der Aphrodite aus Alexandria auftritt⁴⁶⁴, konzeptionell mit spätantiken Werken vergleichbar ist. Die Kontraste zwischen rauher Oberfläche der durch Bohrungen aufgebrochenen Frisur und der hohen Politur des Inkarnats finden sich z.B. wieder in den spätantiken Tondi aus Aphrodisias⁴⁶⁵. Sie divergieren jedoch erheblich in der stilistischen Detailzeichnung wie auch in einer veränderten Auffassung von Plastizität und Raumwirkung.

Wie sich diese scheinbaren Parallelen erklären lassen, ist letztlich nur durch eine detaillierte Analyse im Hinblick auf Laufzeit und regionaler Entwicklung der Formen möglich.

Im Folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, die bisher beschriebenen Formveränderungen und Merkmale einer Formtradierung an ausgewählten Fallbeispielen zu bewerten.

⁴⁶² Die große Anzahl der Privatporträts aus kleinasiatischen Werkstätten ist typologisch abhängig von Porträts des 2.Jhs.; s. zuletzt Bergmann (1999) 64

⁴⁶³ Brandenburg (1979) 443-449

⁴⁶⁴ s. S. 88-92

⁴⁶⁵ Smith (1990)

IV.4.4. PLASTISCHE KÖRPERBILDUNG

Unter den großplastischen Werken, die jüngst in die Spätantike datiert wurden, fallen einige Statuen mit einer expressiven muskulösen Gestaltung auf. Die zeitstilistische Bewertung der plastischen Oberfläche birgt vergleichbare methodische Probleme in sich, wie sie in den vergangenen Kapiteln angesprochen wurden. Durch die Analyse der Einzelemente kann die spätantike Datierung in Frage gestellt werden.

Es werden folgende Statuen auf ihre Zeitstellung und kunsthistorische Verknüpfung untersucht:

- Satyr aus Aphrodisias/ Aphrodisias Mus.
- Satyr aus der Via Sette-Sale/ Kopenhagen NCG
- Poseidon aus der Via Sette-Sale/ Kopenhagen NCG
- Athlet/ Herakles aus Aphrodisias/ Aphrodisias Mus.
- Fischer aus Chiragan/ Toulouse Mus.
- Gigant aus Rom/ Rom Pal. Altemps
- Gigant aus Silaharağa/ Istanbul Mus.
- Jugendlicher Triton aus Chiragan/ Toulouse Mus.
- Herakles Platten aus Chiragan/ Toulouse Mus.
- Diener/ Paris Louvre
- Daidalos aus Amman/ Amman Mus.

Ausgehend von der jüngst von R.R.R. Smith⁴⁶⁶ vorgeschlagenen Datierung des großen Satyrs mit Dionysosknaben in Aphrodisias in das 2.Jh. können

⁴⁶⁶ R. R. R. Smith a. O. (Anm. 299) 253-260: Smith stellte in seinem Vergleich des Satyrkopfes mit dem ebenfalls in Aphrodisias gefundenen Kopf eines Fischers a. O. (Anm. 299, 254, Abb.1, 256, Abb.8) stilistische Gemeinsamkeiten fest, die sich zunächst als Lokalstil bewerten lassen. Auch die bereits oben diskutierte Priesterstatue aus Aphrodisias (s. Anm. 457) zeigt neben der kleinteiligen Modellierung des Gesichtsinkarnats die gleiche Augenbohrung. (s. S. 117.119) Somit scheint zunächst eine zeitstilistische Bewertung möglich. Anfechtbar bleibt jedoch aus methodischer Sicht der Vergleich unterschiedlicher Sujets, wie es gerade in der Gegenüberstellung von Satyr- und Priesterphysiognomie offen zu Tage tritt.

alle genannten Statuen durch neue stilkritische Verknüpfungen dem 2.Jh. zugewiesen werden.

Am großen Satyr fällt zunächst das horizontale verlaufende knotenartige Muskelband von Sägemuskeln und Rippenbogen auf. Diese Gestaltung wurde bereits schon früher als Merkmal eines aphrodisischen Werkstattstils benannt⁴⁶⁷. Der formale Vergleich zwischen einer Darstellung des Marsyas und Herakles auf den Sebasteionreliefs⁴⁶⁸ von Aphrodisias und den Satyrn von Aphrodisias⁴⁶⁹ und Kopenhagen⁴⁷⁰ bietet sich dabei an. Dort tritt vor allem die additive Muskelbehandlung mit „wulstigem“ Rippenbogen auf. Die Statue des Athlet/ Herakles in Aphrodisias⁴⁷¹, des kleinformatigen Dieners in Paris⁴⁷², aus der Sette Sale Gruppe in Kopenhagen die Statue des Poseidon⁴⁷³ und der Torso des Herakles⁴⁷⁴ sowie eine Variante des alten Fischers aus Chiragan⁴⁷⁵ zeigen gleiche knotenartig-vernetzte Muskelgestaltungen. Das gleiche Konzept findet sich in stilistisch abgewandelter Form jeweils bei den Giganten aus Silaharağa⁴⁷⁶ und Rom⁴⁷⁷, dem Triton in Athen⁴⁷⁸, dem Marsyas aus Perge⁴⁷⁹ sowie dem Herakles in Tunis⁴⁸⁰. Dort sind die Einzelformen weniger prägnant nebeneinandergesetzt und stärker verschliffen.

Das Muster dieser Gestaltungsform geht sicherlich auf hellenistische Vorbilder zurück wie ein Vergleich mit der Kentaumachie vom Ptolemaion

⁴⁶⁷ Kiilerich- Torp (1994)

⁴⁶⁸ Bergmann (1999) Taf. 69; gute Abb. außerdem: Erim a. O. (Anm. 267) 59 Abb.83

⁴⁶⁹ Smith a. O. (Anm. 299) 256 Abb. 6; K. T. Erim, Aphrodisias. City of Venus (London 1986) 105 Abb. rechts

⁴⁷⁰ Moltesen (2000) Taf. 70, a-b; 71, b

⁴⁷¹ Smith a. O. (Anm. 299) 14; K.T. Erim a. O. (Anm. 469) 66

⁴⁷² Snowden s. Anm. 299

⁴⁷³ Moltesen (2000) Taf. 80, a-b

⁴⁷⁴ Moltesen (2000) Taf. 86, b

⁴⁷⁵ Cazes (1999) 111 Inv. 30316; Hannestad (1994) 135

⁴⁷⁶ Chaisemartin- Örgen (1984) Taf. 31; zuletzt: H. Gregarek, Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor, KJb 32, 1999, 136f.

⁴⁷⁷ Bergmann (1999) Taf. 86, 1-4

⁴⁷⁸ H. A. Thompson, The Odeion in the Athenian Agora, Hesperia 19, 1950, 103-110 Taf. 62; 69

⁴⁷⁹ M. E. Özgür (Hrsg.), Skulpturen des Museums von Antalya I (Antalya 1996) Nr.14; N. Hannestad, Castration in the Baths, in: Macellum. Culinaris Archaeologica. Festschrift Robert Fleischer (Mainz 2001) Fig.2. Die Statue wurde im Bad des Klaudios Peison gefunden, der auch als Stifter der Statue inschriftlich auf der Plinthe genannt wird. Die Fundumstände legen eine Datierung in das 2.Jh. nahe.

⁴⁸⁰ M. Yacoub, Le Musée du Bardo (Tunis 1993) Fig. 63

in Limyra⁴⁸¹, sowie Beispielen vom kleinen Fries des Pergamonaltars⁴⁸² deutlich zeigen. Obwohl die stilistischen Unterschiede überwiegen, ist das Konzept das gleiche: Betonte und kleinteilige Muskelkompartimente wechseln sich ab und bilden ein Netz aus plastischen Einzelformen. Im Gegensatz zu den hellenistischen Vorbildern erwecken die Beispiele in Aphrodisias einen schematischen Eindruck.

Ein kleines bisher unbeachtetes Merkmal kann bei der Gestaltung der Muskulatur zu weiteren zeitstilistischen Verknüpfungen verhelfen. Im Bereich zwischen Brustmuskulatur und Rippenbogen befindet sich eine rautenförmige Erhebung, die den sogenannten Schwertfortsatz des Brustbeins angibt. Am deutlichsten tritt dieser bei dem Fischer aus Chiragan, dem Athlet/ Herakles in Aphrodisias und den beiden Giganten aus Silaharağa und Rom hervor. Auch der große Satyr in Aphrodisias und der jugendliche Triton aus Chiragan besitzen eine vergleichbare prononcierte Darstellungsform. Beim Diener in Paris wird die Stelle durch das schräg verlaufende Gewand verdeckt.

Die Betonung dieses Merkmals ist ebenfalls hellenistischen Ursprungs, wie das Beispiel aus Limyra eindrücklich beweist. Vereinzelt kann es in weit schwächerer Form auch im 1. Jh. n. Chr. nachgewiesen werden. Ein Bindeglied zwischen hellenistischer und römischer Tradition stellt der Torso des Polyphems im Palazzo Altemps in Rom⁴⁸³ dar, der neben dem Schwertfortsatz auch die kugelförmigen Sägemuskeln zeigt, die hier jedoch noch deutlich plastischer gebildet sind und stilistisch nicht mit den Werken aus Aphrodisias zu vergleichen sind.

Aus dem 2. Jh. n. Chr. lassen sich zwei Beispiele nennen, die eine Datierung der Werke aus dem aphrodisischen Kunstkreis zulassen:

So ist auf der Trajanssäule das Motiv des Schwertfortsatzes bei den nackten Oberkörpern der Perser⁴⁸⁴ das Einzelmotiv zwar vorhanden aber weich

⁴⁸¹ G. Stanzl, AW 34.1, 2003, 13 Abb. 16

⁴⁸² Bergmann (1999) Taf. 17, 1-2

⁴⁸³ Scultura Antica in Palazzo Altemps. Museo Nazionale Romano (2002) 102

⁴⁸⁴ K. R. Krierer, Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik. (1995) Taf. 79, Abb. 267

verschliffen. Dagegen tritt bei den genannten aphrodisischen Werken das Einzelmotiv in übertrieben plastischer Manier hervor⁴⁸⁵. Diese Prononcierung wiederum wird am sog. Ammendola-Schlachtensarkophag⁴⁸⁶ in vergleichbarer plastischer Art ausgebildet. Stellt man neben die Kampfgruppen des Sarkophages den Fischertorso aus Chiragan, werden die Gemeinsamkeiten deutlich. Die gespannte Oberfläche des Körpers wird durch einzelne, schwellende Muskelkompartimente gebildet. Der rautenförmige Schwertfortsatz sitzt gleich einer kleinen Platte zwischen Brustbein und Rippenbogen auf. Obwohl typologische und inhaltliche Unterschiede zur Körpertorsion bestehen, wird bei beiden Beispielen der Thorax panzerartig aufgebläht. Das gleiche Gestaltungsmuster findet sich bei den Giganten und dem jugendlichen Triton. Hier zeigen sich nun Gestaltungsmomente, die nicht mehr allein als lokalstilistisch zu bewerten sind, sondern eine eindeutig zeitstilistische Aussage zulassen. Der Schlachtensarkophag wurde in die Jahre um 170 n.Chr. datiert. Auf die typologische Abhängigkeit des Sarkophags mit hellenistischen Bildtraditionen wies bereits B. Andreae⁴⁸⁷ hin. Die Schemata der Darstellung von Gefangenen lassen sich darüber hinaus eng mit im Kampf kniende Giganten und Tritonen vom großen Fries des Pergamonaltars verbinden⁴⁸⁸. Durch die stilistische Nähe der aphrodisischen Werke zum Ammendola-Sarkophag kann auch ihre hellenistische Bildtradition bestätigt werden.

Von zentraler Bedeutung ist die zeitstilistische Bewertung. Mit der aus dem Vergleich mit dem Ammendola-Schlachtensarkophag gewonnenen Datierung des Fishertorsos in das späte 2.Jh. müssen auch die oben genannten Beispiele⁴⁸⁹ zeitlich angehängt werden. Die prononcierte Wiedergabe der Muskeln tritt zwar auch bei späteren Beispielen wie einem

⁴⁸⁵ Sebasteionreliefs: s. Anm. 468

⁴⁸⁶ B. Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchung zu den römischen Schlachtensarkophagen (1956) 14, I.3, Taf. 1; Krieger a.O. (Anm. 484) Taf. 24 Abb. 83

⁴⁸⁷ s. Anm. 486

⁴⁸⁸ J. Boardman - J. Dörig - W. Fuchs - M. Hirmer, Die Griechische Kunst (München 1992) Abb. 276f., 280

⁴⁸⁹ s. S. 124

Dioskur auf einem gallienischen Sarkophag⁴⁹⁰ auf. Diese sind jedoch ebensowenig stilistisch vergleichbar, wie vereinzelte spätantike Beispiele wie ein Herakles auf dem Fries am Hadrianstempel in Ephesos⁴⁹¹ und ein Elfenbeindiptychon des 5.Jh.⁴⁹².

Eine spätantike Datierung der beschriebenen Muskelgestaltung und damit des Fischers in Chiragan und Statuen in seinem stilistischen Umfeld ist nicht mehr haltbar.

Wie schon betont, gilt es über die zeitstilistische Bewertung eines Einzelmotivs weitere Verknüpfungen herzustellen. Es wurde bereits auf die Datierung des großen Satyrs aus Aphrodisias in das 2.Jh.n.Chr. durch R. R. R. Smith hingewiesen. Die fratzenhafte Mimik des Satyrs findet sich wieder in der vom Pathos geprägtem Ausdruck des Giganten in Rom. Beide zeigen darüber hinaus die gleiche kleinteilige Gesichtmodellierung, die feinlinige Brauenhaar- und strähnige Haargestaltung. Diese Merkmale treten nun wiederum am stadtrömischen Ammendola-Schlachtensarkophag auf. Obwohl lokalstilistische Unterschiede bestehen, sind die zeitstilistischen Gemeinsamkeiten offenkundig. Die formal verwandte Schmerzensmimik der Gefallenen des Sarkophages zeigen in der dramatischen Wiedergabe zum Satyr aus Aphrodisias vergleichbare Ausdrucksformen. Die kleinteiligen, schwellenden Formen stellen eine Betonung von Einzelkompartimenten dar. Gleiches gilt für den Giganten in Rom.

Auch für die Bildhauerwerkstatt in Aphrodisias hat die zeitstilistische Bewertung eine entscheidende Bedeutung. Keine der großplastischen Werke, die in der Werkstatt gefunden wurden, gehören dem 4.Jh. an. Man kann nunmehr lediglich von Reparaturen ausgehen, die an den Statuen des 2.Jh. durchgeführt wurden. Wie Rockwell⁴⁹³ annahm, wurden Halbfertigprodukte als Lehrstücke verwendet, die auch nachweisbare Bildhauertätigkeiten im 4.Jh. nahe legen⁴⁹⁴. Als Beispiele können die

⁴⁹⁰ Mus. Naz. Romano Pal. Massimo alle Terme: Inv.Nr. 203: M Sapelli, RivArchCr 77, 2001, 522 Fig.2

⁴⁹¹ B. Brenk a.O. (Anm. 216) Taf. 80, 1; zur Datierung: H.-P. Laubscher, s. Anm. 216

⁴⁹² P. M. Lavizzari Pedrazzini (Hrsg.), Milano capitale dell' impero romano 286-402 d. C.. Ausstellungskatalog Mailand (Milano 1990) 326f.Nr.5b.1d.

⁴⁹³ Rockwell a. O. (Anm. 27)

⁴⁹⁴ J. A. van Voorhis, 1998 a. O. (Anm. 461) 175-192

unfertige Magistratenstatue und einige kleinformatige Statuetten als Werk des 4. Jh. gelten⁴⁹⁵.

Weitere Querverbindungen lassen sich zum Daidalos in Amman⁴⁹⁶ herstellen, dessen Datierung in das 2. Jh. n. Chr. durch weitere Kriterien gestützt werden kann⁴⁹⁷. Sein durch Schmerz und Angst verzerrtes Gesicht zeigt Gestaltungskomponenten, die sich mit dem Satyr Aphrodisias und der Giganten in Rom verbinden lassen. Die ohnehin offenkundige stilistische Übereinstimmung zu aphrodisischen Kunstwerken verbindet damit den Daidalos nicht nur lokalstilistisch, sondern auch zeitstilistisch eng mit den hier diskutierten Werken.

Die vorangegangene Untersuchung hat gezeigt, daß unterschiedliche methodischen Ansätze und die Analyse *aller* Einzelformen zur gleichen Datierung geführt hat. Umsomehr verwundert die stilistische Divergenz des Fischers in Berlin⁴⁹⁸ und des Fischers in Aphrodisias. Diese Unterschiede sind jedoch nicht zeitstilistisch zu bewerten, sondern könnten mit der Handschrift verschiedener Werkleute zusammenhängen. Der additive Charakter der Muskulatur des Fischers in Chiragan, des Satyrs in Aphrodisias wie auch des Dieners im Louvre stellt damit nur eine individuell veränderte Umsetzung eines Formkonzepts dar. Das Auftreten additiver Elemente muß daher im Einzelfall immer auf seinen zeitstilistischen Aussagewert geprüft werden.

Die gezeigten zeitstilistischen Abhängigkeiten lassen über die Datierung auch weitere Erklärungsmodelle zu, die für die zeitgenössische Auswahl von Bildtradition von Bedeutung sind.

Alle Beispiele, die durch die oben genannte Stilanalyse in das 2. Jh. n. Chr. datiert wurden, entspringen einer hellenistischen Bildtradition, die sich im Lokalstil von Aphrodisias erfassen läßt.

In Werken wie den Reliefs vom Sebasteion⁴⁹⁹, dem Polyphem-Torso⁵⁰⁰ und Reliefs der Trajanssäule⁵⁰¹ kann diese Bildtradition auf einer breiten

⁴⁹⁵ s. Anm. 27

⁴⁹⁶ Hannestad s. Anm. 376

⁴⁹⁷ s. S. 144-147

⁴⁹⁸ Smith a. O. (Anm. 299) Abb. 2-3; Bergmann (1999) Taf. 19, 2

⁴⁹⁹ s. Anm. 468

⁵⁰⁰ s. Anm. 483

Materialbasis lückenlos bis in das 2.Jh. nachgewiesen werden. Aphrodisias scheint dabei eine wichtige Rolle gespielt zu haben, auch wenn davon ausgegangen werden muß, daß weitere Werkstätten sich dieser Formtradition ebenso widmeten.

Mit der Datierung der diskutierten Beispiele in das 2.Jh.n.Chr. wird nun ihre Zuweisung und Bewertung zu einem spätantiken Klassizismus hinfällig. Vielmehr stellen sie Beispiele dar, die Formengut nicht bewußt wiederaufgreifen, sondern eine vorhandene Formtradition fortsetzen. Fallen also Statuen wie die von Aphrodisias und Kopenhagen aus den spätantiken Beispielen heraus, muß immer die Legitimität eines spätantiken Klassizismus im Bereich der Rundplastik hinterfragt werden. Die hier vorgeschlagene Rückdatierung und der nunmehr geringere Anteil spätantiker rundplastischer Werke wirft die Frage auf, ob für das 4.Jh. aus heutiger Sicht sogenannte „retrospektive“ bzw. „klassizistische“ Rundplastik produziert werden könnten. Die Ergebnisse legen nahe, bei rundplastischen Werken von einer Abnahme hellenistischer Bildtradition zu sprechen, die aber von Werkstätten wie Aphrodisias noch im 4.Jh. in geringerem Umfang fortgesetzt wird. An weiteren Vergleichgruppen lassen sich diese Ergebnisse durch die Analyse und zeitstilistischen Vernetzung ihrer Einzelmotive aufzeigen.

⁵⁰¹ s. Anm. 484

IV.4.5. DIE CHRISTUSSTATUETTE ALS LEITBILD SPÄTANTIKER RUNDPLASTIK

Im Zentrum der Diskussion zur spätantiken mythologischen Rundplastik sind in den letzten Jahren zwei Skulpturenkomplexe besonders hervorgehoben worden. Sowohl die Datierung des Skulpturenkomplexes aus der Via Sette Sale wie auch der sog. „Großauftrag“ aus der Villa Chiragan sind noch immer umstritten⁵⁰². Bei dem Versuch, zeitstilistische Merkmale für die Spätantike herauszuarbeiten, stehen bekanntlich wenig festdatierte Werke des 4.Jh.s zur Verfügung. Bei der Stilanalyse bediente man sich vor allem stilistischen Ausprägungen von Einzelmotiven, die an der Christusstatuette in Rom festzustellen sind. Die kleinformatige Sitzfigur, deren Ursprung als Reliefplastik oder Rundplastik unterschiedlich bewertet wurde⁵⁰³, kann als Leitbild eines rundplastischen Formwillens theodosianischer Zeit gelten. In jüngster Zeit wurde das Hauptaugenmerk auf seine spezifische Haargestaltung gelegt, die sowohl motivisch wie auch stilistisch an frühchristlichen Sarkophagen auftritt⁵⁰⁴. Es handelt sich dabei um die s-förmigen Locken, die von Bergmann als Formel eines mäandrierenden Haarmotivs bezeichnet wurde⁵⁰⁵. Hierbei besitzt die Einzellocke Punktbohrungen innerhalb des s-Schwungs und am eingezogenen Ende. Beinahe in à-jour Technik fallen die Locken in parallelen, „mäandrierenden“ Schwüngen herab und bekränzen füllig den Kopf⁵⁰⁶.

Die methodisch richtige Übertragung des spezifischen Haarmerkmals zur zeitstilistischen Einordnung undatierter Werke ist ebenso wichtig wie problematisch. Es wird im Folgenden zu prüfen sein, ob die Datierungen, die von diesem Einzelmotiv zeitstilistisch abhängig gemacht wurden, verwertbar sind oder durch zusätzliche Datierungskriterien gestützt werden müssen.

⁵⁰² s. S. 21f.; zur Datierung: s. S. 148-151

⁵⁰³ Bergmann (1999) 48

⁵⁰⁴ Sarkophage der 2. Hälfte des 4.Jhs. zeigen eine deutlich stilverwandte Haarbehandlung. z.B.: Repertorium (1967), Taf. 106, Nr. 677, 1

⁵⁰⁵ Bergmann (1999) 44-52

⁵⁰⁶ Die verschliffenen Einzelformen der Binnenzeichnung sind an der rechten Seite des Christus durch Verwitterung erklärbar, die nur an dieser Seite festzustellen ist. Auf der linken Seite kann der Originalzustand festgemacht werden.

Bergmann umschreibt das Motiv der mäandrierenden Locken zurecht als hellenistisches Formelement besonders bei jugendlichen Kopftypen⁵⁰⁷. Damit sind wichtige Hinweise zur Abhängigkeit von spätantiken lokalen stilbildenden Traditionen gegeben. Die wichtige Rolle kleinasiatischer Werkstätten wie auch ihre Abhängigkeit von hellenistischen Formelementen in der spätantiken Marmorkunst ist unbestreitbar⁵⁰⁸. Die lange Laufzeit sowie die unterschiedlichen zeitstilistischen Veränderungen eines Einzelmotivs -wie das genannte Haarmotiv- erschweren allerdings die Verwendung als zeitstilistisches Kriterium⁵⁰⁹. Die bisherigen Datierungen beruhen weniger auf zeitstilistischen als vielmehr auf motivischen Analogiebildungen⁵¹⁰, so daß wiederum die zeitliche Einordnung offen bleiben muß⁵¹¹. Eine neuerliche Analyse ist erforderlich.

Neben der Christusstatuette galt das Fragment eines Scheinsarkophags aus Psamathia in Berlin als wichtiges Beispiel, einen theodosianischen Zeitstil in rundplastischen Arbeiten bestimmen zu können. Allerdings konnte jüngst Schemann nachweisen⁵¹², daß es sich bei diesem Fragment um eine überarbeitete Version eines kleinasiatischen Säulensarkophags des 3.Jhs. handelt. Somit müssen nicht nur die Analogiebildungen, die durch den Vergleich des Gewandstils erstellt wurden, sondern auch die Bewertung der Haarbehandlung revidiert werden.

Zwar zeigt der Christus auf der Platte in Berlin die auf zahlreichen spätantiken Sarkophagen charakteristischen Haarlocken⁵¹³, die jedoch zur

⁵⁰⁷ Bergmann (1999) 44

⁵⁰⁸ R. E. Leader-Newby, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the 4th to 7th centuries* (Aldershot 2003) 123-171

⁵⁰⁹ Willers (1994) 183 weist besonders auf die Notwendigkeit einer Trennung von Lokal- und Zeitstil hin.

⁵¹⁰ Moltesen (2000) 126

⁵¹¹ Die bloße Betrachtung der in Bergmanns Untersuchung zusammengestellten Beispiele mit „mäandrierendem Lockenschema“ birgt etwas Suggestives. Die Unterschiede der stilistischen Ausbildungen bleiben unbeantwortet. Bergmann (1999) 44-52

⁵¹² Der Haarkranz mit s-förmigen Locken der Mittelfigur gehört eindeutig zur ersten und originalen Bearbeitungsphase und ist damit nicht mehr für die Datierung theodosianischer Plastik verwendbar. M. Schemann, *Beobachtungen an den Köpfen des sog. Psamathia-Reliefs in Berlin*, *IstMitt* 49, 1999, 443-466; zuletzt noch in die Diskussion miteinbezogen bei: Bergmann (1999) 49

⁵¹³ *Repertorium* (1967), 677, 1; gelockte Haartypen sind auch in Ravenna nachweisbar: J. Kollwitz – H. Herdejürgen, *Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum. Die ravennatischen Sarkophage*, *ASR VIII*, 2 (1975) Taf. 28, 3 Kat. B3

überarbeiteten Version gehören. Der Haarlocken-Stil ist also in dieser Form nicht für die Datierung spätantiker Rundplastik verwendbar⁵¹⁴.

⁵¹⁴ s.a. K. Krumeich, Bjb 200, 2000, 671

IV.4.6. LOCKENSHEMA

Im Folgenden sollen daher signifikante Beispiele analysiert werden, die das Leitmotiv der Christusstatuette –das Lockenschema- in unterschiedlicher Konzeption und Umsetzung zeigen. Ziel ist es hierbei aufzuzeigen, wie unterschiedlich der Stil eines bislang häufig spätantik datierten Einzelmotivs sein kann. Eine eingehende Formanalyse macht dabei die kontroversen Datierungsvorschläge offenkundig.

Es lassen sich hierbei drei Hauptgruppen bilden, deren Beispiele das stilistische Motiv der s-förmigen Lockenbildung sehr unterschiedlich umsetzen.

1. Gruppe:

Helios in Kopenhagen NCG⁵¹⁵

Zeus in Kopenhagen NCG⁵¹⁶

Die Beispiele der ersten Gruppe zeigen das Motiv der s-förmigen Lockenbildung in plastisch voneinander getrennte Haarsträhnen. Freiräume zwischen den Strähnen werden durch tiefe Bohrkanäle gebildet. Die Wirkung der à-jour gearbeiteten Locken ist voluminös und plastisch geschichtet.

2. Gruppe:

Christus in Rom Mus. Naz.⁵¹⁷

Apoll aus Silahtarağa in Istanbul Arch. Mus.⁵¹⁸

Ganz anders ist die Haarbildung an der Christusstatuette in Rom und am Apoll in Silahtarağa. Aus einer flächigen Ebene werden Strähnen s-förmiger Lockenpartien gearbeitet, die in kreisförmigen Enden eingezogen sind. Der Verlauf der Locken bleibt auf eine Raumebene beschränkt.

Überschneidungen sind selten, so daß der Eindruck eines additiven Charakters stärker hervortritt.

⁵¹⁵ Moltesen (2000) Taf. 84, a-b

⁵¹⁶ Moltesen (2000) Taf. 76, a

⁵¹⁷ Bergmann (1999) Taf. 40, 1-2

⁵¹⁸ Chaisemartin - Örgen (1984) Taf. 6, a-b

Die Einzelformen der Strähnen sind verwaschen und besitzen nicht die Schärfe der oben genannten ersten Gruppe.

3. Gruppe:

Attis-Kopf in Rom Villa Albani⁵¹⁹

Helios in Aphrodisias Mus.⁵²⁰

Heros in Mailand Mus.⁵²¹

Jünglingskopf in Boston Mus. of Fine Arts⁵²²

Die Merkmale der dritten Gruppe fallen aus dem bisher genannten Gestaltungskonzept völlig heraus. Lediglich motivische Analogien lassen sich feststellen. Die Haare bestehen aus einer einheitlichen Masse, die durch tiefe Bohrkanäle in Einzelsträhnen unterteilt ist. Zusätzlich werden die Strähnen durch eine flache Rille konturiert. Die unplastischen und zweidimensionale Wirkung bleibt jedoch unverändert. Die Verbindung zu den zuvor genannten Gruppen besteht in der vergleichbaren Verwendung kleinteiliger, in sich verdrehter, s-förmiger Lockenzüge. Dieses Konzept läßt somit nur formale Gemeinsamkeiten erschließen, die keine einheitliche stilistische Prägung besitzen. Eine spätantike Datierung liegt daher auf der Basis eines Vergleichs mit der Christusstatuette zunächst nicht nahe. Ihre stilistische Ausprägung unterscheidet sich derart, daß sie in einem eigenen Kapitell behandelt werden müssen⁵²³.

Wie sind diese unterschiedlichen stilistischen Charakteristika zu deuten?

Die schon beschriebene Leitbildfunktion des Christus in Rom für die Datierung spätantiker Rundplastik stellte bei den genannten Beispielen wiederholt den zentralen stilistischen Verknüpfungspunkt dar⁵²⁴. Die Datierungsunterschiede waren daher maßgeblich von der Datierung des

⁵¹⁹ P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke Bd. II., 1990, 352-354, Kat.Nr.250, Taf. 238; 239: Datierung: späteres 3.Jh. (R. M. Schneider)

⁵²⁰ Bergmann (1999) Taf. 21, 4

⁵²¹ s. Anm. 492, 326f., Nr.5a 1f mit Abb.

⁵²² s. Anm. 324, 82 Kat. 127A

⁵²³ s. S. 152-156

⁵²⁴ Qualitätsmerkmale oder unterschiedliche Künstler als Grund für stilistische Unterschiede anzuführen, scheint bei dem bisherigen Gerüst datierbarer Parameter und verhältnismäßig kleiner Materialbasis nur in Einzelfällen s. Filges (1999) 408f. zu greifen.

Christus und verwandter Christusbildungen auf frühchristlichen Sarkophagen bestimmt.

Die zeitstilistische wie auch werkstattstilistische Bewertung kann aber auch zu anderen Ergebnissen führen. Offenkundig ist die Umsetzung eines Motivs, das durch den vornehmlich jugendlichen Darstellungstypus bestimmt ist, stilistisch sehr divergent. Nicht allein die variantenreiche Umsetzung eines typologisch gebundenen Motivs wird damit offenkundig, sondern auch die Frage, ob eine derartige Variabilität dem Stil der Spätantike eigen wäre und damit einen zeitstilistischen Charakter bestimmt.

Es ist daher von Bedeutung, neue Wege zu suchen, um über die Laufzeit eines einzelnen Merkmals wie der charakteristischen Haarbildung auch zeitstilistische Unterschiede deutlicher bestimmen zu können. Letztlich wird- wie gezeigt werden soll- diese Analyse zu einem neuen Datierungsvorschlag der oben genannten Gruppen heidnischer Statuen führen, die bislang in die Spätantike datiert wurden. Erst dann läßt sich entscheiden, ob das Einzelmotiv bei der Datierung spätantiker Werke zum Tragen kommen kann, oder ob die angesprochenen Faktoren eine zeitstilistische Zuordnung verhindern.

An signifikanten Vergleichsbeispielen können im Folgenden anhand eines Haarkonzepts auch zeitstilistische Unterschiede aufgezeigt werden.

Das Motiv des mehrfach s-förmigen Lockenschemas ist seit hellenistischer Zeit an Reliefs und Statuetten fassbar. Dafür kann als prominentes Beispiel die Haargestaltung einiger Göttinnen am großen Fries des Pergamonaltars⁵²⁵ gelten, deren Locken in langen Schwüngen über die Schultern gleiten. Dieses Konzept ist bestimmt vom suggestiven Zusammenspiel von Volumen und Kontrasten.

Im folgenden sind Beispiele des 1.-4.Jh.n.Chr. in 5 Gruppen zusammengefaßt. Es zeigt sich, wie trotz zeitlicher Unterschiede stilistische Gemeinsamkeiten eines Lockenkonzepts bestimmbar sind. Obwohl die Unterschiede vielfach typologisch bedingt sind, werden hier nur die stilistischen Veränderungen betrachtet. Hinsichtlich der bereits vorgestellten Hauptgruppen werden Querverweise hergestellt, die auf ihren zeitstilistischen Aussagewert überprüft werden.

⁵²⁵ J. Boardman u. a. a. O. (Anm. 488) Abb. 280

1. Gruppe:

Köpfe am Fries des Tiberiusportikus aus Aphrodisias in Izmir Arch. Mus.⁵²⁶

Jupiter Verospi in Vatikan. Museen⁵²⁷

Genius vom Sebasteionrelief in Aphrodisias in Aphrodisias Magazin⁵²⁸

Die Beispiele der ersten Gruppe aus dem 1.Jh.n.Chr. zeichnen sich durch vollplastische Lockenbildungen aus. Schon hier sind wichtige Gestaltungsprinzipien zu erkennen, die für die folgende Diskussion von Bedeutung sind. Die Einzellocken sind in eingezogenen s- Schwüngen gebildet. An den Enden befinden sich Punktbohrungen, die die Haarspitzen plastisch betonen. Die Binnenzeichnung ist reich und weist auf eine starke Bindung zu den hellenistischen Vorbildern. Zeitlich stehen sie am Anfang einer immer wieder in der römischen Kunst zitierten Darstellungsform, wie es sich auch in Werken der hier aufgeführten zweiten Gruppe zeigen lässt:

2. Gruppe:

Telephos in Rom, Mus. Naz.⁵²⁹

Relief mit Komödiant aus Aphrodisias in Aphrodisias Mus.⁵³⁰

Harpokrates in Ostia Mus.⁵³¹

Thanatos in Vatikan. Mus.⁵³²

Jahreszeitensarkophag in Rom Pal. Cons.⁵³³

Erotensarkophag in Ostia Mus.⁵³⁴

⁵²⁶ N.de Chaisemartin, Les modèles grecs classiques des têtes de la fries du portique de Tibère, in: C. Roueché – K. T. Erim (Hrsg.), Aphrodisias Papers 1. Recent Works on Architecture and Sculpture, JRA Suppl.1 (Ann Arbor 1990) , 119-132, Abb. 1-24

⁵²⁷ A. Rumpf a. O. (Anm. 16) 13, Taf. 8; 35 (spätantik). C. Landwehr, Die Sitzstatue eines bärtigen Gottes in Cherchel, in: Phrymochos- Probleme, RM Ergh. 31 1990, 113 (flavisch)

⁵²⁸ Das Relief ist bislang unpubliziert.

⁵²⁹ B. Andreae, RM 104, 1997, 395- 416, Taf. 55, 3-4, Taf. 58,1; B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (München 2002) Abb. 158

⁵³⁰ A. S. Tulay, Aphrodisias. A Museums Guide (Ankara 1988) 57 Kat. 118 mit Abb.

⁵³¹ G. Calza, La Necropoli del Porto di Roma Nell' Isola Sacra (Roma 1940) 236f., Abb. 135, 136

⁵³² s. Anm. 282, Taf. 146, Nr.79

⁵³³ P. Kranz (Bearb.), Jahreszeiten-Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln. Die antiken Sarkophagreliefs, Bd.5, Teil 4 (Berlin 1984) Taf. 17, 2

Kopf eines bärtigen Gottes in Selçuk Arch. Mus.⁵³⁵

Herakles in Utica Mus.⁵³⁶

Alter Silen in Rom Mus. Naz.⁵³⁷

Eros in Rom Mus. Naz.⁵³⁸

Die Beispiele dieser Gruppe gehören dem 2. Jh. an⁵³⁹. Ihre Abhängigkeit von der 1. Gruppe⁵⁴⁰ und den letztlich hellenistischen Vorbildern ist offenkundig. Das grundlegende Konzept der Haargestaltung ist die Aneinanderreihung von Locken, deren Enden in einer Einziehung auslaufen, die durch eine Punktbohrung plastisch betont wird. Innerhalb dieses Konzepts gibt es jedoch auch zeitstilistische Unterschiede zur 1. Gruppe. Die Bohrungen bestimmen deutlicher als vorher das Bild der Haaroberfläche. Einziehungen an Locken werden durch Bohrkanäle plastisch aufgerissen. Die Raumebenen der Haarmasse beschränken sich auf eine durch reiche Binnenzeichnung bestimmte Oberfläche, die sich gleichmäßig vom Grund absetzt. Die Einzelsträhne erhält eine lebendige Gestaltung durch eine flache Vertiefung, aber auch durch Bohrkanäle und Punktbohrungen in den Haarkurven. Überschneidungen und gegenläufige Bewegungen vermitteln eine große Tiefenwirkung. Das Volumen des Haares richtet sich nach dem Bewegungsmotiv, sodaß ein Wechsel zwischen anliegendem und freihängendem Haar festzustellen ist. Das Haar ist dadurch voluminös und durchsetzt von einem reichen Licht- Schattenspiel. Das Lockenschema rahmt das Gesicht ornamental ein, während der Hinterkopf, bedingt durch Vorbild und Typus, lediglich von kurzen, eng anliegenden und sichelförmigen Locken bedeckt ist.

Auch bei der Bartgestaltung lassen sich ähnliche Darstellungskonzepte aufzeigen. Bedingt durch das Motiv einer dichteren Haarmasse kann die Bartgestaltung feinteiliger ausfallen. Punktbohrungen betonen abermals die plastische Wirkung. Fallen die Bartsträhnen parallel herab, werden sie in

⁵³⁴ B. Palma, *Il sarcofago attico con tiaso di fanciulli dall' Isola Sacra* (Roma 1974) 3ff. Taf. 1-8

⁵³⁵ zuletzt: s. Anm. 251,

⁵³⁶ F. Chelbi, *Utique. La Splendide* (Tunis 1996) 50 Abb. links, Detail: Umschlag

⁵³⁷ A. la Regina (Hrsg.), *Museo nazionale romano. Palazzo Massimo alle Terme.* (Milano 1998) 115

⁵³⁸ A. la Regina (Hrsg.) a.O. (Anm. 537) 114

⁵³⁹ Den Datierungen der jeweiligen Autoren wird hierbei gefolgt.

⁵⁴⁰ s. S. 134

„Korkenzieherlocken“ durch Bohrkanäle im Wechsel mit flacheren Vertiefungen plastisch hervorgehoben. Dieses Konzept kann wiederum an der Haargestaltung des Eros in Rom festgestellt werden.

3. Gruppe:

Geniuskopf in Sevilla Mus.⁵⁴¹

Apoll in Cyrene Mus.⁵⁴²

Herme in Izmit Mus.⁵⁴³

Eine Sonderform stellt das Haarkonzept der dritten Gruppe dar. Die Haarlocken bilden verkürzte s-Schwünge. Die stilistischen Merkmale sind jedoch zu den vorher betrachteten Gruppen vergleichbar. Neben den Punktbohrung an den Lockenenden, die eine starke Plastizität erzeugen, sind es vor allem die parallel verlaufenden oder gestaffelten Lockenpartien, die eine Gemeinsamkeit mit den voran betrachteten Gruppen 1 und 2 zulassen⁵⁴⁴.

4. Gruppe:

Jahreszeitensarkophag in Washington Dumbarton Oaks Collection⁵⁴⁵

Hermen aus Welschbillig in Trier Landesmuseum⁵⁴⁶

Relieffragment Sultanahmet in Istanbul Arch. Mus.⁵⁴⁷

Die vierte Gruppe setzt sich deutlich von den bisher genannten Schemata ab. Es handelt sich ausschließlich um spätantike Werke, die anschaulich das Darstellungskonzept des 4. Jh. belegen.

Wiederum wird das Gesicht mit einem Haarkranz gerahmt, der aus einem Geflecht von s-förmigen und eingezogenen Lockensträhnen gebildet wird.

⁵⁴¹ W. Trillmich u. a. (Hrsg.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit* (Mainz 1993) Taf. 190, c-d

⁵⁴² G. Traversari, *Statue iconiche femminili cirenaiche. Contributi al problema delle copie e rielaborazioni tardo-ellenistiche e romano-imperiali* (Roma 1960) Taf. 25, 4; 26, 4; 27, 1

⁵⁴³ Wrede (1972) Taf. 74, 1

⁵⁴⁴ s. S. 133f.

⁵⁴⁵ G. M. A. Hanfmann, *The season sarcophagus in Dumbarton Oaks* (Cambridge, Mass. 1951); P. Kranz (Bearb.), *Jahreszeiten-Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln. Die antiken Sarkophagreliefs, Bd.5, Teil 4* (Berlin 1984)

⁵⁴⁶ Wrede (1972)

⁵⁴⁷ Dresken-Weiland (1991) 22-24, Abb. 191f ; Kiilerich (1993) Abb. 72; Bergmann (1999) Taf. 40, 4

Das Konzept ist verwandt, jedoch stilistisch undifferenzierter als bei den Beispielen der zweiten Gruppe. Die Einzelformen treten kaum plastisch hervor. Die Drehung einer Locke bewegt sich auf einer Ebene. Lediglich durch die tiefen Bohrungen wird eine Licht- Schattenwirkung erreicht, die jedoch nichts mit der genannten Plastizität der vorangegangenen Gruppen gemein hat.

Noch deutlicher wird der veränderte Zeitstil bei der Gegenüberstellung des Eros in Rom⁵⁴⁸ und einer Herme in Trier. Obwohl man sich bei beiden Beispielen des gleichen Lockenschemas bedient, ist die Wirkung derart divergent, daß von einem veränderten Zeitstil ausgegangen werden muß. Während die Haare des römischen Beispiels lebendig fallen und der Kopfbewegung folgen, fallen sie am Hermenkopf steif herab. Die Wirkung ist bei diesem lediglich ornamental. Würde man aus dem gemeinsamen Konzept und der Bohrtechnik Beziehungen herstellen wollen, beschränken diese sich auf allgemeine technische Umsetzungsmöglichkeiten und nicht auf einen Zeitstil. Ebenso verhält es sich, wenn der Stil des Jahreszeitensarkophags in Dumbarton Oaks Collection mit den Beispielen des 2.Jh.⁵⁴⁹ verglichen wird. Das Grundprinzip beider ist die Betonung von Lockenschwüngen und Enden mittels einer Punktbohrung. Eine zeitstilistische Nähe besteht jedoch offenkundig nicht. Die Binnenzeichnung des Haarkonzepts am spätantiken Jahreszeitensarkophag strukturiert lediglich die Oberfläche. Die Bohrungen besitzen einen rein additiven Charakter. Wie schon an anderen Darstellungskonzepten diskutiert⁵⁵⁰, ist am spätantiken Sarkophag die Ausführung stereotyp, ohne Rücksicht auf die plastischen Gesetzmäßigkeiten von Raumtiefe und Bewegung. Die Datierung plastischer Ausdrucksmittel auf die Analogiebildung technischer Details zu beschränken ist damit auszuschließen⁵⁵¹.

Wie auch bei der letzten Gruppe zeigen sich ähnliche variable bildhauerische Möglichkeiten, die deutlich machen, daß es schwierig ist, über Einzelmotive

⁵⁴⁸ s. Anm. 538

⁵⁴⁹ s. S. 137-139

⁵⁵⁰ s. die Haarbehandlung bei der Aphrodite von Aphrodisias: s. S. 90f.

⁵⁵¹ Datierung aufgrund der Häufigkeit von Bohrungen und Bohrkanälen: Hannestad (1994) 115; Bonfante- Carter a.O. (Anm. 48) 252; Küllerich- Torp (1994) 312, 315

und stilistische Ausdrucksmittel, die nicht zeitstilistisch gebunden sind, eine Datierung anzustreben.

5. Gruppe:

Hestia in Izmir Mus.⁵⁵²

Medusenköpfe in Istanbul, Yerebatan-Zisterne⁵⁵³

Die Beispiele der fünften Gruppe haben monumentales Format. Das Darstellungskonzept der Haare ist das gleiche.

Der Kopf einer Göttin im Typus der Hestia Giustiniani in Izmir wurde schon früh als Werk der Spätantike erkannt⁵⁵⁴. Zunächst soll kurz die späte Datierung, die von Noelke vorgeschlagen wurde, durch neue Verknüpfungen eingegrenzt werden.

Durch die Untersuchung R. R. R. Smith zum Porträt des Licinius kann ein Porträt in Canberra⁵⁵⁵ mit dem monumentalen Göttinnen-Kopf aus Izmir nicht nur zeitstilistisch, sondern auch werkstattstilistisch aufs engste verbunden werden. Dies betrifft die Augengestaltung mit der flächig-großen Iris und Pupillenangabe, die lediglich durch eine dünne Linie getrennt werden⁵⁵⁶. Das Haar ist zwar mit dem Monumentalporträt des Konstantins im Konservatorenpalast in Rom typologisch wie zeitstilistisch vergleichbar. Durch die Nähe zum Porträt von Canberra, das noch in der Tradition spättetrarchischer Porträts steht⁵⁵⁷, wird hier eine Datierung in das beginnende 4. Jh. vorgeschlagen. Für die Diskussion zur formelhaften Verwendung von Einzelmotiven in der Spätantike stellt die Hestia aus Izmir daher ein wichtiges Bindeglied zwischen dem 3. und 4. Jh. dar⁵⁵⁸. Das flache Gesicht der Hestia mit breiten Wangenpartien und wenigen linearen

⁵⁵² s. Anm. 554

⁵⁵³ Meines Wissens sind die Medusenköpfe bislang nicht publiziert.

⁵⁵⁴ s. Anm. 16

⁵⁵⁵ Smith (1997) Taf. 6, 2

⁵⁵⁶ Eine vergleichbare Augenbildung ist auch an valentinianischen Porträts wiederzufinden. Durch den neuen Datierungsvorschlag Smith (1997) für das Monumentalporträt in Wien, wird in der Zukunft auch die Datierung, der von J. Meischner a. O. (Anm. 44) ausführlich betrachteten valentinianischen Porträt zu überprüfen sein.

⁵⁵⁷ s. Bsp.: Anm. 560

⁵⁵⁸ Die Verwendung des Lockenmotivs ist durch die Genien am Konstantinsbogen zeitstilistisch gesichert. Obwohl das Motiv dort flächiger ist, was auch durch die Gattung als Relief bedingt ist, sind vergleichbare große Schwünge der Locken zu beobachten.

Inskriptionen findet eine Parallele in einem monumentalen Herakleskopf in der Villa von Piazza Amerina⁵⁵⁹. Dieser wird kurz vor der Hestia in Izmir entstanden sein, da die Binnenzeichnungen mit tiefen Ritzungen auf der Stirn und dünnen Augenlider auf Porträts des späten 3.Jhs. hinweisen⁵⁶⁰.

Die Binnenzeichnung der Haare ist flüchtig und mit einem Spitzmeißel flach eingetieft. Am eingezogenen Ende der Haarlocken betont eine Punktbohrung die sonst verwaschene Oberflächengestaltung. Alle diese Elemente verbinden wiederum den Herakles in der Villa von Piazza Amerina mit der Hestia aus Izmir und letztlich mit Werken, die in konstantinischer Zeit ebenso vertreten sind⁵⁶¹.

Das genannte Haarkonzept kann auch bei Werken aus Konstantinopel beobachtet werden. Zwei Medusenköpfe auf den Quadern von Bogenzwickeln in der Yerebatan-Zisterne in Istanbul sind in ihrer Haargestaltung vergleichbar.⁵⁶² Obwohl das aufgewühlte Haarschema im

⁵⁵⁹ H. Kähler, La villa di Massenzio a Piazza Amerina, *ActaAArtHist* 4, 1969, Taf.10, a; H. Kähler, Die Villa des Maxentius bei Piazza Amerina, *MAR* 12 (Berlin 1973) Taf. 55, a-c

⁵⁶⁰ Augenlider: Valerian in Kopenhagen: Fl. Johansen, *Roman Portraits III. Cat.* Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1995) 122 Nr. 50: Strukturierung der Stirn: Tetrarchisches Porträt in Oslo: H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts* (Oslo 1933) Anm. 8, 114 Nr. 23, Abb. 64; Liebighaus (s. Anm. 444) 414 Nr. 32.; Side: Inan – Rosenbaum (1966), 198, Nr. 274, Taf. 151, 1–2

⁵⁶¹ s. dazu die Haargestaltung der Flussgötter am Konstantinsbogen: H. P. L'Orange, *Das Römische Reich. Von Augustus bis zu Konstantin dem Grossen* (Stuttgart 1995) Abb. 85

⁵⁶² Die Quader haben z. T. abgeschrägte Seitenflächen, die sie als Bogenzwickelsteine oder Konsolsteine ausweisen. Ähnlich dem severischen Forum in Leptis Magna: M. F. Squarciapino, *Sculture del Foro Severiano di Leptis Magna*, *Monografie di Archeologia Libica* 10 (Roma 1974) Taf. 25-41 können sie damit zu einer Portikusanlage gehört haben, oder waren als Konsolen in einer Blendarchitektur verbaut. Die Yerebatan Zisterne wurde bis 542 n.Chr. unter der wohl 532 durch Brand teilweise zerstörten Hofanlage ausgeschachtet, die von Zosimos (13, 1) als *μεγάλη ἀγορά τετραστόον* (Patria und in der *Notitia Dignitatum* 232) als *αὐλή ἐν τετραπλεύρω δέ περίστῦλος οὔσα* genannt wird. Es handelte sich wahrscheinlich um eine große, rechteckige Platzanlage, die die Ausmaße der justinianischen Zisterne besaß und von vier Säulenhallen umrahmt war. Da sie dem vorkonstantinischen Straßensystem folgt, wird sie auch als die alte Agora beschrieben (A. M. Schneider, *Byzanz* (Berlin 1938) 23-26). Die Datierung ist vorerst nicht abschließend zu klären, da die Rekonstruktion ohne archäologische Untersuchung und ausschließlich über die literarischen Quellen vorgenommen wurde. Es ist denkbar, daß im Zuge des Brandes 532 Teile der Portikusanlage zerstört und beim Bau der Zisterne zweitverwendet wurde. Falls die Medusensteine zur ehemaligen Portikusanlage der „Agora“ gehörten, gäben sie einen Datierungshinweis für die Gesamtanlage. Eine eingehende Untersuchung des Baubefundes steht weiterhin aus, die die

typologischen Muster der Medusendarstellungen begründet ist, können auch formale Unterschiede festgestellt werden. Lediglich das Gesicht wird bei den Istanbuler Medusen von s-förmigen Locken gerahmt, während der übrige im Hochrelief wiedergegebene Kopf mit kurzen Haarsträhnen bedeckt ist. Die Haarsträhnen weisen eine reichere Binnenzeichnung auf und sind daher zeitstilistisch von der Hestia in Izmir abzusetzen⁵⁶³. Die Rekonstruktion der Fundlage legt eine Datierung der Medusenhäupter in vorkonstantinische Zeit nahe⁵⁶⁴. Eine Datierung in das späte 3. Jh. ist aus folgenden Gründen zu fordern: Im Verhältnis zu severischen Medusentondi in Leptis Magna⁵⁶⁵ und Istanbul⁵⁶⁶ setzt sich die typologisch vergleichbare Haarbehandlung deutlich ab. Auch die bei den severischen Beispielen überzeichneten, aber typologisch bedingten Pathosformeln sind verhaltener. Nochmals sei auf den monumentalen Kopf des Herakles in der Villa von Piazza Amerina⁵⁶⁷ hingewiesen, dessen Inkarnat und Binnenzeichnung der Augen mit den konstantinopler Medusen eine zeitliche Nähe besitzt. Eine Datierung der Medusen nach dem Herakles und damit in das letzte Viertel des 3. Jh. ist sowohl aus stilistischen wie archäologischen Indizien möglich.

Die diskutierten Beispiele aus Izmir und Konstantinopel zeigen einmal mehr, daß die Tradition des formalen Musters des hier untersuchten Haarkonzepts nahezu lückenlos bis in die Spätantike nachzuweisen ist. Wie die hier vorgelegten Datierungsvorschläge gezeigt haben, stützt sich eine Bewertung des Zeitstils jedoch nie allein auf ein einzelnes Stilkriterium, sondern auf weitere Merkmale. Wie groß die Tradition der stilistischen Ausdrucksformen

Argumente der Datierung von Bauschmuck und Baubefund aufführt. Die Datierung der Medusenhäupter ist daher vorerst nur durch die Stilanalyse möglich.

⁵⁶³ Auch das Inkarnat besitzt mehr Unterschiede als Gemeinsamkeit, die eine zeitstilistische Parallele ausschließt.

⁵⁶⁴ s. Anm. 562

⁵⁶⁵ s. Anm. 562

⁵⁶⁶ Medusentondo im Archäologischen Museum in Istanbul: A. Rumpf a. O. (Anm. 16) Abb. 36 (konstantinisch). Die stilistischen Übereinstimmungen zu den Beispielen aus Leptis Magna schließen eine späte Datierung aus. Ebenso sind drei Medusenköpfe im Vatikan nicht konstantinisch, sondern bereits im 2. Jh. entstanden wie ein Vergleich mit den Konsolköpfen in Aphrodisias nahelegt. von Wrede (1972) 44 Anm. 22

⁵⁶⁷ s. Anm. 559

ist, zeigen die Beispiele aus Izmir und jenen der zweiten Gruppe.⁵⁶⁸ Die weiten schwingenden Locken können als Motiv schon bei dem aus dem 2.Jh. stammenden Jahreszeitensarkophag in Rom⁵⁶⁹ ausgemacht werden. Wie schon oben bei dem Vergleich zwischen dem Eros in Rom⁵⁷⁰ und Beispielen der Trierer Hermengalerie⁵⁷¹, beschränkt sich auch bei der Hestia in Izmir und den Medusen in Konstantinopel das Haarlockenkonzepts auf eine ornamentale Verwendung und eine überlieferte Bildtradition.

Die damit aufgezeigte zeitliche Kontinuität des Lockenschemas erfordert auch eine neue Überprüfung der Datierung von Werken, die stilistisch dem Christus in Rom⁵⁷² zur Seite gestellt wurden.

Auf der Grundlage bisher gewonnener Ergebnisse und Überlegungen sollen im Folgenden signifikante Werke auf ihre zeitstilistische Bewertung überprüft werden, die im Mittelpunkt des in der Forschung diskutierten Datierungsspielraumes 2. oder 4. Jh. stehen.

IV.4.7. DIE DATIERUNG DES DAIDALOS IN AMMAN

Die Statue des Daidalos in Amman wurde in der Forschung mehrfach aufgrund des beschriebenen Lockenform am Bart spätantik datiert⁵⁷³. Kurze Bohrrillen reißen das Haargeflecht auf und trennen die Haarsträhnen voneinander. Kleine frontal eingebrachte Bohrpunkte bestimmen die auf zwei Zonen angelegten Locken. Übereinstimmungen finden sich an der Bartgestaltung der bereits genannten Statue des Herakles in Utica⁵⁷⁴ aus dem 2.Jh.n.Chr. und sind als zeitstilistische Ausprägungen eines verwandten Konzepts zu deuten.

Die Datierung des Daidalos in das 2.Jh. lässt sich durch eine weitere Beobachtung stützen. Neben der schon beschriebenen Haargestaltung am Bart des Daidalos ist die detailreiche und plastische Ausarbeitung der Haare an seinem Hinterkopf bezeichnend. In kurzen, hakenförmigen Locken, die

⁵⁶⁸ s. S.137-139

⁵⁶⁹ s. Anm. 533

⁵⁷⁰ s. Anm. 538

⁵⁷¹ s. S. 138f.

⁵⁷² s. S. 131-133

⁵⁷³ N. Hannestad, The Marble Group of Daidalos. Hellenism in Late Antique Amman, *Studies in the History and Archaeology of Jordan* 7, 2001, 513-519

⁵⁷⁴ s. S. 137

sich vom Zentrum aus zum Gesicht entwickeln, ist das Haar plastisch gegliedert. Die Anlage der Haarlocken wie auch die mit einem Spitzmeißel deutlich herausgearbeitete Binnenzeichnung der Einzelsträhnen lässt sich am ehesten mit einem Porträt Hadrians im Konservatorenpalast vergleichen⁵⁷⁵.

Die plastische Durchbildung hat nichts mit der an spätantiken Beispielen festzustellenden Haarkappe gemein, deren Binnenzeichnung als lineare Oberflächenarbeit umschrieben werden kann.

Damit ist ein wichtiges Argument für die Frühdatierung der Statue aufgezeigt, was durch weitere Beobachtungen gestützt werden kann.

Das bisher beschriebene Lockenmotiv findet sich hauptsächlich bei Werken, die in den kleinasiatischen Raum zu lokalisieren sind. Die frontansichtig deutlich wahrnehmbare Punktbohrung als Mittel zur Steigerung einer Plastizität und die Binnenzeichnung der Strähnen mittels einer flachen Vertiefung ist bei allen diesen Werken zu beobachten.

Werke aus Aphrodisias, wie der Genius aus dem Reliefzyklus des Sebasteions, einige gelockte Kopftypen des Frieses vom Tiberiusportikus aus Aphrodisias⁵⁷⁶, der bärtige Aion auf dem Zoilosfries⁵⁷⁷ das Relief eines Schauspielers und der Priesterstatue des L. Ant. Dometinus Diogenes⁵⁷⁸ zeigen das gleiche Konzept. Nicht zuletzt kann auch der attische Erotensarkophag in Ostia⁵⁷⁹ der gleichen hellenistischen Formtradition zugeordnet werden. Die Häufigkeit eines Lokalstils, der sich mit kleinasiatischen Werken verbinden lässt, wirft die Frage auf, welchen Stellenwert stadtrömische Werke bei der Verwendung tradierter Darstellungskonzepte spielen. Denn ohne die Prüfung regional übergreifender Stilkriterien beschreibt das untersuchte Lockenkonzept nur die Laufzeit werkstattstilistischer Merkmale.

Zur Prüfung regional übergreifender Stilkriterien lässt sich das Auftreten eines weiteren Haarkonzeptes diskutieren, das die unterschiedlichen Lokalstile deutlicher bestimmen lässt.

⁵⁷⁵ Rom, Museo Vaticano, Chiaramonti 392: M. Wegner a.O. (Anm. 441) Taf. 8, c

⁵⁷⁶ s. Anm. 526

⁵⁷⁷ R. R. R. Smith, *The Monument of C. Julius Zoilos. Aphrodisias I* (Mainz 1993) Taf. 20

⁵⁷⁸ Inan – Alföldi Rosenbaum (1979) 210-213, Nr. 186, Taf. 139

⁵⁷⁹ s. S. 161

Wiederum ausgehend von der kleinformatigen Statuette des Christus in Rom soll ein Gestaltungsmerkmal aufgezeigt werden, das sowohl hellenistischen Ursprungs ist, wie auch in kleinasiatischen Werkstätten in römischer Zeit fortlebt.

Wie Bergmann aufzeigte, sind die abstehenden, frei gearbeiteten und in einer à-jour Technik hinterarbeiteten Nacken- und Haarpartien bei einigen zur Diskussion stehenden Werken feststellbar⁵⁸⁰. Die Trennung zwischen Haar und Inkarnat bei der Christusstatuette in Rom, die teilweise durch eine tiefe Rille betont wird, wie auch die freistehenden herabfallenden Locken lassen die Haare wie eine wilde Masse erscheinen, die auf dem Schädel aufsitzt. Das Konzept ist eindeutig späthellenistisch wie der Vergleich mit den Köpfen des Odysseus aus Sperlonga, dem Laokoon in Rom⁵⁸¹, und weiterer diesem Kunstkreis zuzuordnenden Darstellungen ergibt⁵⁸².

Ebenso findet man diese Haargestaltung bei den Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom⁵⁸³, dem sog. Alexander in S. Clemente in Rom⁵⁸⁴, wie auch dem in dieser Arbeit in hadrianische Zeit datierten Daidalos Amman⁵⁸⁵, dem Triton aus dem Gymnasion auf der Agora in Athen⁵⁸⁶, dem Helios, Poseidon und Zeus der Sette Sale Gruppe⁵⁸⁷, einem Tondo mit Asklepios aus Chiragan⁵⁸⁸, sowie einer Muse in Florenz⁵⁸⁹.

Im Unterschied zu spätantiken Werken ist auch die Rückseite plastisch ausgebildet. Stellt man auf der einen Seite die Statuette des Harpokrates in Ostia⁵⁹⁰ und die Statue des Zeus in Kopenhagen – beide mit freistehenden

⁵⁸⁰ Bergmann (1999) 63

⁵⁸¹ Die Datierung des Urbildes ist m. E. im Gegensatz zu B. Andreae nicht vor 50v.Chr. anzusetzen. Die Haare der Gefährten des Odysseus setzen eine Stilstufe voraus, die frühestens mit den sog. neuattischen Statuen eines Stephanos ausgebildet ist. Ob dabei schon der Kopistenstil zu fassen ist, bleibt beim derzeitigen Kenntnisstand zur Stilentwicklung späthellenistischer Idealplastik zunächst offen.

⁵⁸² zuletzt: B. Andreae (Hrsg.), *Ulisse. Il mito e la memoria*. Ausstellungskatalog Rom (Roma 1996) 355 Kat. 5.9

⁵⁸³ Geppert a.O. (Anm. 130) 141-144, Taf. 86-91; Er datiert die Statuen u. a. im Vergleich mit den Tritonen aus dem Odeion von Athen a. O. (Anm. 586) zwischen 170 und 180 n.Chr.

⁵⁸⁴ Hannestad (1994) 100 (mit älterer Lit.)

⁵⁸⁵ s. Anm. 376, Hannestad (1994) 144-149

⁵⁸⁶ H. A. Thompson a.O. (Anm.478) 103-110, Taf. 63 a, b

⁵⁸⁷ Moltesen (2000) Taf. 76, a-b, 77, a-b, 85, a-b

⁵⁸⁸ Cazes (1999) 84 Inv. 30512

⁵⁸⁹ s. u. ausführliche Besprechung S. 168-171

⁵⁹⁰ s. Anm. 531

Locken- der Christusstatuette in Rom sowie einem spätantiken Philosophenporträt aus Aphrodisias⁵⁹¹ gegenüber, werden diese Unterschiede deutlich⁵⁹². Die sicher spätantiken Beispiele sind nur summarisch an der Rückseite ausgearbeitet, während bei den Beispielen aus Ostia und Kopenhagen trotz Reduzierung der Detailzeichnung eine plastische Fortsetzung der Seiten erfolgt. Die Unterschiede sind gerade deshalb zeitlich zu interpretieren, weil sie der gleichen hellenistischen Tradition folgen, diese jedoch stilistisch divergent umsetzen. Stilistisch eng verwandt sind die Werke auch in den Übergängen zwischen Gesicht und Bart. Beginnend mit kleinen Haarsträhnen entwickelt sich ein plastisch hervorgehobener Bart.

Die oben diskutierte Datierung der Daidalos-Statue in Amman in hadrianische Zeit und ihre Zuweisung in einen kleinasiatischen Kunstkreis stützen die These, daß das beschriebene Darstellungsmuster eine lange Laufzeit besitzt. Der Christusstatuette kann bezüglich dieses Konzepts nur noch eingeschränkte Bedeutung bei einer zeitstilistischen Einordnung zugesprochen werden. Wie das von Bergmann⁵⁹³ als Formel angesprochene Motiv der s-förmigen Locken stellen auch die anderen beschriebenen Haarkonzepte, wie Moltesen zurecht festhält⁵⁹⁴, zunächst lokalstilistische Elemente dar. Eine Gleichsetzung des Konzepts mit zeitstilistischen Kriterien ist daher für eine spätantike Datierung methodisch irreführend.

⁵⁹¹ sog. Sophist: Smith (1990) Taf. 15f.; Smith – Erim (1991), 156 Abb.12

⁵⁹² weitere Bsp. Bergmann (1999) Taf. 76

⁵⁹³ Bergmann (1999) 15, 44-52

⁵⁹⁴ Moltesen (2000) 126

IV.4.8. ZUR DATIERUNG DES SKULPTURENKOMPLEXES AUS DER VIA SETTE SALE

Unter diesem Aspekt kann auch die Datierungsproblematik des Skulpturen-Komplexes in Kopenhagen neu betrachtet werden. Moltesen wies, ohne einer Datierung den Vorzug zu geben, auf die umstrittene Datierung hin. Dabei nannte sie wichtige Stilkriterien, die eine Datierung in severische Zeit nahelegen⁵⁹⁵. Eine Entstehung, die nicht später als das 1. Viertel des 3. Jh. anzusetzen ist, lässt sich durch weitere Vergleiche vorschlagen. So tritt die virtuose Bewegung der Haarlocken auch bei spätseverischen Porträts wie einem Frauenporträt in Rom⁵⁹⁶ auf. Unter der zeittypischen Melonenfrisur hängen Haarlocken herab, die nicht nur in ihrem Konzept, sondern auch in der Binnenzeichnung mit dem Zeus und Helios der Sette Sale Gruppe⁵⁹⁷ vergleichbar sind. Trotz eines anderen Sujets -des Porträts und der wohl stadtrömischen Werkstatt-, ist eine zeitstilistische Nähe anzunehmen. Die kurzen Haarlocken des Herakles⁵⁹⁸ und des Satyr⁵⁹⁹ aus Kopenhagen können über den Vergleich mit dem Satyr in Aphrodisias werkstattstilistisch zugeordnet werden. Ein Vergleich mit einem spätantiken Philosophenporträt in Aphrodisias⁶⁰⁰ zeigt zwar den gleichen Lokalstil, der jedoch zeitstilistisch deutliche Unterschiede aufweist. Die Auflösung der Einzelformen bestimmt das spätantike Porträt. Die Strähnen werden durch tiefe lineare Bohrkanäle voneinander getrennt. Dagegen sind die Haare des Kopenhagener Herakles und Satyr aus Aphrodisias durch Überschneidungen und Richtungswechsel deutlich plastischer in ihrer stilistischen Umsetzung. Mit der im vergangenen Kapitel ausführlich diskutierten Datierung des Satyrs in das 2./3. Jh. durch die Analyse der Körperbildung, kann die frühe Datierung der Kopenhagener Statuen zusätzlich gestützt werden⁶⁰¹. Ein weiterer Vergleich schließt letztlich eine Datierung in das 4. Jh. aus: Unter den in der Werkstatt von Aphrodisias gefundenen Halbfertigprodukten,

⁵⁹⁵ Moltesen (2000) 124-126

⁵⁹⁶ Schade (2003) Taf. 5, 1

⁵⁹⁷ s. Anm. 587

⁵⁹⁸ Moltesen (2000) Taf. 86. 87

⁵⁹⁹ Moltesen (2000) Taf. 72. 73

⁶⁰⁰ s. Anm. 591

⁶⁰¹ s. S. 124-130

befindet sich ein unfertiger Kopf eines Philosophen⁶⁰². Von der ersten Phase sind an der linken Seite noch große Teile des Bartes erhalten, was sich stilistisch wiederum mit den kurzen, flammenartigen Bartsträhnen an der Statue des Zeus und des Poseidon in Kopenhagen verbinden lässt⁶⁰³. Auffällig ist die fehlende Augenbohrung des Herakles in Kopenhagen⁶⁰⁴. Ein 1975 im Bereich des Architekturkomplexes der Via Sette Sale gefundener Kopf⁶⁰⁵ weist die gleiche Augengestaltung auf und kann im Vergleich mit der Augengestalt des Daidalos in Amman in das 2.Jh. datiert werden. Obwohl eine Augenbohrung auch typologisch, d.h. von der Übernahme eines spezifischen Vorbilds abhängig sein kann, weisen die stilistischen Details, wie die scharfgratigen Augenlider auf ein zeitliches, nicht auf ein werkstattstilistisches Detail⁶⁰⁶.

Auf die Vergleichbarkeit der Haargestaltung des Zeus in Kopenhagen mit der Statue des Priesters D. Anth. Diogenes aus Aphrodisias wurde wiederholt hingewiesen⁶⁰⁷. Noch aussagekräftiger jedoch ist die Vergleichbarkeit der Gestaltungsprinzipien von Knochenbau und äußere Gestalt. Das pergamentähnliche, gespannte Gesicht lässt die knöcherne Kopfform beider Statuen erkennen. Die Binnzeichnung der Gesichter ist fein modelliert und setzt sich damit zeitstilistisch deutlich ab von der graphischen Linearität eines Valentinian II.⁶⁰⁸. Auch wenn gerade für theodosianische Plastik die Feinheit

⁶⁰² Rockwell a. O. (Anm. 27) 133 Abb. 9f. Die Anlage des Gesichtes, die leichte Wölbung in der vertikalen Achse verbindet die unfertige 2. Fassung des Porträts mit einem Porträt in Sardes. Inan- Rosenbaum (1979) Taf.180, 3-4, aber auch mit der Gesichtsbildung des Männerporträts aus Chiragan (s. Anm. 436).

⁶⁰³ Das unfertige Porträt zeigt anschaulich die Arbeitsweise aphrodisischer Künstler. Ähnlich eines Tondos in Silaharağa wird ein älteres Porträt nicht vollständig überarbeitet, sondern auch für eine andere Funktion umgearbeitet. Deutlich ist die Büste im Bereich der Schultern und der Brust abgearbeitet, um sie ähnlich der spätantiken Tondoserie in Aphrodisias, in ein Tondo einzusetzen. Die vollständige Überarbeitung von Gesicht und Oberkörper wirft die Frage auf, ob nicht viele späte Porträts in Aphrodisias ein Produkt einer Überarbeitung sind und die Diskrepanzen z.B. zwischen Stirn- und Kalottenhaar ein Resultat gewollter Verwendung älterer Haarpartien am neuen Porträt darstellt.

⁶⁰⁴ Moltesen (2000) Taf. 88a

⁶⁰⁵ Ensoli – La Rocca (2000) 160 Fig. 2

⁶⁰⁶ s. dazu S. 79-82. Augenbohrung und die Verwendbarkeit eines Einzelmotivs für die Datierung spätantiker Plastik.

⁶⁰⁷ Filges (1999) 407

⁶⁰⁸ Bergmann (1999) 12 (mit älterer Lit.), Taf. 52. 2

der Oberflächenbearbeitung zeitstilistisches Kriterium ist⁶⁰⁹, ist das Gestaltungskonzept der genannten Beispiele grundverschieden. Während bei den severischen Beispielen die Gesichtsgestaltung von „innen heraus“ gedacht ist, bleiben die Formen der theodosianischen Plastik ohne Bezug auf den darunterliegenden Knochenbau⁶¹⁰.

Der von R. Fleischer⁶¹¹ vorgeschlagene Vergleich des Helios der Sette Sale Gruppe mit der Porträtstatue Valentinians II. aus Aphrodisias beschränkt sich auf formale Details, die keine zeitstilistischen Gemeinsamkeiten haben, sondern in einem verwandten Konzept begründet werden. Der ohnehin jugendlich-ideale Ausdruck der Heliosdarstellungen entspricht einer Gestaltungsweise, derer man sich bei theodosianischen Porträtplastik bedient⁶¹².

Zuletzt sei noch auf die Gestaltung der Statuenstütze des Poseidon hingewiesen⁶¹³. Die Oberfläche des Meerwesens ist mit blattartigen Elementen überzogen, die einen Vergleich mit Folia der Bauplastik von Chiragan⁶¹⁴ zulassen. Die weiche, plastische Organik der Blattspitzen, die betonte Mittelrippe können hierbei als zeitstilistische Anknüpfungspunkte bewerten werden⁶¹⁵.

Die Differenzen der Statuen untereinander sind wiederum kein zeitstilistisches Kriterium, sondern basieren auf den unterschiedlichen Laufzeiten und lokalstilistischen Veränderungen von Gestaltungskonzepten wie der Oberflächenbehandlung des Körpers, der Haare und des Inkarnats. Dieses kann letztlich auch zur Frage nach den typologischen Vorläufern führen.

⁶⁰⁹ Theodosianisches Porträt in Istanbul: J. Meischner, Jdl 105, 1990, Abb.19

⁶¹⁰ s. a. 131-133

⁶¹¹ s. Anm. 52

⁶¹² s. Anm. 44. Diese Anleihen aus der Idealplastik sind auf einer größeren Materialbasis zu untersuchen. Ihre Bewertung als Zeitstil ist nur möglich, wenn die Frage spätantiker Idealplastik abschließend untersucht wurde. Es sei daraufhingewiesen, daß Vergleiche zwischen Porträtplastik mit idealisiertem Charakter und Idealplastik die Gefahr bergen, eine suggestive Übereinstimmung aufzuweisen. Solange die Porträtplastik der Spätantike nicht in der vorgelegten Zielsetzung von Schade (2003) und Smith (1997) umfassend untersucht wurde, bewegen sich intentionelle wie auch typologische Abhängigkeiten zu Bildtraditionen in einem hypothetischen Raum.

⁶¹³ Moltesen (2000) Taf. 80, a

⁶¹⁴ s. S. 109-116

⁶¹⁵ Dieser Vergleich betont über die zeitliche Nähe der Werke auch die verwandte Tradition der Formkonzepte.

Sind nun Einzelmotive wie auch typusbedingte Merkmale nicht mehr spätantik zu datieren, muß man die zeitstilistische Bewertung einer spätantiken Datierung des Statuenkomplexes der Via Sette Sale ablehnen.⁶¹⁶

⁶¹⁶ Es sei bemerkt, daß auch die vielfach für die späte Datierung angeführten Inschriften in ihrer historischen Bewertung umstritten sind (s. dazu Willers (1994) 181f.). Eine Wiederverwendung und damit verbundene sekundäre Anbringung der Inschriften wird auch (von Moltesen (2000) 123) in Erwägung gezogen.

IV.4.9. DIE GRUPPE UM DAS HELIOSKÖPFCHEN AUS APHRODISIAS

Schon zu Beginn des vergangenen Kapitels wurde auf die Vielfalt des untersuchten Lockenkonzepts hingewiesen. Zu den wenigen Werken, die wiederholt in das ausgehende 3. Jh. und 4.Jh. datiert wurden, gehört eine Gruppe von kleinformatischen Werken, die bereits in anderem Zusammenhang kurz erwähnt wurden⁶¹⁷. Es handelt sich dabei um folgende Werke:

1. Helios in Aphrodisias Mus.⁶¹⁸
2. Heros in Mailand Mus.⁶¹⁹
3. Jünglingskopf in Boston Mus. of Fine Arts⁶²⁰
4. Attis-Kopf in Rom Villa Albani⁶²¹

Zunächst fallen die Werke aus stilistischer Sicht aus den bisher untersuchten Gruppen⁶²² von rundplastischen Arbeiten mit einem Haarkonzept aus s-förmigen Locken heraus.

Um das Helios-Köpfchen von Aphrodisias⁶²³ lässt sich die Reihe kleinformatischer Werke gruppieren, die das beschriebene Frisurenmuster der s-förmigen Locken⁶²⁴ aufweisen. In zwei Ebenen verläuft in linearer Gliederung der parallel verlaufende Wechsel von tiefen Bohrung und gleichbreiten Haarsträhnen. Die Haarmasse wirkt aufgerissen. Die Nähe zu spätantiken Porträts des späten 4.Jh. und 5.Jh. drängen sich zunächst bei der Bewertung der Auflösung plastischer Raumebenen auf⁶²⁵.

Die stilistischen Einzelmerkmale finden sich an vergleichbaren Elementen am Porträt von Lucius Verus aus Dougga⁶²⁶.

⁶¹⁷ s. S. 79-81

⁶¹⁸ Bergmann (1999) 15, 49 Taf. 21, 4

⁶¹⁹ s. Anm. 492, 326f. Nr.5a 1f mit Abb.

⁶²⁰ s. Anm. 324, 82 Kat. 127A mit Abb.

⁶²¹ s. Anm. 193, Taf. 238; 239

⁶²² s. S. 134-144

⁶²³ s. Anm. 618

⁶²⁴ s. S. 134f.

⁶²⁵ Inan – Rosenbaum (1966) 179f., Nr. 242 Taf. 176. 1-2; Inan - Alföldi Rosenbaum (1979) 236f., Nr. 208, Taf. 265, Roueché – Erim (1990) 160 Fig.14

⁶²⁶ P. Romanelli, *Le provincie africane e Roma*. in: *Atti del Convegno internazionale sul tema Tardo antico e alto medioevo*. Rom 1976 (1968) 150, Taf. 4; P. Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*, *Bayr.Akad.d.Wiss.Abhandl. N.F.* 90, 1983, Taf. 18, 2; s. auch: *Jupiter (Lucius*

Betrachtet man jedoch die Gesamtkomposition, so ist das Haar des Heliosköpfchens in Aphrodisias starrer und weniger aus einem plastischen Verständnis, als vielmehr von der Oberflächenbearbeitung heraus konzipiert. Außerdem unterliegt das Porträt aus Dougga in seiner monumentalen Größe anderen stilistischen Gesetzmäßigkeiten⁶²⁷, so daß der Vergleich nur bedingt aussagekräftig bleibt.

Mehrfach wurde in bisherigen Untersuchungen ein Jünglingskopf in Boston⁶²⁸ sowie die Statuette eines Heros, der sowohl als Alexander wie auch als Meleager gedeutet wurde⁶²⁹, der gleichen spätantiken Stilstufe zugewiesen. Dieser Reihe läßt sich zudem eine Attis- Büste in der Villa Albani in Rom anschließen⁶³⁰. Obwohl die Haarbehandlung zunächst eine gleiche zeitliche Entstehung wie der Helios aus Aphrodisias nahe legt, sind Unterschiede in der Gesamtauffassung von Inkarnat und Einzelform festzuhalten. Die Linearität der Haarsträhnen und die parallel verlaufenden Haarsträhnen sind Merkmale, die schon an Werken des späten 3.Jhs. zu finden sind. Als Beispiele hierfür können die Dioskuren auf den Sockelreliefs eines tetrarchischen Bogenmonuments im Boboli-Garten von Florenz gelten⁶³¹. Die scharfkantige, lediglich mit dem Bohrer erzeugte Plastizität der Reliefs steht in stilistischer Abhängigkeit zu Sarkophagen des späten 3.Jhs. wie z.B. einer Sarkophagplatte mit Dioskuren und Ehepaar im Palazzo Massimo alle Terme in Rom⁶³². Auch am Galeriusbogen von Thessaloniki findet sich bei langhaarigen Kopftypen⁶³³ ein vergleichbarer Stil⁶³⁴.

Verus) in Guelma: Zanker (s.o.) Taf. 20, 4; Commodus in Cyrene: Zanker (s.o.) Taf. 24, 3; Commodus in Paris: Zanker (s.o.) Taf. 25, 1-2

⁶²⁷ Zum Monumentalporträt: P. Zanker a. O. (Anm. 626)

⁶²⁸ s. Anm. 620

⁶²⁹ s. Anm. 619

⁶³⁰ Für die Büste des Attis in der Villa Albani wurde bereits aufgrund anderer Argumente eine Datierung in tetrarchische Zeit vorgeschlagen. s. Anm. 193. Es sei darauf hingewiesen, daß die Bearbeitung tetrarchischer Rundplastik mythologischen Inhalts ein deutliches Desiderat darstellt. Die Datierungsprobleme sind vergleichbar mit jenen des 4.Jh.n.Chr..

⁶³¹ H. Kähler, Zwei Sockel eines Triumphbogens im Boboligarten zu Florenz, BWPR 96 (Berlin 1936) Abb. 2-3

⁶³² s. Anm. 490

⁶³³ Laubscher a.O. (Anm. 216) Taf. 17.5, 21. 1-4

⁶³⁴ Es sei darauf hingewiesen, daß die Beobachtungen sich mit den Datierungsdifferenzen der Reliefs vom Hadrianstempel in Ephesos überschneiden. Sie wurden aufgrund gleichartiger Argumente sowohl tetrarchischer wie auch theodosianischer Zeit datiert. Einen Überblick zu den Datierungsvorschlägen: H.-P. Laubscher a. O. (Anm. 216)

Die genannten Vergleiche zielen auf eine grundlegende methodische Fragestellung, die schon in den vergangenen Kapiteln diskutiert wurde. Der Stil einzelner Motive muß hinsichtlich seiner Laufzeit untersucht werden, um aussagekräftige Kriterien für einen Zeitstil herauszuarbeiten.

Dies wiederum ist auch bei den kleinformatigen Werken nur durch die Vernetzung mit möglichst vielen Teilkriterien möglich.

Die bisher genannten Stilmerkmale in der Haarbehandlung ermöglichen eine zeitstilistische Gruppenbildung. Stilistische Elemente wie Proportionierung, Inkarnat- und Augenbildung hingegen weichen davon gelegentlich deutlich ab.

Die direkte Gegenüberstellung des Helios aus Aphrodisias mit dem Mailänder Heros dem Jünglingsköpfchen in Boston und der Attis- Büste in Rom belegt anschaulich diese Unterschiede.

Das Gesicht des Helios ist flächig und breit angelegt. Die Gesichtspartien wirken wie aufgesetzt. Der Eindruck der Bewegungslosigkeit wird durch den kleinen, leicht geöffneten Mund und die lineare Gestaltung von Nase, Augen und Brauen hervorgerufen. Ganz anders jedoch bei den übrigen Beispielen dieser Gruppe. Der Kopf ist rundplastisch und längsoval gestaltet. Das Gesicht ist von „innen heraus“ gestaltet. Mund und Augen sind zurückhaltend modelliert. Die Wangenknochen treten leicht hervor. Eine vergleichbare Streckung des Kopfes mit eingezogenen Wangenflächen läßt sich bei dem Dioskuren des linken tetrarchischen Postamentes im Boboligarten wiederfinden⁶³⁵. Die genannten Stilmerkmale lassen zunächst nicht an eine gleiche Datierung denken.

Zur zeitstilistischen Abgrenzung kann die Bewertung der Bohrtechnik weiterhelfen. Zwei theodosianische Porträts in Aphrodisias⁶³⁶ und Brüssel⁶³⁷ sowie ein Philosophentondo aus Aphrodisias⁶³⁸ weisen in der Haargestaltung eine vergleichbare virtuose Bohrer Verwendung auf. Die einzelnen Haarsträhnen sind in metallischer Schärfe voneinander getrennt. Trotz des plastischen Konzepts wird die Haarmasse von einem Licht-Schatten-Spiel

⁶³⁵ s. Anm. 631

⁶³⁶ Porträt in Aphrodisias: J. Meischner, Jdl 106, 1991, Taf. 90, 4; Smith – Erim (1991), 160 Abb.13

⁶³⁷ Porträt in Brüssel: Liebighaus a. O. (Anm. 444) 454 Nr.62

⁶³⁸ Smith (1990) Taf. 7, 1-4; Smith – Erim (1991) 147 Fig.2

bestimmt, das lediglich von der Oberfläche bearbeitet ist. Dieser Gruppe können die bereits in der Forschung theodosianisch datierte Aphrodite von Aphrodisias in Athen⁶³⁹ zur Seite gestellt werden. So ist hier ebenso die Oberfläche lediglich in gleichförmige, scharfgratige Haarsträhnen zerteilt. Auch eine bislang in der Forschung severisch datierte Dionysosstatuette aus dem Kunsthandel⁶⁴⁰ kann den genannten Beispielen zeitlich zugeordnet werden. Neben der bereits beschriebenen stilistischen Haargestaltung, können nun auch Querverbindungen zur Gesicht und Körpergestaltung gezogen werden. Das schwammige Inkarnat und die starren Augen, deren wulstige Lider in den Augenwinkel durch eine Punktbohrung akzentuiert sind, verbinden die Dionysosstatuette stilistisch wiederum mit der Aphrodite von Aphrodisias⁶⁴¹. Damit ist eine weitere Statuette im Umkreis des Helios von Aphrodisias⁶⁴² der Spätantike zuzurechnen.

Zu dieser Gruppe kann auch ein Figural Kapitell in Istanbul⁶⁴³ gezählt werden, das nun aufgrund der Gesichtsbildung der gleichen Zeitstellung angehören muß.

Mit der Datierung der Dionysosstatuette kann nun auch die bereits in der Forschung vorgeschlagene spätantike Entstehung der Mailänder Statuette⁶⁴⁴ bestätigt werden. Obwohl die Haarbehandlung der beiden Statuetten stilistisch divergiert, steht aufgrund der gleichen zurückhaltenden Gesichtsgestaltung eine zeitliche Nähe außer Frage.

Die Einzelmerkmale besitzen alle eine lange Laufzeit. So kann die Ausarbeitung der Haare an den theodosianischen Beispielen bis in das frühe 3. Jh. wie z.B. dem Asklepios in Rom⁶⁴⁵ zurückverfolgt werden⁶⁴⁶. Ebenso finden sich die plastischen Weintrauben des Dionysos schon an

⁶³⁹ s. 88-92

⁶⁴⁰ H. Gregarek a. O. (Anm. 476) 50 Abb. 15; 211 Kat. D4 (frühes 3. Jh.)

⁶⁴¹ s. S. 88-92

⁶⁴² s. S. 152f.

⁶⁴³ Bergmann datierte das Figural Kapitell aufgrund des Haarkonzepts im Vergl. mit der Diana in Bordeaux ebenfalls theodosianisch. Bergmann (1999) 50

⁶⁴⁴ s. S. 152f.

⁶⁴⁵ zur Datierung der Statuette s. S. 99f.

⁶⁴⁶ Vergl. auch die in das späte 2. Jh. zu datierende Dionysosstatuette in Neapel: S. de Caro (Hrsg.), *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (Napoli 1994) 328 Inv. Nr. 6318. Die Bohrkanäle entsprechen dem Dionysos in New und dem Asklepios in Rom. Die plastische Angabe der Weintrauben kann auch hier direkt mit dem Dionysos in New York verglichen werden.

kleinasiatischen Beispielen des 3.Jh. wie z.B. an einer Tischstütze aus Athen⁶⁴⁷.

Auch kann die punktförmige Augenbohrung, wie schon gezeigt, nicht als zeitliches Kriterium gelten. Sie tritt nicht nur bei Werken des 4.Jhs. auf, sondern ist Teil eines ab dem 2.Jh.n.Chr. nachweisbaren Gestaltungskonzeptes, das sich in der Reliefplastik aber auch in kleinformatiger Rundplastik nachweisen läßt⁶⁴⁸. Schon der in das 1.Viertel des 4.Jh. datierte Musensarkophag in Porto Torres⁶⁴⁹ zeigt neben einer vergleichbaren schwammigen Auffassung der Gesichter auch die gleiche, summarische Ausarbeitung der Augen auf.

Die Beispiele umschreiben ein Stilphänomen, das in der Spätantike häufig auftritt. Schon im 3.Jh. und frühen 4.Jh. können stilistische Parallelen ausgemacht werden. Daher muß vorerst offen bleiben, inwieweit die Werkstatt in Aphrodisias Empfänger eines Gestaltungskonzepts ist, oder ob sie selbst schon im 3.Jh. maßgeblich am Einfluß künstlerischer Entwicklungen in Rom beteiligt war⁶⁵⁰.

⁶⁴⁷ s. S. 101

⁶⁴⁸ Die Augengestaltung des Dionysos im Kunsthandel New York findet sich auch bei einem severischen Sarkophag wieder: Cambridge Mus. a. O. (Anm. 677) Taf. 57, Nr. 163; s. a. allgemein zur Augenbohrung oben S. 72f.

⁶⁴⁹ Der wenig beachtete Sarkophag in der Basilica di S. Gavino in Porto Torres/ Sardinien stellt ein wichtiges Bindeglied zwischen den Werken des späten 3.Jh. und konstantinischer Rundplastik dar. G. Pesce, Sarcophagi romani di Sardegna (Roma 1957) 98 Nr. 56 Taf. 77, Fig.107; Taf. 81, Fig.112; M. Wegner, Die Musensarkophage, ASR V,3 (Berlin 1966) 39, Nr.80, Taf.128, a; 129; 130

⁶⁵⁰ Ein ähnliches Problem stellt sich bei der Stilanalyse des Frieses am Hadrianstempel in Ephesos, dessen Entstehung immer noch zwischen einer tetrachischen und theodosianisch Datierung diskutiert wird. Die Diskussionspunkte weisen ebenso auf die bislang immer noch fehlenden Stilkriterien, die Plastik des ausgehenden 3.Jh. deutlich von späteren Stilstufen abzusetzen. s. dazu zuletzt: H.-P. Laubscher a. O. (Anm. 216)

IV.4.10. ORNAMENTALE GEWANDBEHANDLUNG

Beispiele der spätantiken Silber- und Elfenbeinkunst zeigen in der zweiten Hälfte des 4. Jh. n. Chr. einen Formenreichtum, der auch in der gleichzeitigen Porträtkunst kleinasiatischer Werkstätten festzustellen ist⁶⁵¹.

Als Garanten eines Fortlebens heidnischer Traditionen sind sie Ausgangspunkt jeder Stilanalyse rundplastischer Arbeiten des 4. Jh.

Die reiche an hellenistische Formtraditionen gebundene Gewandgestaltung auf Elfenbeinen und Silbergefäßen sprechen für eine bewußte

Auseinandersetzung der Künstler mit älteren Vorlagen. Dabei werden

überlieferte Typologien einer neuen Konzeption unterworfen. Diese

Veränderung kann als Zeitphänomen erkannt werden, da es sich um formal neue Kompositionsprinzipien handelt. Das Gestaltungskonzept spielt nicht

mehr mit der Darstellung der Figur in einem fiktiven Raum, sondern

suggeriert durch eine ornamentale Reihung von Motiven und Zitate

plastische Dichte. Figurenkompositionen wie am Mildenhall Silberschatzes⁶⁵²

und Sevso Schatz⁶⁵³ zeigen diese Prinzipien in besonders hoher Qualität.

Auch rundplastische Arbeiten wie die kleinformatischen Gruppen der Diana in

Bordeaux und der Venus in Paris, deren Datierung in das 4. Jh. als gesichert

gelten kann⁶⁵⁴, weisen vergleichbare Darstellungsprinzipien auf. Die

Anhäufung von Einzelelementen wie Tiere und Mischwesen bewirken bei

ihnen zusätzlich eine Inhaltsveränderung. Der tradierte Statuentypus tritt in

seiner Bedeutung zurück. Die dargestellte Gottheit agiert als wichtiger

Bestandteil eines narrativen Kontexts. Ähnlich der szenischen Reihung von

Figuren auf den Silberarbeiten steht auch die Idealplastik jetzt innerhalb

eines übergeordneten narrativen Kontexts. Die strenge Ordnung der

ornamentalen Einzelmotive läßt damit wenig Raum für die singuläre

⁶⁵¹ s. Anm. 636- 638

⁶⁵² Ensoli – La Rocca (2000), 622-625, Nr. 327-328

⁶⁵³ M. Mundell Mango, The Sevso Treasure. Art historical description and inscriptions. Part I, JRA Suppl. 12.1 (Ann Arbor 1994) 257 Abb. 6. 18-21; 259 Abb. 6. 22-25

⁶⁵⁴ Seit der Untersuchung Gazdas- Gazda (1981)- gilt die spätantike Datierung der Diana in Bordeaux als gesichert. Zu einer severischen Datierung s.: L. Valensi, Deux Sculptures romaines de la villa de St. Georges-de Montagne, RLouvre 23, 1973, 9-12

Repräsentation des statuarischen Abbilds. Dieses Gestaltungsprinzip ist schon im 3.Jh. in Tischstützen des kleinasiatischen Raums vorgezeichnet⁶⁵⁵. Diese Unterordnung des tradierten Statuentypus in ein narratives, von ornamentalen Zügen getragenen Gesamtbild, ist jedoch erst im 4.Jh. vollständig ausgeprägt.

Die ornamentalen Züge der Silberarbeiten und kleinformatischen Statuetten erlauben eine Bewertung der stilistischen Entwicklung dieses Gestaltungskonzepts.

Obwohl die zeitliche Abfolge des Faltenstils anhand frühchristlicher Sarkophage auf einer breiten Materialbasis untersucht werden kann, ist die Übertragbarkeit der Einzelelemente auf rundplastische Werke nur begrenzt möglich. Dies liegt an einer unabhängigen Entwicklung beider Gattungen, wie es sich deutlich an den Porträtstatuen des 4.Jhs. ablesen lässt. Wie R. R. Smith anhand von Porträtstatuen aus Aphrodisias nachweisen konnte, ist ein Wandel in der Intention einer Ehrenstatue festzustellen⁶⁵⁶. Nicht die statuarische Darstellung, sondern die Inschrift mit der Nennung des Verdienstes an der Gesellschaft ist für das Porträtbild der Spätantike von zentraler Bedeutung. Das Abbild dagegen besitzt lediglich Symbolwert. In dieser Veränderung sieht er einen Auslöser für einen veränderten Stil der Statue. Im Gegensatz zu früheren Porträtstatuen wird das Darstellungskonzept auf streng lineare Formen reduziert.

Umso überraschender sind daher die seltenen Porträtstatuen, die einem Schema folgen, das zeitstilistisch an Werke des 1. und 2.Jhs. erinnern. Als Beispiel kann ein Togatus in Aphrodisias⁶⁵⁷ genannt werden, dessen Faltenstil zunächst auf Werke des 2.Jh. hinweist. Die Frisur mit dem für die Spätantike häufig nachweisbaren flächigen Kalottenhaar und fülligen Stirnhaarkranz, legt wiederum eine Datierung in das 4.Jh. nahe⁶⁵⁸. Damit wäre neben der statisch linearen Faltengebung auch eine von reichen Faltenzügen überzogene Toga in der Spätantike möglich⁶⁵⁹.

⁶⁵⁵ s. Anm. 302

⁶⁵⁶ s. Anm. 45

⁶⁵⁷ Hannestad (1994) Abb. 103- 105

⁶⁵⁸ Vergl. Porträts in Aphrodisias, Brüssel u. a.: s. Anm. 636- 638

⁶⁵⁹ Die Datierung ist nach wie vor umstritten. Im Zusammenhang spätantiker Überarbeitung kaiserzeitlicher Porträtplastik müsste auch die Statue in Aphrodisias einer neuen vollständigen Analyse unterzogen werden.

Weit überzeugender ist die spätantike Datierung der Porträtstatue einer Frau aus dem kaiserlichen Haus in Neapel⁶⁶⁰ sowie einer weiblichen Gewandstatue im Norwegischen Institut in Rom⁶⁶¹, deren Faltenreichtum zunächst weder in der Tradition spätantiker Porträtstatue steht noch Parallelen im Bereich der Reliefplastik hat. Ihre Datierung in die Spätantike zieht somit eine Neubewertung der Vielfalt spätantiker Faltenstile nach sich. Für die Analyse der mythologischen Rundplastik sind diese Beispiele von großer Bedeutung, da neben den bisher in dieser Studie diskutierten Stilkriterien auch die Analyse des Faltenstils ein neues Kriterium darstellt. So konnte der Faltenstil einer Statuette der Aphrodite von Aphrodisias eindeutiger der Spätantike zugewiesen werden⁶⁶². Dennoch erfordert dieses punktuelle Auftreten scheinbar hochkaiserzeitlicher Formen in der Spätantike wie schon bei den vorangegangenen Elementen eine Untersuchung der Herkunft, Tradierung und Laufzeit.

Auf den bereits genannten spätantiken Silberschätzen von Mildenhall und Sevso wie auch auf dem Symmachi-Diptychon in London⁶⁶³ fallen am Gewandsaum „Trompetenfalten“ auf, die einen einzigartigen ornamentalen Detailreichtum darstellen.

Mögen späthellenistische Traditionen -wie sie eine Tänzerin in Tarent zeigt- als Urbild dieser Formensprache stehen, ist doch deren Laufzeit bis in die Spätantike unklar⁶⁶⁴. Als formales Konzept, wird es wie die bisher untersuchten Formkonzepte zeitstilistischen Veränderungen unterliegen, die es zu untersuchen gilt.

Die bereits genannte kleinformatige Statuette der jagenden Diana in Bordeaux spielt bei der Analyse eine ähnliche Rolle wie die Christusstatuette in Rom bei der Diskussion um das Lockenschema⁶⁶⁵. Sie zeigt die auffällige Dichte an ornamentalen Details, wie sie bereits bei den Beispielen der

⁶⁶⁰ ausführlich Bergmann (1999) 64-67, Taf. 79-81

⁶⁶¹ Schade (2003) 86 (mit älterer Lit.)

⁶⁶² s. S. 90f.; Bergmann (1999) 52 Anm. 346

⁶⁶³ Ensoli – La Rocca (2000) Tafel der Symmachi: 465-467, Nr. 68, Abb. S. 466; Tafel der Nicomachi: 467-468, Nr. 69, Abb. S. 469

⁶⁶⁴ Moreno Bd.II a. O. (Anm. 284) 658f., Fig. 798-800; Inwieweit die Kallimachos zugeschriebenen Mänaden des 4.Jh.v.Chr. schon als Vorbilder dienen können, bedarf einer eigenen umfassenden Untersuchung. s. J. Boardman u. a. a. O. (Anm. 488) Abb. 298

⁶⁶⁵ s. S. 134-144

Elfenbein- und Silberkunst genannt wurden. Plastische Faltenwürfe wechseln sich ab mit teigigen Faltenrücken. Das gefächerte Überschneiden der ornamental Faltenenden suggeriert Plastizität.

Ebenso verhält es sich mit den ornamental aufgesetzten und trompetenartig eingezogenen Faltenenden über dem Gewandsaum der Diana.

Ausgehend von der Datierungspolarität zwischen 2. und 4.Jh. können fünf Beispiele genannt werden, die das gleiche Konzept aufweisen und eine damit verbundene Variabilität einer zeitstilistischen Bewertung anhand eines Motivs verdeutlichen.

Zunächst sind Beispiele zu nennen, die ausgehend von der Diana in Bordeaux, ein vergleichbares Faltenkonzept zeigen, das vorerst nur gewisse formale Übereinstimmungen besitzt.

1. Diana aus Saint-Georges-de-Montagne/ Bordeaux Mus. Aquitaine⁶⁶⁶
2. Amazonenrelief aus Chiragan / Toulouse Mus.⁶⁶⁷
3. Selene aus Silaharağa/ Istanbul Arch.Mus.⁶⁶⁸
4. Mänade/ Mus. Nimes⁶⁶⁹
5. Muse/ Galleria Uffizii Florenz⁶⁷⁰

An allen Beispielen taucht das beschriebene Faltenkonzept entweder am unteren Gewandsaum (Amazone, Selene, Mänade) oder am Halsansatz (Muse) auf.

Die stilistische Übereinstimmungen mit den Silberschätzen in Mildenhall und Sevso, wie auch dem Elfenbeindiptychon der Symmachii, erscheinen zunächst evident: flächig schwingende Trompetenfalten erzeugen auf dem ruhigen Gewand eine plastische Lebendigkeit. Die stilistischen Übereinstimmungen haben daher in bisherigen Untersuchungen häufig zur zeitlichen Gleichsetzung mit der spätantiken Diana in Bordeaux geführt. Im Gegensatz zu dem späthellenistischen Beispiel in Tarent ordnen sich die Faltenzüge nicht dem Bewegungsmotiv unter, sondern erhalten eine

⁶⁶⁶ Bergmann (1999) 21 (mit älterer Lit.)

⁶⁶⁷ Cazes (1999) 94f. Inv. 30381; Bergmann (1999) 62

⁶⁶⁸ Caisemartin- Örgen (1984) Taf. 12, 4 a-b; Bergmann (1999) 17ff.

⁶⁶⁹ Stirling (1994) 260 Kat. A1 Abb. 63f.

⁶⁷⁰ A. Mansuelli, Galeria degli Uffizii. Le sculture. Parte I. (1958) 164 Nr.140. Die spätantike Datierung von Filges (1999) 407 beruht in erster Linie auf der etwas groben Ausführung und der schwerfälligen Proportion. Die Muse trägt Schuhe mit einer betonten Mittelschnürung.

eigenständige Verteilung, die dem ornamentalen System untergeordnet ist. Es ist also nicht das Motiv der Trompetenfalte selbst, das zeitstilistisch bewertet werden muß. Vielmehr ist das zugrundeliegende Konzept auf seine zeitstilistische Stellung zu analysieren. Darüber hinaus ist die Analyse der Laufzeit der genannten Motive letztlich für die Diskussion um die Bewertung spätantiker Stilelemente als bewußt intendiertes Aufgreifen älterer Formen im Sinn eines Klassizismus von zentraler Bedeutung⁶⁷¹.

Ungeachtet der zeitstilistischen Stellung kann dieses Faltenkonzept auch schon auf weit früheren Werken beobachtet werden.

Folgende Werke des 1.-3.Jhs.n.Chr. sollen hierzu betrachtet werden:

1. Sebasteionrelief aus Aphrodisias/ Aphrodisias Mus.⁶⁷²
2. Erotensarkophag/ Ostia Mus.⁶⁷³
3. Theaterreliefs aus Hierapolis/ Hierapolis Mus.⁶⁷⁴
4. Ariadne und Viktoria der sog. Incantadas in Thessaloniki/ Paris Louvre⁶⁷⁵

Wie schon bei anderen Gestaltungskonzepten gezeigt, steht auch das Faltenkonzept der statuarischen Beispiele in direkter Abhängigkeit von hellenistischen Werken⁶⁷⁶. Auf der Reliefplatte aus dem Sebasteion zeigt das Gewand der Aphrodite das Faltenkonzept am Gewandsaum. Dieses ist aber deutlich in das Gesamtbild von Bewegung und Faltenverlauf eingebunden und sticht nicht als Detail hervor.

Völlig anders dagegen die Verwendung des Konzepts am Erotensarkophag und den Reliefs aus Hierapolis. Zunächst ist das Gewand auf zwei Raumebenen reduziert. Kleinteilige Falten bestimmen die untere Ebene, während die obere Ebene durch die aufgeblähten Faltenrücken gebildet ist, die am Saum in „Trompetenfalten“ enden. Am Erotensarkophag enden weit ausschwingende, teigig-geglättete Faltenzüge in trompetenförmigen

⁶⁷¹ s. S. 131-133

⁶⁷² Erim a. O. (Anm. 267) 57 Abb.81

⁶⁷³ s. Anm. 534

⁶⁷⁴ F. d'Andria - T. Ritti, *Le sculture del teatro. I rilievi con i cicli di Apollo e Artemide, Hierapolis. Scavi e Ricerche II* (Roma 1985)

⁶⁷⁵ P. Perrizet, L' "Incantada" de Salonique, *Monuments et Mémoires* 31m 1930, 51-90, L. Guerrini, *Las Incantadas di Salonicco*, *Archeologia Classica* XIII, Roma 1961, 40-60, I. Baldassare, *Las „Incantadas“ di Salonicco*, *Studi Miscellani* 22, Roma 1974, 23-35

⁶⁷⁶ s. Anm. 664

Säumen, deren Oberseite flach und leicht eingedrückt ist⁶⁷⁷. Die verwendeten Ausdrucksmittel, welche dazu dienen, die Bewegung der dargestellten Person zu verstärken, sind die gleichen.

Auch bei der Diana aus Bordeaux und den stilistisch verwandten Statuen ist die Trompetenfalte frontal mit einer kleinen Mulde angegeben. Kurz vor dem Saum bricht der Verlauf der Falte um. Damit wird eine plastische Tiefe suggeriert. Der Erotensarkophag in Ostia aus dem 2.Jh. besitzt die größten Übereinstimmungen im Verlauf und in der stilistischen Ausbildung des Faltenkonzepts. Die severischen Theaterreliefs von Hierapolis zeigen überdies deutlich die Überlagerung zweier Raumebenen im Faltenbild: flächige, harte Faltengrater liegen auf der Körperoberfläche auf. Frei fallende Gewandpartien rahmen in ornamentaler Weise die Gesamtfigur, ohne direkten Bezug auf ein einheitliches Spiel von Bewegung und Faltenbildung zu nehmen.

Aus einer Gruppe von Hochreliefs, den sogenannten „Incantadas“, aus Thessaloniki weist die Darstellung der Ariadne und Victoria die schon diskutierten formalen Elemente auf. Die über die Kapitellplastik⁶⁷⁸ und in spätseverische Zeit zu datierenden Reliefs stehen in der Tradition attischer Sarkophage des 3.Jh.⁶⁷⁹. Die stilistische Ausprägung ist flächiger und ist eng mit den Theaterreliefs in Hierapolis zu verbinden.

Die genannten Vergleiche lassen folgende Schlüsse zu: das Konzept der Trompetenfalten besitzt eine lange Laufzeit, die je nach Zeitstil zwischen einer plastischen und ornamental-linearen Gestaltungsform variiert. Für die Diskussion des Faltenkonzepts an den statuarischen Fallbeispielen im Umfeld der Diana von Bordeaux sind vor allem die oben genannten Vergleichsbeispiele des 2.Jh.n.Chr von Bedeutung. Nochmals sei auf die stilistische Nähe zwischen dem Erotensarkophag in Ostia und der Diana hingewiesen. Während das Faltenmotiv der trompetenförmig eingezogenen Gewandfalten bei der Diana in Bordeaux aufgesetzt und leicht eingedrückt

⁶⁷⁷ Weiteres Beispiel des 2.Jh.: L. Budde- R. Nichols, A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum Cambridge. (Cambridge 1964) 103f. Taf. 67, Nr. 163

⁶⁷⁸ s. Baldassare a. O. (Anm. 675) Taf. 4, 1-3, Vergl. dazu spätseverisches Kapitell in Rom: K. S. Freyberger, Stadtrömische Kapitelle aus der Zeit von Domitian bis Alexander Severus (Mainz 1990) Nr. 305 Taf. 45, d.

⁶⁷⁹ s. Anm. 385 (att. Hippolytos- Sarkophag in Apollonia/Libyen)

wiedergegeben ist, tritt es bei den genannten Vergleichen des 2. und 3.Jh. plastischer hervor. Es wird deutlich, daß die Verwendung von Trompetenfalten allein nicht unmittelbar auch für eine spätantike Datierung spricht.

Damit müssen auch alle anderen genannten Statuen im Umfeld der Diana auf ihre bisher in der Forschung vorgeschlagene spätantike Datierung hin untersucht werden. Schon jetzt kann weder die Selene aus Silaharağa noch die Muse in Florenz auf der Basis des untersuchten formalen Kriteriums zeitstilistisch eindeutig zugewiesen werden. Wiederum müssen die Faktoren der Laufzeit aber auch des Lokalstils mitberücksichtigt werden, um festzustellen, ob im 4.Jh. Formenkonzepte fortleben, die an Werke des 2.Jh. erinnern.

Die Diana-Statuette in Bordeaux kann aus unterschiedlichen Gründen als Produkt kleinasiatischer Werkstätten angesprochen werden⁶⁸⁰. Der narrative Charakter der Statuette mit kreisförmig ausgebreitetem Baum im Hintergrund steht in einer Tradition, die im 3.Jh. mit den Cleveland-Marbles⁶⁸¹, aber auch schon im 2.Jh. mit Statuetten wie der Aktaion-Statuette in Boston, dem Ganymed in München und weiteren kleinformatischen Gruppen in ähnlichem Aufbau ausgebildet ist⁶⁸².

Der Vergleich dieses Kompositionsstiles mit den Theater-Reliefs in Hierapolis verweist auf kleinasiatische Gruppenkonzepte.

Das verbreitete Faltenkonzept mit plastischen Trompetenfalten ist auch in attischen Werkstätten nachweisbar, wie das Beispiel des Erotensarkophags in Ostia, der „Incantadas“ in Paris und eine Statuette der Athena aus Epidauros⁶⁸³, anschaulich belegt. Zudem läßt es sich in allen Gattungen als Darstellungskonzept nachweisen⁶⁸⁴.

⁶⁸⁰ s. dazu ausführlich Bergmann (1999) 21f.

⁶⁸¹ s. S. 107f.

⁶⁸² s. S. 90

⁶⁸³ s. Anm. 360

⁶⁸⁴ Pilasterkapitell in Beirut: Anfang oder Mitte 3.Jh.: Mercklin a.O. (Anm.396) Nr. 456 Abb.879. Das Faltenkonzept rahmt den hervortretenden Bauch. Die Angabe des Bauchnabels belegt, daß auch dieses Motiv nicht spätantik ist (s. Bergmann (1999) 67 (Sarkophag Rom Praetextakatakombe: Repertorium (1967) Nr.555), sondern zu tradierten Formkonzepten zu zählen ist, deren Laufzeit eine zeitstilistische Einordnung zunächst erschwert. In fast stereotyper Manier wird durch zwei vertikal verlaufenden Falten die Bauchpartie gerahmt, die zusätzlich mit der Angabe des Bauchnabels betont wird. Die Axialität der gesamten Figur ist

Diese Vernetzung unterschiedlicher Gestaltungskonzepte und die damit verbundene zeitstilistische Stellung eines Werkes, läßt sich an einer Luna-Statuette in Genf⁶⁸⁵ anschaulich belegen.

Der gedrungene Aufbau der Statuette steht im Gegensatz zu der leichten und facettenreichen Oberflächengestaltung. Die Gürtung wie auch die Falten unter der Brust und über dem Bauch erinnern an die Diana in Bordeaux oder die Kaiserin in Neapel⁶⁸⁶. Vor allem die weich gerundeten Falten, die schnurartig teils ornamental, teils willkürlich verteilt sind und ohne eine rechte Beziehung zur Bewegung der Figur haben, lassen an eine gleiche Entstehung im späten 4.Jh. denken. Das gleiche Faltenkonzept ist aber auch auf attischen Sarkophagen des 1. Viertel des 3.Jh. zu finden⁶⁸⁷.

Weit unsicherer wird die Datierung der Luna in das späte 4.Jh., wenn man den Kopf zeitstilistisch bewerten möchte. Im Vergleich zur Diana in Bordeaux lassen sich nun weder formale, noch stilistische Gemeinsamkeiten feststellen. Vielmehr weist die Gestaltung des Lunakopfes auf Beispiele des späten 2.Jh.. Plastische Haarsträhnen sind durch vereinzelte Bohrkanäle akzentuiert. Das Gesicht weist volle natürliche Inskriptionen auf. Die Augen und der Mund treten plastisch hervor und lassen wenig von der linearen Kleinteiligkeit der Diana in Bordeaux erkennen.

Wie sind jedoch die teilweisen Übereinstimmungen zu bewerten?

Ähnlich dem bereits ausführlich untersuchten Pilasterkapitell in Chiragan muß man auch bei der Gegenüberstellung dieser Beispiele davon ausgehen, daß bestimmte einzelne Formkonzepte lediglich lokale Traditionen darstellen, deren Betrachtung zur zeitstilistischen Bewertung nicht ausreichen kann. Eine zeitstilistische Einordnung der genannten Beispiele ist nur über die Bewertung der stilistischen Umsetzung des Konzepts im Verhältnis zur Gesamtkomposition zu erzielen.

Sowohl das Lockenschema, die Detailzeichnung spezifischer Haarmotive aber auch die Konzeption von Faltenstrukturen erweisen sich als

auf den flächig hervortretenden Bauch ausgerichtet. Alle weiteren Elemente gruppieren sich um diesen Mittelpunkt. Die Formen erscheinen verhärtet.

⁶⁸⁵ EA 1891; Valensi a.O. (Anm. 654) 12 Abb.6; Dresken-Weiland (1991) 16 (nicht theodosianisch)

⁶⁸⁶ s. Anm. 660

⁶⁸⁷ Rogge a.O. (s. Anm. 358) Taf. 48.1

Formelemente, deren „spätantike“ formale Ausprägung spätestens im 2.Jh. nachweisbar ist.

IV.4.11 PROPORTION RUNDPLASTISCHER WERKE DER SPÄTANTIKE

Die Konzeption von Binnenzeichnung und Proportionsverhältnis einer Statue ist immer auch einer zeitgebundenen Betrachtungsweise unterworfen, was in die zeitstilistische Zuweisung miteinfließen muß.

Es wurden Gestaltungsformen aufgezeigt, deren Urbild im hellenistischen statuarischen Gruppenkonzept wie auch in zeitstilistischen Gestaltungskonzepten des 2. und 3. Jhs. zu suchen sind. Diese Elemente lassen sich daher auch aus der Umsetzung des Konzepts erschließen.

An Beispielen aus der Flächenkunst des 4. Jhs. n. Chr. können Gestaltungskonzepte als zeitstilistische Charakteristika bestimmt werden und stellen übergeordnete Gesetzmäßigkeit dar, die es an rundplastischen Werken zu prüfen gilt.

Exemplarisch für die Diskussion kann das Symmachi-Nicomachi-Diptychon in London und Paris stehen⁶⁸⁸. Die Drehung des rechten Beines der Priesterin auf der Symmachi-Tafel steht im Missverhältnis zur Ebene des Standbeines und den dazu verlaufenden Zugfalten. Eine Raumtiefe ist ohne die perspektivische Darstellung des Altars sowie der Staffelung und Überschneidung der übrigen Bildkomponenten nicht erkennbar. Die Proportionierung der Figur ist im Gegensatz zur Nicomachi-Tafel plump und verzerrt. Der Kopf, die übergroßen Hände, die schweren Arme, die versetzte Brust entsprechen weder dem Größenverhältnis der Gesamtfigur noch passen sie zu einer raumgreifenden Bewegung.

Gleiches gilt für das Diptychon in Liverpool mit der Darstellung des Asklepios und der Hygieia⁶⁸⁹. Die Gliedmaßen sind schwer und wuchtig. Übergroße Hände und fleischige Formen betonen die Mißverhältnisse.

Die Art der Faltenzitate wie auch ihre plastische Umsetzung folgt zwar grob den Bewegungsschemata, verliert jedoch durch die massigen Körper die Bezüge zwischen Körper und Gewand⁶⁹⁰. Die Darstellung des Apolls auf

⁶⁸⁸ s. Anm. 663

⁶⁸⁹ Ensoli – La Rocca (2000) 509 Nr. 133

⁶⁹⁰ Die genannten Mißverhältnisse in den Darstellungskonzepten lassen sich auch an einer Reihe weiterer Beispiele aus dem Bereich der Toreutik belegen. Sowohl auf der sog. Corbridge- Lanx: Byzantium a. O. (Anm. 349) 37-39 wie auch auf dem Missorium des Theodosius Liebighaus a. O. (Anm. 444) 645f. fallen die

einer Pyxis in der Dumbarton Oaks Collection in Washington⁶⁹¹ zeigt das gleiche Mißverhältnis. Hier ist das Gewand ohne Bezug zum Körper oder der Bewegung ornamental um die Hüfte gelegt.

Auch an rundplastischen Werken lassen sich die genannten Formveränderungen beobachten.

Eine unterlebensgroße Gewandstatue aus Aphrodisias⁶⁹² sowie eine Musenstatue in Florenz⁶⁹³ können dafür benannt werden⁶⁹⁴.

Die aphrodisische Gewandstatue, die vermutlich eine Variante des Typus Apoll Kitharoidos darstellt⁶⁹⁵, wurde im Zusammenhang mit den Philosophentondi im Exedren-Bau von Aphrodisias gefunden⁶⁹⁶. Trotz der typologischen Nähe zu einem späthellenistischen Vorbild⁶⁹⁷ sind Einzelmerkmale in einer Weise verändert, das nur zeitstilistisch begründet

untergeordneten Szenen durch eine merkwürdige Verdrehung und Missverständnis der raumgreifenden Darstellung von Bewegungsmotiven auf.

⁶⁹¹ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Mainz 1976) 64 Nr. 83 Taf. 46

⁶⁹² Smith (1990) 129 Taf. 5, 4; Bergmann (1999) 49, die bereits eine Deutung als Apoll ohne nähere Hinweise vorschlägt. Schade (2003) 88 diskutiert zudem die schon von Smith geäußerte These einer Porträtstatue. Als spätantike Merkmale werden gelängte Proportionen und flächenhafte Körperlichkeit genannt.

⁶⁹³ Squarciapino a.O. (s. Anm. 450) 46, Taf. 14; G. A. Mansuelli a. O. (Anm. 670) 164 Nr.140; zu den Ergänzungen: R. Herbig, *Barocke Restaurierungen antiker Marmorstatuen in Florenz*. RM 68, 1961, 192f.

⁶⁹⁴ zur Musenstatue in Florenz s. S. 168-171

⁶⁹⁵ Der hochgegürtete Chiton, sowie das an der Brust mit einer Scheibenfibel verbundene Himation, läßt sich sowohl bei Musen- als auch bei Apoll-Darstellungen feststellen. Ebenso sind die Haarlocken auf den Schultern bei beiden Statuentypen nachweisbar: Muse: M. Wegner, (s. Anm. 649) Kat. Nr. 55 Taf. 25; Euterpe auf einem spätantiken Bodenmosaik in Luxemburg. Apoll: Hierapolis II, Taf. 23, 1; LIMC, s.v. Apoll: 201, Nr. 104 (Delos) und 203, Nr. 140 (Bonn). Keine der Musendarstellungen weist jedoch die Strenge der vertikalen Chitonfalten auf. Diese sind nicht zeitbedingt, sondern im Typus (s. o. Bsp. Apoll) begründet. Ebenso fehlt an der Statue in Aphrodisias die Angabe der Brust, die bei allen Musendarstellungen auftritt. Die Puntelli hingegen sind nur teilweise erklärbar. Auf der rechten Seite sind mehrere Puntelli mit einer Kithara auf einem Dreifuß deutbar. Der Puntello unter dem rechten Arm muß zu dem Gegenstand gehören, dessen Rest in der rechten Hand gehalten wird. Eine Rekonstruktion als Plektron ist wegen der zu rekonstruierenden Länge abzulehnen. Zuletzt wäre auch noch eine Heliosdarstellung zu erwägen, wie der Gewandvergleich mit dem Heliostondo am Konstantinsbogen nahelegt. s. zuletzt: Schade (2003) 88

⁶⁹⁶ Die Deutung als Apoll entspräche eher dem Ausstellungskonzept des Gebäudes mit Philosophentondi, wofür auch die in der Spätantike beliebte Verwendung einer Apoll-Helios Ikongraphie spricht: z.B. Apoll-Tondo Hamburg: C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* (Cambridge, Mass. 1968)Abb.22; Bergmann (1999) 45.

⁶⁹⁷ s. Anm. 695

werden kann. Der Faltenstil legt im Vergleich zu spätantiken Magistratenstatuen eine Datierung in das ausgehende 4. Jh. nahe⁶⁹⁸. Im Gegensatz zu älteren Vorbildern verliert die Statue durch die veränderte Schrittstellung an Leichtigkeit. Durch das leicht nach vorne gestellte linke Bein wird die vertikale Gradlinigkeit des Faltenstils verstärkt. Der veränderte Ponderation und die damit verbundene Flächigkeit der Darstellung wurde schon von M. Bergmann im Zusammenhang mit einer Kaiserinnenstatue aus Neapel beobachtet⁶⁹⁹. Es bleibt jedoch auch bei diesen Merkmalen zu klären, ob es sich tatsächlich um zeitstilistische Kriterien handelt⁷⁰⁰.

Die Musenstatue in Florenz, deren Datierung aufgrund typologischer wie stilistischer Merkmale in das 4. Jh. vorgeschlagen wurde⁷⁰¹, zeigt die bereits beschriebene Körperstruktur. Die Faltenzüge überdecken in massiger Stofflichkeit den in der Bewegung verharrenden Körper. Die flächige Ausbreitung, übergroße Füße und ein von schweren Detailformen geprägter Kopf lassen jede Eleganz vermissen.

Durch die typologisch unterschiedlichen Vorbilder ist die Ausführung des Gewandes nicht direkt mit der Gewandstatue aus Aphrodisias vergleichbar. Dennoch wirken beide Gewänder auffallend schwer und verhüllen den Körper nahezu vollständig.

Die sich am Gewand abzeichnenden massigen Beine der Muse in Florenz finden sich wieder an der Selene-Statue aus dem Skulpturenkomplex von Silaharağa⁷⁰². Beide Statuen verbindet die scheinbare Längung des Körpers durch überlängte Beine, die in der Proportion jedoch schwer und im Falle der Selene zu breit geraten scheinen.

⁶⁹⁸ H. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990) 62f.; 70; E7 (Izmir) Taf. 45.1; E1 (Aphrodisias) Taf. 45.4; E8-E9 (Rom) Taf. 46. 1. 2; Theodosius-Obelisk Taf. 47.3

⁶⁹⁹ Bergmann (1999) 66

⁷⁰⁰ Vergl. dazu die Diskussion um eine weibliche Gewandstatue im Norwegischen Institut in Rom: Schade (2003) 88, wo die Parallelität zeitstilistischer Bewertungen für das 2. bzw. 4. Jh. offenkundig werden.

⁷⁰¹ A. Mansuelli a. O. (Anm. 670) 164 Nr.140. Die spätantike Datierung von Filges (1999) 407 beruht in erster Linie auf der etwas groben Ausführung und der schwerfälligen Proportion.

⁷⁰² s. Anm. 668

Das Verhältnis von Bewegung und Faltenwurf beider Statuen ähnelt sich deutlich. Nur durch wenige schräg verlaufende Falten und einem betonten Faltengrat über dem Schienbein wird die Spannung des Stoffes über dem bewegten Körper ausgedrückt. Die Flächigkeit der Falten, das schwere Überschlagen über dem Fußrücken sowie teigige, unstrukturierte Stoffpartien erwecken den Eindruck einer geschlossenen Masse, die die Missverhältnisse in der Proportion noch betont.

Ähnlich der Datierung des Statuenkomplexes von Kopenhagen ist die Datierung der Muse von Florenz unabhängig von der als sicher spätantik zu bezeichnenden Inschrift⁷⁰³ an ihren formalen und stilistischen Merkmalen zu überprüfen.

Die Frisur der Musen mit strähnig abstehenden, teilweise freiplastischen Haarkompartimenten stellt ein Merkmal dar, das schon wiederholt mit Statuen kleinasiatischer Werkstätten verbunden wurde. Am ehesten entsprechen sie denen des Daidalos Amman, dessen Datierung in das 2. Jh. bereits oben vorgeschlagen wurde⁷⁰⁴.

Gegen diese Datierung sprechen jedoch die Linearität der Falten sowie die flächige Gesamtauffassung.

Ein weiteres, unbeachtetes Merkmal kann die Datierung in das 4. Jh. jedoch nahezu ausschließen: die Muse trägt nämlich eine spezifische Schuhmode, die sich deutlich von bisher für das 4. Jh. erkannten Formen unterscheidet. Auf Elfenbeinen und Sarkophagen des 4. Jhs. lassen sich zwei verschiedene Schuhformen finden, die auch an rundplastischen Werken zu einer Datierung geführt haben. Am häufigsten ist die Darstellung eines spitz zulaufenden, geschlossenen Schuhs mit einer bis zur Spitze durchlaufenden Mittelrippe. Dieser Typus hat unter anderem auch zur Datierung der Porträtstatue von Neapel beigetragen⁷⁰⁵. Ungleich seltener ist die Darstellung eines ebenfalls geschlossenen Schuhs, der mit einer aufwendigen Schnürung über dem Fußrücken versehen ist⁷⁰⁶.

⁷⁰³ Es wird ebenso wie bei den Statuen der Via Sette Sale in Kopenhagen in Erwägung zu ziehen sein, ob die Inschrift nicht sekundär aufgebracht wurde. s. Anm. 616

⁷⁰⁴ s. S. 144-147

⁷⁰⁵ Bergmann (1999) 65 mit Anm. 438

⁷⁰⁶ Gewandstatue Rom/ Norweg. Inst.: Schade (2003) 86

Die Muse von Florenz trägt jedoch eine Schuhform, die sich davon gänzlich unterscheidet. Der geschlossene Schuh⁷⁰⁷ besitzt eine bis zur Mitte des Fußrückens verlaufende Lasche. Diese ist in drei Streifen untergliedert und endet v-förmig und ist damit nicht als Schnürband, sondern als Verschluss des Schuhs zu deuten.

Auf Musensarkophagen des 3.Jhs. sind vergleichbare Schuhe zu finden. Besonders die typologisch wie auch stilistisch eng verwandten Musensarkophage im Vatikan⁷⁰⁸ und in der Kathedrale von Palermo⁷⁰⁹ sind hierbei mit anzuführen. Beide Sarkophage datieren in das 3.Viertel des 3.Jhs..

Auch rundplastische Beispiele aus des 3.Jh. zeigen die gleiche Schuhform. Eine Muse aus dem Odeion in Thessaloniki⁷¹⁰ und eine Muse in Antalya⁷¹¹ können hierzu genannt werden. Als spätestes Beispiel kann ein Musensarkophag in Wien gelten⁷¹².

Für das 4.Jh. fehlen bislang Belege für die Verwendung dieser Schuhform. Es muß daher vorerst offen bleiben, ob eine typenbedingte Weiterverwendung nachzuweisen ist, die zeitunabhängig verläuft.

Eine Entstehung der Muse von Florenz im 3.Jh. liegt nahe. Ihre bereits beschriebenen Übereinstimmungen in der Proportionierung mit der Selene von Silaharağa stellt damit auch deren spätantike Datierung in Frage. Für die Bewertung des Zeitstils können nochmals die spätseverischen Pfeilerreliefs, die sog. „Incantadas“ aus Thessaloniki hinzugezogen werden. Unter den weiblichen Darstellungen zeigt die Aurora⁷¹³ stilistische Merkmale,

⁷⁰⁷ Den zur Verfügung stehenden Aufnahmen aus den Publikationen ist nicht mit Sicherheit zu entnehmen, ob es sich um einen geschlossenen oder offenen Schuh handelt. Gegen einen offenen Schuh spricht jedoch die fehlende Abnaht hinter den Zehen, die deutlich bei Stiefeln und Sandalen auftritt.

⁷⁰⁸ M. Wegner a. O. (Anm. 649) 57f. Kat. Nr. , Taf. 68

⁷⁰⁹ M. Wegner a. O. (Anm. 649) 33, Kat. Nr. 68, Taf. 66

⁷¹⁰ Musen aus dem Odeion in Thessaloniki: G. Despinis- Th. Stephanidou Tiveriou- E. Voutiras, Catalogue of Sculpture in the Archaeological Museum of Thessaloniki (Thessaloniki 1997) 123-126, Nr. 93-96, Taf. 254- 268 . Das Beispiel in Thessaloniki weist überdies die schweren Faltenzüge auf, die den Körper vollständig verdecken. In gleicher Form wie an der Selene Silaharağa und Muse in Florenz verlaufen die Faltengrate über dem Spielbein kantig.

⁷¹¹ M. Pehlivaner (Hrsg.), Museumsführer (Antalya 1996) 151 Abb. rechts

⁷¹² M. Wegner a. O. (Anm. 649) 89, Kat. Nr. 230, Taf. 127, a. Der Erhaltungszustand ist weit geringer, sodaß keine eindeutigen Aussagen über die Form gemacht werden können. Der Typus ist jedoch ohne Zweifel der gleiche.

⁷¹³ Baldassare a.O. (s. Anm. 675) Taf. 9.1

die eine Datierung der Selene in das 3.Jh. bestätigen. Die kräftigen Beine sind mit flachen, linearen Faltenbahnen überzogen. Über das Schienbein betont ein breiter Faltenrücken die kantige stilistische Ausformung⁷¹⁴. Bereits bei der Diskussion der Beispiele des 3.Jh. wurde auf eine Artemis-Statue im Vatikan hingewiesen, deren ähnliche schwerfällige Proportionierung dort zeitstilistisch zu bewerten war⁷¹⁵. Ihr anzuschließen ist auch die Artemis aus dem Skulpturenkomplex von Silaharağa. Die angesprochenen Mißverhältnisse in der Proportionierung können damit nicht als spätantike Formensprache angesehen werden. Mit der Rückdatierung dieser Statuen drängen sich weitere, bisher umstrittene Fragen auf. Die auf vermeintlich spätantiken Werken angebrachten Inschriften⁷¹⁶ sind zur Datierung der Statuen nur dann verbindlich, wenn sie auf der Basis der Stilanalyse gesichert sind. Auffällig bei den bisherigen Ergebnissen ist, daß sich die Argumente um eine Datierung wiederholt in der Untersuchung zeitstilistischer Phänomene des 3.Jhs. bündeln ließen⁷¹⁷.

Neben den veränderten Proportionsverhältnissen, deren Auftreten bei spätantiker Rundplastik zu finden ist, läßt sich ab tetrarchischer Zeit ein völlig neues plastisches Verständnis feststellen. Dies läßt sich deutlich in der Porträtkunst bestimmen. Bei der Bildhauertätigkeit wird das Konzept nicht vom Körperbau, d.h. nicht von der Anatomie entworfen, allein die Oberflächenzeichnung ist bestimmend. Die Gesichter wirken aufgedunsen, leblos und schematisiert. Daß dieses Konzept nicht allein auf die Porträtkunst beschränkt bleibt, sondern gattungsübergreifend als Zeitstil festgestellt werden kann, soll im Folgenden näher untersucht werden. Einzelmotive dieser Art können als spezifisch spätantike Darstellungskonzepte bewertet werden. Nur durch die Trennung von formalem Konzept und stilistischer Auswahl erhält die Analyse spätantiker Formentwicklung eine methodische Grundlage⁷¹⁸.

⁷¹⁴ s. a. Anm.710

⁷¹⁵ s. S. 86

⁷¹⁶ s. Anm. 616, 703

⁷¹⁷ s. S. 83-108

⁷¹⁸ s. S. 68-70

Als Beispiele sollen Werke des frühen 5. Jhs. angeführt werden, deren Kopfbildung die genannten Charakteristika zeigen. Merkmale die sich bis in die theodosianische Zeit verfolgen lassen.

Ihr Darstellungskonzept ist jedoch nicht ohne die im 4. Jh. zunehmende Idealisierung unter gleichzeitiger Schematisierung der Gesichtstypen denkbar. Ab tetrarchischer Zeit lassen sich die massigen, teilweise schwerfälligen Formen beobachten, die überdies im „subtilen Stil“⁷¹⁹ des mittleren 4. Jhs. eine gegenseitige Beeinflussung mit überlieferten idealplastischen Typen erfährt.

Zwei Beispiele können dafür genannt werden:

Der schon in einem anderen Zusammenhang genannte Musensarkophag in Porto Torres/ Sardinien⁷²⁰ aus dem 1. Viertel des 4. Jhs. weist Gestaltungselemente auf, die für die Analyse einer Laufzeit von Bedeutung sind. Die Köpfe des Sarkophags, die durch eine fast vollplastische Wiedergabe auffallen, besitzen eine massige Schwerfälligkeit. Trotz der gelangten Figuren erscheint der Kopf zu groß. Die Wangen sind großflächig und nur durch eine kaum sichtbare Naso-Labialfalte vom kleinen Mund abgesetzt. Der Nasenrücken geht in einem Zuge in die Brauenbögen über, wie es vor allem beim sitzenden Apoll noch zu erkennen ist. Die Augen liegen aufgesetzt in den Augenhöhlen. Ober- und Unterlid sind schnurartig gebildet. Die Pupille ist als Punkt eingetieft.

Die genannte Konzept ist ebenso am Helios/ Apoll von Silaharađa⁷²¹ festzustellen. Auch hier überwiegt das weiche, jugendlich- idealisierte Gesichtsschema, ohne besondere Binnenzeichnung. Die Ausprägung ist am Helios/Apoll aus Silaharađa noch stärker. Seine Datierung in das 4. Jh. ist oben bereits durch die Analyse des Lockenkonzepts vorgeschlagen worden. Die plastischen Ausdrucksmittel der Proportionierung bestätigen diesen Ansatz⁷²².

Im Gegensatz zur zeitstilistischen Bewertung ist die Frage nach der Herkunft dieser Gestaltungsprinzipien deutlich schwieriger. Wegner nahm für die Herkunft des Sarkophages in Porto Torres eine Werkstatt in Ostia an. Der

⁷¹⁹ s. Anm. 434

⁷²⁰ s. Anm. 649

⁷²¹ s. Anm. 518

⁷²² s. S. 134-144

Helios/Apoll aus Silaharağa, der einem östlichen Lokalstil zuzurechnen ist, weist Darstellungskonzepte auf, die mit dem Sarkophag auch in westlichen Stiltraditionen auszumachen sind⁷²³. Auch bei dieser Gegenüberstellung ist von einem parallelen Auftreten von Konzepten auszugehen, die folgenden Schluß zulassen: Der Trennung zwischen östlichen Werkstatttraditionen und Darstellungskonzepten im Umfeld stadtrömischer Traditionen ist nicht möglich. Vielmehr muß von einer gegenseitigen Beeinflussung gesprochen werden, die keine Vorrangstellung lokalstilistischer Traditionen erkennen läßt.

Dies ist umso wichtiger, wenn man Gestaltungskonzepte theodosianischer Zeit bewerten möchte.

Dort ist das oben beschriebene Gestaltungskonzept der Kopftypen mit idealen Charakter gattungsübergreifend und damit als Zeitstil festzustellen. Das Porträt des Valentinian aus Aphrodisias, Privatporträts, die Diptychen und Sarkophagreliefs zeigen ausschließlich die teigig schweren Untergesichter mit einer kaum noch wahrnehmbaren Schädelform. Die Inskriptionen werden auf die nötigsten linearen Gliederungselemente reduziert. Die Übergänge sind weich und beschränken sich auf eine Oberflächenmodellierung. Als Beispiel kleinformatiger mythologischer Rundplastiken können der Ganymed in Karthago und die Statuetten aus einem byzantinischen Haus in Aphrodisias⁷²⁴ genannt werden.

Da das gleiche Konzept bereits am Sarkophag von Porto Torres auftritt, ist von einer langen Laufzeit auszugehen. Auch im künstlerischen Verständnis von Proportionen kann keine lokalstilistische Tradition als Träger eines Zeitstils zuerkannt werden. Wohl aber sind gegenseitige lokalstilistische Wechselwirkungen auszumachen, deren Einfluß auf den Zeitstil evident ist.

⁷²³ Vergl. auch die Gesichtsbildung beim Heros/ Mailand a. O. (Anm. 521)

⁷²⁴ s. Anm. 126; Vergl. auch die Köpfe auf einer Schrankenplatte in Berlin: Effenberg a.O. (Anm. 402)112 Nr. 34

V. ZUSAMMENFASSUNG

V.1. DAS BILD DER SPÄTANTIEN PLASTIK

Es wäre verfrüht, die Existenz spätantiker Idealplastik aufgrund der hier vorgelegten Datierungsansätze zu negieren. Vielmehr besitzen die erzielten Ergebnisse insofern einen vorläufigen Charakter, als sie durch neue Detailstudien vor allem zur kleinasiatischen Rundplastik weiter ergänzt werden müssten⁷²⁵. Die Quantität von rundplastischen Arbeiten für eine Epoche ist immer eine relative Größe. Somit ist auch eine geringere Anzahl von neuen Statuen, die zeitstilistisch der Spätantike zugeschrieben werden können, kein Ausdruck eines realen spätantiken Niedergangs der römischen Idealplastik. Vielmehr stellt sich die Frage, welchen Stellenwert hat die Neuproduktion innerhalb einer Ausstattungspolitik, die frühere Statuen wiederverwendete.

Für den zeitlichen Rahmen dieser Studie wurde der Zeitraum des 3. und 4. Jh. gewählt, um Veränderungen in den künstlerischen Darstellungsformen, aber auch Wandlungsprozesse in der Intention und in der Wertschätzung aufzuzeigen.

Durch die Analyse literarischer Quellen und signifikanter rundplastischer Beispiele sind Querverbindungen möglich, deren Interpretation als eine neue Arbeitshypothese verstanden werden soll.

Zurecht lassen sich bislang der Spätantike zuweisbaren Statuen nur schwer mit den Quellen verbinden. Dennoch sind Grundzüge zu erkennen, die eine Neuproduktion rundplastischer Werke wahrscheinlich machen und deren Formkonzepte auch in der Literatur ihren Niederschlag finden.

Ob Avianus in seiner Fabel eine Statuette wie den Dionysos in New York meinte⁷²⁶, bleibt sicherlich hypothetisch. Die Produktion und der Handel

⁷²⁵ so steht neben der großen Anzahl von Skulpturen in Aphrodisias immer noch eine umfassende Publikation zu den ebenso wichtigen Untersuchungen zu den Arbeiten von Perge aus: s. Anm. 224. Die neuesten Arbeiten zu der Werkstatt in Aphrodisias und den Skulpturen von Perge lagen zum Zeitpunkt meiner Abgabe noch nicht vor: J.A. Van Voorhis, *The Sculptor's Workshop at Aphrodisias* (New York 1999); H. Alanyali, *Gebannte Kentauern und Giganten*, AW 1, 2007, 85-90 (mit Ankündigung einer umfassenden Arbeit)

⁷²⁶ s. Anm. 77

solcher Statuetten, wie sie letztlich in der Quelle beschrieben werden, ist jedoch mit den Beispielen aus Aphrodisias belegt⁷²⁷.

Ebenso liegt es zunächst nahe, eine Verbindung zwischen Formkonzepten der theodosianischen Rundplastik mit ihrem Hang zu einer barocken Plastizität und den Beschreibungen von Statuengruppen des Libanios und Nikolaos zu sehen⁷²⁸. Dennoch werden die wenigen Beispiele neuer spätantiker Rundplastik mehr eine Ergänzung als einen Ausdruck für die Bestimmung eines statuarischen Geschmacks darstellen.

Weder ein spezifisches Sujet noch eine Vorliebe für ein rundplastisches Format sind als zeitstilistisches Phänomen für das 4. Jh. aufzuzeigen.

Überliefert sind lediglich kleinformatige Gruppen und Statuetten, die mit ihren hervorgehobenen narrativen Charakter einen Teil des Zeitgeschmacks darstellen können.

Die Herstellung dieser Statuen kann nicht als Randerscheinung bewertet werden, da sie sowohl Formkonzepte der Zentren aufgreifen wie auch im Falle der aphrodisischen Werke stilbildend auf Konstantinopel einwirken. Der derzeitige Kenntnisstand zur spätantiken Idealplastik läßt den Schluß zu, daß kleinasiatische Werkstätten, deren Formrepertoire nicht nur in der Quantität, sondern in der spezifischen Auswahl narrativer und ornamentaler Details an Beliebtheit gewinnen, am Fortleben der römischen Idealplastik maßgeblich beteiligt sind. Nicht mehr die Abhängigkeit zum Vorbild, sondern die kunstvolle Ausschmückung des Einzelmonuments steht im Zentrum. Überdies konnte die vorliegende Stilanalyse von Formtraditionen deutlich machen, daß eine Produktion heidnischer Rundplastik fortbestand. Gattungsübergreifende Formkonzepte und Stilelemente weisen auf Werkstätten, die fähig waren, sich auf stetig wandelnde Auftragslagen flexibel und zeitgemäß einzurichten. Die reichsweiten Beziehungen zu Auftragsgebern und die schon in den Quellen angeklungene hohe Nachfrage öffneten einen Markt, dessen Niedergang nicht in merkantilen Gründen zu

⁷²⁷ Vielfach besitzen die Statuen am Nacken eine bossierte Stütze, die Transportschäden vermeiden sollten a. O. (Anm. 299)

⁷²⁸ s. Anm. 36

suchen ist⁷²⁹. Die Koordinierung und Auftragsverteilung für eine statuarische Ausstattung ist letztlich bis weit in das 4.Jh. zu verfolgen⁷³⁰.

Die Vielfalt der Auftragslage wird auch der Grund vielschichtiger Stilformen sein. Der Kontakt der Werkstätten und ihrer lokalen Traditionen mit Formkonzepten der großen Zentren lassen sich schwerlich mit einem gleichartigen spätantiken Zeitstil umschreiben. Schon am Ende des 3.Jhs. scheint, wie Laubscher zurecht am Galeriusbogen feststellen konnte⁷³¹, dieser Austausch zu einer Verwischung und Überlagerung von lokal geprägten Stilen zu führen.

Die Meinung daß innerhalb dieser Entwicklung Konstantinopel eine Vorrangstellung zuzuweisen ist, muß in entscheidenden Punkten revidiert werden⁷³².

Immer unter der Berücksichtigung des fragmentiert überlieferten Statuenmaterials zeigen die Beispiele eine ausgeglichene Marktlage, die zunächst von Rom aus gesteuert wird⁷³³. Der Erhalt und die Wertschätzung der Statuen ist aus der alten Hauptstadt und den westlichen Provinzen überliefert. Die Inschriften aphrodisischer Werkleute und deren Werke sind in Rom und nicht in Konstantinopel zu finden.

Die Vorrangstellung von Konstantinopel scheint sich erst um 400 herauszubilden. Sie wird mit den Plünderungen Roms von 405 n.Chr. zusätzlich an Kraft gewinnen.

Der fortdauernde Bedarf und die wechselnde Nachfrage bei den Werkstätten zeigt keinerlei Hinweise auf einen Klassizismus, sondern spricht vielmehr für eine Tradition, die sich im Umgang mit künstlerisch wertvollen Werken im 4.Jh. herausgebildet hat. Es wäre verfrüht, diesen Prozeß als retrospektiv oder klassizistisch zu bezeichnen, da die Quellenlage eine andere ist. Die historische Sichtweise ist nur insofern retrospektiv, als man sich des kulturellen Erbes und des Vergangenen bewusst ist.

Es bleibt also die Frage, ob bei einer langen Laufzeit eines Lokalstils auch eine typisch zeitstilistische Umsetzung möglich war, wodurch einer festen Datierung Grenzen gesetzt wären. Mit dieser vorläufigen These ist ebenso

⁷²⁹ s. Anm. 36

⁷³⁰ s. S. 43-50

⁷³¹ H.-P. Laubscher a. O. (Anm. 216)

⁷³² zuletzt: Bergmann (1999) 58-60

⁷³³ s. o. S. 43-50

gut ein individueller Stilwillen möglich, der sich innerhalb heute erkennbarer stilgeschichtlicher Eckphänomene abzeichnet. In diesem Spannungsfeld können sich Stilunterschiede entfalten, deren Variabilität bei einer Stilbewertung zwangsläufig zu Datierungsdiskrepanzen führen wird.

Welchem Datierungsansatz man letztlich den Vorzug gibt, wird die jeweilige methodische Stringenz der Stilanalysen entscheiden.

Die Darstellungskonzepte beinhalten eine Vielzahl von Gestaltungsmöglichkeiten, die durch die gegenseitige Vermischung lokaler Traditionen große Stilunterschiede aufweisen. Durch den erbrachten Nachweis, daß diese Merkmale eine lange Laufzeit besitzen, müssen dieselben auch dem 4.Jh. als stilbildende Formen zugestanden werden. Obwohl es sich dabei häufig um Zitate handelt, denen eine besondere Beliebigkeit innewohnt, bestimmen sie eine neuartige Gestaltungsform. So ist zum Beispiel bei kleinformatigen Gruppen nicht die typologische Abhängigkeit der Einzelfigur von Bedeutung, sondern der narrative Charakter, der durch die Beifügung attributiver Begleitelemente entsteht. Die Einzelmotive wie Lockenschema, virtuos ornamentale Faltenwürfe und lineare Gestaltungsformen ist per se kein Datierungskriterium. Sie drücken vielmehr die Fähigkeit der Werkstätten aus, einem zeittypischen Geschmack gerecht zu werden. Sie können damit nur bei einem gleichzeitigen Auftreten in anderen Gattungen und in Verbindung mit der Absicht einer narrativen Sujetfigur als zeittypisch bewertet werden.

Finden sich noch im ausgehenden 3.Jh. vor allem von attischen Bildhauern geprägte kleinformatige Werke, deren typologische Erscheinungsform eine Verknüpfung mit griechischen Vorbildern zulässt, erlischt im 4.Jh. dieses Kopiersystem zusehends. Mit diesem künstlerischen Gestaltungswillen ist das starre System der typentreuen Kopie aufgegeben. Obwohl dieses Verfahren eine zeitstilistische Veränderung darstellt, kann nicht von einer Entwicklung im herkömmlichen, linearen Sinn gesprochen werden. Die Prägung von Formkonzepten durch lokal unterschiedliche Gesetzmäßigkeiten lassen keine lineare Abfolge erkennen. Vielmehr bilden Überlagerungen von lokalen Traditionen ein Geflecht aus verschiedenen Konzepten und Formen, die immer von dem jeweilig vorherrschenden Lokalstil abhängig sind. Damit muß zwangsläufig mit einer Parallelität von

Stilen gerechnet werden. Der Zeitstil kann somit immer nur punktuell erfasst werden⁷³⁴.

V.2 Ergebnisse

In den vorangegangenen Kapiteln wurden die methodischen Ansatzpunkte zur Datierung spätantiker Idealplastik an unterschiedlichen Fallbeispielen diskutiert.

Vielfach wurde die Parallelität stilistischer Kriterien zwischen dem 2. und 4. Jh. betont, die mitunter zu konträren Datierungsvorschlägen geführt haben. Die umstrittenen Datierungsansätze werden mit den jeweiligen Autoren vereinfacht in einer Übersicht als Abschluß dargestellt⁷³⁵.

Datierungsvorschlag	
2.JH.	bisherige Datierung
I. AMMAN , JORDAN ARCHAEOLOGICAL MUSEUM Daidalos	4.Jh.: Hannestad (1994), Bergmann (1999), Kiilerich (1993), Weber (2001)
II. APHRODISIAS , MUSEUM Satyr mit Dionysosknaben	2.Jh.: Smith (1998); 2./3.Jh.: Moltesen (2000) 4.Jh.: Hannestad (1994); Kiilerich-Torp (1994); Bergmann (1999)
Jugendl. Herakles	2.Jh.: Smith (1998); 2./3.Jh.: Moltesen (2000) 4.Jh.: Hannestad (1994); Kiilerich-Torp (1994); Bergmann (1999)
Fischer	2.Jh.: Smith (1998) 4.Jh.: Hannestad (1994); Bergmann (1999)
III. ATHEN , NATIONALMUSEUM Athena aus Epidauros	2.Jh.: Stephanidou- Tiveriou (1993) 4.Jh.: Rumpf (1955) ; Heintze (1971); Hannestad (1994)
IV. ATHEN AGORA Tritonen	2.Jh.: Thompson (1950); Frantz (1988); Geppert (1996) 4.Jh.: Hannestad (1994)
V. BOSTON , MUSEUM OF FINE ARTS Aktaion	2.Jh.: Vermeule- Comstock (1988) 4.Jh.: Bonfante- Carter (1987)
VI. NIMES , MUSEE ARCHEOL. DE NIMES Mänade	4.Jh.: Stirling (1994)
VII. OSTIA , MUSEO ARCHEOLOGICO Ino-Leukothea (um 300 überarbeitet)	4.Jh.: Calza (1962); Hannestad (1994)
VIII. Rom , QUIRINAL Dioskuren	2.Jh.: Geppert (1996) 4.Jh. überarbeitet: Hannestad (1994)

⁷³⁴ s. die Datierung Helios in Aphrodisias: S. 152-156

⁷³⁵ Die Datierungsvorschläge aus dieser Studie sind jeweils über der Tabelle vermerkt.

TOULOUSE, MUSÉE SAINT- RAYMOND aus Chiragan: Pilasterkapitell	2.Jh.: Cazes (1999)
Bacchusköpfchen	2.Jh.: Cazes (1999) 4.Jh.: Bergmann (1999)
Dionysosstatuette	2.Jh.: Cazes (1999) 4.Jh.: Hannestad (1994); Bergmann (1999)
Jugendl. Flußgott	2.Jh.: Cazes (1999) 4.Jh.: Bergmann (1999)
TRIER, RHEINISCHES LANDESMUSEUM Satyr	2.Jh.: Goethert (1995) 4.Jh.: Stirling (1994), Hannestad (1994)
2./3.JH.	
ALEXANDRIA, ARCHÄOL. MUSEUM Aphrodite mit Eros	2.Jh.: Gassowska (1977) 4.Jh.: Hannestad (1994)
ISTANBUL, ARCHÄOL. MUSEUM Medusentondo	4.Jh.: Rumpf (1955)
Statuenkomplex aus Silah tarağa: Selene Artemis	2/3.Jh.: Chaisemartin- Örgen (1984); Filges (1999); Gregarek (1999) 4.Jh.: Fleischer (1988); Hannestad (1994); Kiilerich- Torp (1994); Bergmann (1999)
KOPENHAGEN, NY CARLSBERG GLYPTOTEK Statuenkomplex aus der Via Sette Sale in Rom: Helios Poseidon Zeus Satyr Herakles	2./3.Jh.: Chaisemartin- Örgen (1984); Willers (1994); Filges (1999); Moltesen (2000) 4.Jh.: Fleischer (1988); Hannestad (1994); Kiilerich- Torp (1994); Bergmann (1999)
MÜNCHEN, ANTIKENSAMMLUNG Ganymed	2.Jh.: Dresken- Weiland (1991) 4.Jh.: Gazda (1981); Hannestad (1994)
ROM, Mus. Naz. Pal. Massimo alle Terme Alter Silen	4.Jh.: Bergmann (1999)
Citta del Vaticano, Mus. Asklepiosstatuette	4.Jh.: Hannestad (1994)
1.HÄLFTE 3.JH.	
BEIRUT, MUSEUM Achill-Penthesileia Gruppe	3.Jh.: Dresken-Weiland (1991) 4.Jh.: Gazda (1981)
BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS Satyr- Mänade und Eros Gruppe	3.Jh.: Vermeule (1964); Dresken- Weiland (1991) 4.Jh.: Gazda (1981), Hannestad (1994)
FLORENZ, GALLERIA DEGLI UFFIZI Muse des Atticianes	4.Jh.: Filges (1999)
LONDON, BRITISH MUSEUM Diana/ Luna aus Woodchester	4.Jh.: Hannestad (1994)

MALIBU, P. GETTY- MUSEUM Musenstatuetten aus Cremna	spätes 2.Jh.: Schneider (1999), 2/3.Jh.: Willers (1994) 4.Jh.: Hannestad (1994)
NÉRAC, MUSÉE DE NÉRAC Viktoria	4.Jh.: Stirling (1994)
OSTIA, MUSEO ARCHEOLOGICO Amor- Psyche Gruppe	4.Jh.: Calza- Squarciapino (1962) Hannestad (1994)
2.HÄLFTE 3.JH.	
BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS Jünglingskopf	3.Jh.: Vermeule- Comstock (1988) 4.Jh.: Bergmann (1999)
INATOS, MUS. Niobide Artemis	severisch: Filges (1999) 3. Viertel 3.Jh.: Stephanidou- Tiveriou (1993) 4.Jh.: Hannestad (1994)
MONTMAURIN, MUSÉE DE MONTMAURIN Viktoria	4.Jh.: Stirling (1994); Hannestad (1994); Bergmann (1999)
OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM Viktoria mit Gefangenem und Genius	3.Jh.: Dresken-Weiland (1991) 4.Jh.: Gazda (1981); Bonfante- Carter (1987); Stirling (1994)

Nach den Ergebnissen der vorliegenden Studie lassen sich deutlich weniger rundplastische Arbeiten als bisher angenommen der Spätantike zuordnen. In der folgenden Übersicht sind nochmals die rundplastischen Werke aufgeführt, deren spätantike Datierung in dieser Studie neu vorgestellt oder bestätigt wurden.

KONSTANTINISCH UND MITTLERES 4.JH.	
HAMBURG, MUS. FÜR KUNST U. GEWERBE Apoll- Tondo	4.Jh.: Vermeule (1968); Bergmann (1999)
ISTANBUL, ARCHÄOL. MUSEUM: Apoll/ Helios aus Silahtarağa	2./3.Jh.: Chaisemartin- Örgen (1984) 4.Jh.: Fleischer (1988); Hannestad (1994); Bergmann (1999) spätes 4.Jh.: Kiilerich- Torp (1994)
IZMIR, ARCHÄOL. MUSEUM Hestia- Giustiniani	4.Jh.: Noelke (1968)
THEODOSIANISCH	
APHRODISIAS, MUSEUM Helios Muse/ Apoll	4.Jh.: Bergmann (1999) 4.Jh.: Smith (1990)
ATHEN, NATIONALMUSEUM Aphrodite aus Aphrodisias	4.Jh.: Dresken-Weiland (1991); Bergmann (1999)
BORDEAUX, MUSÉE D'AQUITAINE Diana aus Saint Georges-de-Montagne	3.Jh.: Valensi (1973); 4.Jh.: Gazda (1981)

ISTANBUL , ARCHÄOL. MUSEUM Aphrodite aus Sidon	4.Jh.: Dresken-Weiland (1991)
KUNSTHANDEL , NEW YORK Dionysosstatuette	3.Jh.: Gregarek (1999)
PARIS , MUSEE DE LOUVRE Venus aus Saint George-de-Montagne	4.Jh.: Gazda (1981)
TUNIS , MUSEE Ganymed-Gruppe	4.Jh.: Gazda (1981)

V.2. AUSBLICK

Im Zentrum der vorliegenden Studie stand der Versuch, das Bild der spätantiken Idealplastik neu zu beleuchten. Über verschiedene Ansätze konnten Teilaspekte herausgearbeitet werden, die für die Rekonstruktion des heidnischen Erbes in christlicher Zeit besonders wichtig sind.

Die nachgewiesene Präsenz und Fortdauer der Idealplastik im öffentlichen und privaten Raum warf die Frage nach dem Verständnis und Umgang mit der Idealplastik auf. Dabei konnte eine geradezu museale Tendenz beobachtet werden, die zunehmend den ästhetischen Wert der Statue hervorhob und sie gleichzeitig von ihrer religiösen Konnotation befreite. Die Auseinandersetzungen mit überlieferten Bildtypen – wie der Darstellung der Nacktheit – zeigten dabei die Eckphänomene eines Wandels auf, die nicht an eine Neuproduktion der Idealplastik denken ließ. Das wachsende Interesse am Erhalt und der Wertschätzung des kulturellen Erbes wie auch die Suche spätantiker Autoren nach neuen Deutungsmöglichkeiten erforderte jedoch neue Repräsentationsformen. Als kunsthistorische Kernfrage galt hierbei, ob eine Nachfrage und Herstellung neuer Statuen nachzuweisen ist, die als Ausdruck des hier skizzierten historischen Wandlungsprozesses gelten kann. Auch wurden Kriterien diskutiert, die wiederum für die Rekonstruktion gesellschaftlicher und kunsthistorischer Entwicklungen von zentraler Bedeutung sind. Der Erhalt und das Bewußtsein überlieferter Darstellungsformen lassen sich mit künstlerischen Traditionen verbinden, deren zeitstilistische Veränderungen nicht immer eindeutig zu bestimmen sind.

Diese modifizierte Sicht läßt Perspektiven und Möglichkeiten erkennen, die nicht nur für die Rekonstruktion des Bildes der Idealplastik des 4.Jhs., sondern auch für nachfolgende Kunstentwicklungen diskutiert werden müssen.

Vielfach wurde in dieser Studie bei der Analyse des rundplastischen Materials auf die lange Laufzeit von Darstellungskonzepten hingewiesen. Ein Blick auf Werke des 5.-6.Jhs. kann, -wie die hier vorgelegten Ergebnisse zeigen- eine Formtradition bestätigen, die von lokalen Werkstätten geprägt, getragen und modifiziert wurden. Auffallend viele Werke justinianischer Zeit

mit idealem Charakter⁷³⁶ zeigen das hier diskutierte füllige Lockenschema⁷³⁷. Die zum virtuosen Ornament stilisierten Faltenwürfe finden ihre Fortsetzung in Silberarbeiten des 6.Jhs.⁷³⁸ und gehören dem gleichen Formkonzept wie Werke des späten 4.Jhs an. Die Annahme drängt sich auf, daß diese Stilrichtung in der Reliefplastik des 5.- 6.Jhs. die Formtraditionen des 4.Jhs. fortsetzen.

Während diese Beispiele zeitlich unabhängige Laufzeiten von Formkonzepten nahelegen, können darüberhinaus plastische Arbeiten aus der Peripherie der römischen Kunstzentren den Wirkungsgrad solcher Darstellungskonzepte belegen. So bezeugen sassanidischen Reliefs aus dem 6.Jh.⁷³⁹ die unmittelbare typologische und motivische Nähe zur Kunst Roms und Konstantinopels⁷⁴⁰.

Die formale Nähe zu den von mir vorgelegten Konzepten der Rundplastik des 3.-4.Jhs. führt zu der Annahme, daß die genannten Beispiele des 6.Jhs. als Reflex einer Stilrichtung auch des 4.Jhs. angesehen werden können. Unter dieser Voraussetzung bezeugen sie Formtraditionen, die dem 4.Jh. nicht weiter abgesprochen werden können und somit in der Diskussion der Datierung heidnischer Rundplastik entscheidenden Ansatz finden müssen. Das Spektrum stilanalytischer Untersuchungen kann durch diese Betrachtungsweise um weitere methodische Ansätze bereichert werden. Der Fortbestand einer Tradition unter lokalstilistischer Prägung- wie es im Falle der kleinasiatischen Werke des 4.Jhs. vorliegt- kann als Bindeglied zwischen unterschiedlichen Zeitstilen gelten. Erst durch die Analyse divergenter Zeitstile und tradierte Formkonzepte lassen sich diese Bindeglieder erkennen.

Als Träger und Ausgangspunkt dieser Konzepte können nicht allein hauptstädtische Zentren ausgemacht werden. Vielmehr bestimmen Wechselwirkungen zwischen lokalstilistischen Traditionen ein Spektrum an

⁷³⁶ Erzengeldiptychon, London British Mus.: Buckton a. O. (Anm. 349) 73 Nr.64 mit Abb.; hier Taf. 113,4; 114, 3; Erzengel Gabriel, Antalya Arch.Mus.: Pehlivaner a. O. (Anm. 263) 136

⁷³⁷ s. S. 134-144

⁷³⁸ Silberplatte mit Mänade 6.Jh.: Slg. Ortiz a.O (s. Anm. 454) Nr. 253

⁷³⁹ K. Erdmann, Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden (Berlin 1943) Abb.8

⁷⁴⁰ Die fliegenden Viktorien kopieren sowohl in ihrem Typus wie auch im architektonischen Zusammenhang Vorbilder an römischen Ehrenbögen.

Ausdrucksformen. Gesellschaftliche Wandlungsprozesse und merkantile Veränderungen bestimmen diesen Prozeß, der durch kleinasiatische Werkstätten –wie diejenige in Aphrodisias- befriedigt werden konnte. Darin manifestiert sich ein Zeitstil, der aus der Sicht der Auftraggeber nicht retrospektiv ist, sondern aus dem Bewußtsein einer Kontinuität resultiert. Die Erforschung spätantiker Idealplastik als Träger von Formkonzepten kann so für die Frage der Rezeption „klassischer Formensprache“ späterer Jahrhunderte neue Perspektiven bieten. Als grundlegende Voraussetzung jeder Rezeption ist ein Bewußtsein für den Erhalt von Kunstwerken, die zu Denkmälern avancieren. Dessen Aufkommen in der Spätantike wurde mehrfach in dieser Studie belegt. Die Idealplastik als Träger einer Darstellungsidee ist dabei zentraler Bestandteil.

Da die Analyse und Bewertung des Zeitstils durch eine lückenhafte und zufällige Überlieferung von literarischen Quellen und rundplastischen Material bestimmt ist, bietet sie immer nur einen Ausschnitt realer Entwicklungen.

Umsomehr sind umstrittene Datierungsvorschläge eine Herausforderung bei dem Versuch, neue Wege zur Bewertung spätantiker Statuenproduktion zu beschreiten und die Stilanalyse in ihrer methodischen Logik ständig zu überprüfen, um daraus wieder neue Ansätze zur Erforschung spätantiker Kunst zu gewinnen.

VI. KATALOGLISTE

Museen und Sammlungen

Alexandria, Archäol. Museum
Aphrodite mit Eros

Amman, Jordan Archaeol. Museum
Daidalos

Antalya, Archäol. Museum
Reliefs vom Ptolemaion von Limyra
Muse aus Perge
Marsyas aus Perge
Athlet aus Perge
Relief mit Erzengel

Aphrodisias, Museum
Aion vom Zoilosfries
Älterer Magistrat
Helios
Jugendl. Herakles
Konsole mit Minotauros
Muse/ Apoll
Porträt eine bärtigen Mannes
Porträtbüste „Sophist“
Philosophenköpfchen
Priesterstatue
Relief mit Komödiant
Reliefs vom Sebasteion
Satyr mit Dionysosknaben
Sitzstatue eines Philosophen
Statue des L. Ant. Dometinus Diogenes
Tondoserie
Unfertiges Philosophenporträt
Zeus- Demeter Statuette

Apollonia, Museum
Hippolytos- Sarkophag

Athen, Nationalmuseum
Aphrodite aus Aphrodisias
Asklepios aus Epidauros
Athena aus Epidauros
Att. Tischstütze
Dionysos Tischstütze
Hygieia aus Epidauros
Agora
Tritonen
Hausaltar
Statuetten/ Haus des Proklos

Beirut, Musée de Beyrouth
Achill- Penthesileia Gruppe
Hippolytos- Sarkophag

Orpheus- Tischstütze
Pilasterkapitell

Berlin,
Mus. f. Spätantike und Byzant. Kunst
Fragm. eines Sarkophagdeckels
Psamathia Relief
Pergamonmuseum
Göttin vom Altarrelief

Bordeaux, Musée d'Aquitaine
Diana aus Saint Georges-de-Montagne

Boston, Museum of Fine Arts
Aktaion
Aphrodite- Tyche mit Hypnos
Jünglingskopf
Satyr- Mänade und Eros Gruppe

Brecchia,
Lipsanothek

Brüssel, Mus. Royaux
Porträt aus Aphrodisias

Canberra, Universität
Porträt des Licinius

Cherchel/ Caesarea Mauretania,
Museum
Diana Hochrelief

Cleveland, Cleveland Museum of Art
Sog. Cleveland- Marbles

Cyrene/ Shahat: Museum
Apoll

Dion, Museum
Philosophengruppe

Florenz, Galleria degli Uffizi
Muse des Atticianes

Boboli- Garten:
Sockelreliefs eines Bogenmonuments

Genf, Museum
Luna

Hierapolis, Archäol. Museum
Reliefs aus dem Theater

Inatos, Museum

Artemis
Niobide

Istanbul,

Arkadius Säule: Akanthusfries

Archäol. Museum:

Aphrodite Statuette aus Sidon
Baluster mit Rankenfries
Medusentondo
Nikerelief
Figuralkapitell
Relief aus Sultanahmet
Valentinian II.

Statuenkomplex aus Silahtarağa

Apoll/ Helios

Artemis

Gigant

Selene

Yerebatan- Zisterne:

Medusen

Izmir, Archäol. Museum

Fries des Tiberiusportikus aus
Aphrodisias
Hestia- Giustiniani
Severisches Relief

Izmit, Mus.

Herme

Köln, Röm.- Germ. Museum

Glasplatte

Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

Statuenkomplex aus der Via Sette Sale
in Rom:
Helios
Herakles
Poseidon
Satyr
Zeus

Porträt des Valerian

Tondo mit Frühlingsputto

Kunsthandel,

Sotheby's New York:
Dionysos

Leptis Magna,

Medusen vom severischen Forum
Basilika, Pfeilerreliefs

Liverpool, Museum

Diptychon mit Asklepios und Hygieia

London, British Museum

Diana/ Luna aus Woodchester
Diptychon mit Erzengel
Mildenhall Silberschatz

Victoria and Albert Museum

Diptychon der Symmachi

Museum of London

Bacchusstatuette

Mailand, Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco

Alexander- Meleager Statuette

Malibu, P. Getty- Museum

Musenstatuetten aus Cremna

Montmaurin, Musée de Montmaurin

Viktoria

Monza, Dom, Schatzkammer

Diptychon mit Dichter

München, Antikensammlung

Ganymed

Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Porträtstatue einer Kaiserin

Nérac, Musée de Nérac Viktoria**Nimes**, Musée Archéologiques de

Kopt. Wandbehang

Nimes, Musée Archéologiques

Mänade

Oxford, Ashmolean Mus.

Viktoria mit Gefangenem und Genius

Oslo, Mus.

Theodosianisches Knabenporträt

Ostia, Mus.

Amor- Psyche Gruppe
Attischer Erotensarkophag
Geniusstatuette
Harpokrates
Ino- Leukothea

Palermo, Kathedrale

Musensarkophag

Paris, Musée de Louvre
Diener
Attischer Sarkophag
Diptychon der Nicomachi
Incantadas
Venus Gruppe aus Saint George-de-Montagne

Pompeiopolis/Adana:
Priester

Porto Torres, Basilica di San Gavino
Musensarkophag

Piazza Amerina, Museum
Herakles
Mosaik mit der Personifikation Indiens
Mosaik mit Zirkusszene

Privatsammlungen
C. Milles Collection
Satyr- Eros Gruppe

G. Ortiz Collection
Silberplatte mit Mänade
Theodosianisches Porträt

Qasr Libya, Mus.
Helios, Theodosias- Mosaik

Riggisberg, Abegg- Stiftung
Villa Albani
Attis- Orpheus

Rom

Attis Via Sette Sale

Museo Capitolino
Ammendola Sarkophag
Jahreszeitensarkophag
Spätseverisches Frauenporträt Jupiter
mit Inschrift
Konstantin

Museo Nazionale Palazzo Massimo alle Terme
Acilia Sarkophag
Alter Silen
Christusstatuette
Eros
Fragm. eines Hochzeitssarkophag
(Dioskur)
Marmorkrater

Norwegisches Institut
Gewandstatue

Pal Altemps
Gigant
Polyphem

Palazzo dei Conservatori
Hadrian
Grabrelief des Cornutus
Hadrian
Kapitelle

Palazzo Mattei
Fragm. eines Jahreszeitensarkophags

Konstantinsbogen

Quirinal
Dioskuren

S. Clemente
Alexander

S. Giovanni/ Lateran:
Fastigium
Wannensarkophag mit Jonas

Trajansäule

Villa Albani
Attis-Orpheus

Sabratha, Museum Römische Abteilung
Tischstütze mit Orpheus

Theater, Pulpitumrelief
Herakles

Selçuk/Ephesos, Ephesos Museum
Selçuk
Asklepiosköpfchen
Fries vom Hadrianstempel in Ephesos
Knabenporträt
Menander
Sokrates

Sevilla, Museum
Genius

Sperlonga, Museum
Odysseus

St. Petersburg
Hippolytos- Sarkophag

Taq-i Bustan

Diwan

Tarent, Mus.

Statuette einer Tänzerin

**Toulouse, Musée Saint- Raymond
aus Chiragan:**

Bacchus

Bauornamentik

Dionysosstatuette

Fischer

Hochrelief mit Serapis

Pilasterkapitell mit Maske

Porträt eines älteren Mannes

Porträt eines jungen Mannes

Relieffragment mit jungem Flussgott
(Triton)

Reliefzyklus mit Heraklestaten

Tondoserie:

Asklepios

Göttin mit Diadem

Göttin mit Stadtkrone

Thessaloniki, Archäol. Museum:

Muse aus dem Odeion

Theodosian. Porträtbüsten eines
Ehepaares

Galeriusbogen

Trier, Rheinisches Landesmuseum

Satyr

Hermen

Tripolis, National Museum of the Great

Jamahiriya

Marc Aurel

Reliefs vom Septimius Severus Bogen

Tunis,

Musée National du Bardo

Mosaik aus Kherredine

Ganymed- Gruppe

Herakles

Lucius Verus aus Dougga

Karthago Mus.:

Mosaik mit Attisopfer

Citta del Vaticano, Museo

Adonissarkophag

Artemis

Asklepios Statuette

sog. Brüdersarkophag

Herakles mit Telephos

Junius Bassus Sarkophag

Jupiter Verospi

Musensarkophag

Thanatos

Viktorienreliefs

Utica, Mus.

Herakles

Washington, Dumbarton Oaks

Collection

Jahreszeitensarkophag

Pyxis mit Apoll

VIII. LITERATUR

- D. N. Ainalov – C. Mango, *The hellenistic heritage in Byzantine art* (New Brunswick 1961)
- H. Alanyali, *Gebannte Kentauren und Giganten*, AW 1, 2007, 85-90
- A. Alföldi, *Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jh. n. Chr.* (Darmstadt 1967)
- E. Alföldi, *Die Kontorniaten-Medaillons* (Berlin 1976)
- A. Alföldi, *A festival of Isis in Rom* (Budapest 1937)
- E. Alföldi-Rosenbaum, *Zur Porträtbüste einer jungen Dame im Metropolitan Museum*. JbAC 15, 1972, 174-178
- F. Altheim, *Spätantike als Problem aus Periodengrenzen*, in: P. E. Hübinger (Hrsg.), *Zur Frage der Periodengrenze zwischen Altertum und Mittelalter* (Darmstadt 1969) 127ff.
- W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums. Belvedere, Sala degli Animali, Galleria delle Statue, Sala de'Busti, Gabinetto delle Maschere, Loggia Scoperta, Bd. II* (Berlin 1908)
- T. Amtmann, *Les statues de la villa du Petit-Corbin (Gironde)*, Société archéologique de Bordeaux 25, 1904, 72-83
- B. Andreae (Hrsg.), *Ulisse. Il mito e la memoria. Ausstellungskatalog Rom* (Roma 1996)
- B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus* (Darmstadt 2002)
- A. Andren, *Classical antiquities of the villa San Michele*, OpRom 5, 1965, 119-141
- L. Polacco (Hrsg.), *Sculture greche e romane di Cirene. Festschrift Carlo Anti* (Padova 1959)
- J. Arce - L. Cabarello Zoreda - M. A. Elvira, *Valdetorres de Jorama (Madrid), Informe preliminar de las excavaciones arqueológicas. Primera campana 1978* (Madrid 1979)
- P. E. Arias, *Anfora argentea di Porto Baratti (Populonia)*, CorsiRavenna 29, 1982, 13-21
- M. T. W. Arnheim, *The senatorial aristocracy in the later roman empire* (Oxford 1972)
- E. Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der Spätantike und im Mittelalter* (Bern 1958)
- M. Aurenhammer, *Die Skulpturen von Ephesos. Idealplastik 1* (Wien 1990)
- A. Bammer – R. Fleischer – D. Knibbe, *Führer durch das archäologische Museum in Selçuk-Ephesos* (Wien 1974)
- F. Baratte, *Héros et chasseurs la tenture d'Artemis de la Fondation Abegg à Riggisberg*, MonPiot 67, 1985, 31-76
- E. Bartman, *Ancient sculpture copies in miniature. Columbia studies in the classical tradition 19* (Leiden 1992)
- E. Bartman, *Sculptural collection and display in the private realm*, in: E. K. Gazda (Hrsg.), *Roman Art in Private Sphere (An Arbor 1991)* 72-88
- S. Bassett-Clucas, *The Collection of Statuary in the Palace of Lausus*, in: G. Vikan (Hrsg.), *Abstracts of Short Papers. The 17th International Byzantine congress, Washington D.C. 3.-8. August 1986* (Washington 1986) 67-68
- S. E. Bassett, *«Paene Omnium Urbium Nuditate» The Reuse of Antiquities in Constantinopel. Fourth through sixth century* (Washington 1985)
- F. A. Bauer, *Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchung zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel, Ephesos* (Mainz 1996)

- F. A. Bauer, Einige weniger bekannte Platzanlagen im spätantiken Rom, in: R. L. Colella – M. J. Gill – L. A. Jenkins – P. Lamers (Hrsg.), *Pratum Romanum. Festschrift Richard Krautheimer* (Wiesbaden 1997) 27-54
- F. A. Bauer, *Beatitudo Temperorum. Die Gegenwart der Vergangenheit im Stadtbild des spätantiken Roms*, in: F. A. Bauer - N. Zimmermann (Hrsg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, AW Sonderbd. (Mainz 2001) 75-94
- F. A. Bauer - N. Zimmermann (Hrsg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*. AW Sonderbd. (Mainz 2001)
- G. Becatti, *Case ostiensi del tardo impero*, BdA 33, 1948, 102-128
- G. Becatti, *Ninfe e Divinità Marine*, *Studi Miscellanei* 17 (Roma 1970-71)
- G. Becatti, *Scavi di Ostia II.I. Mitrei* (Roma 1954)
- H. Beck - P. C. Bol (Hrsg.), *Spätantike und Frühes Christentum. Ausstellungskatalog Frankfurt/Main* (Frankfurt am Main 1983)
- J. Beckwith, *Coptic sculpture 300-1300* (London 1963)
- G. Bejor, *Le Statue, Hierapolis. Scavi e Recherche III* (Roma 1991)
- H. Belting, *Kunst oder Objekt-Stil?* in: I. Hutter (Hrsg.), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalter*. Wien 1984, 65-83
- H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München 1990)
- F. Benoit, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, *Gallia Suppl.* 5 (Paris 1954)
- A. Berger, *Untersuchungen zu den Patria Konstantinupoleos* (Bonn 1988)
- E. Berger, *Der neue Amazonenkampf im Basler Antikenmuseum. Ein Beitrag zur hellenistischen Achill-Penthesilea-Gruppe*, in: M. Rhode-Liegler (Hrsg.), *Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold 1965* (Bern 1967) 61-75
- M. Bergmann, *Forme retrospective e sculture mitologiche nella tarda antichità. Il problema dell' analisi stilistica e il linguaggio formale tardoantico come sistema semantico*, in: M. Barbanera (Hrsg.), «Storia dell' arte antica nell' ultima generazione. Tendenze e prospettive» *Atti del Convegno 19-20 febbraio 2001* (Roma 2004) 117-123
- M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, *Palilia* Bd. 7 (Wiesbaden 1999)
- M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jh. n. Chr.* (Bonn 1977)
- L. Beschi, *Nuove repliche dell' Artemide di tipo Rospigliosi. Contributi allo studio del problema del donario di Attalo*, in: L. Polacco (Hrsg.), *Sculture greche e romane di Cirene. Festschrift Carlo Anti* (Padova 1959) 253-297
- M. Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* (New York 1961)
- P. Bilde - T. Engberg-Pedersen - L. Hannestad - J. Zahle (Hrsg.), *Conventional values of the hellenistic greeks. Studies in hellenistic civilization* Bd. VIII (Aarhus 1997)
- O. Bingöl, *Magnesia am Mäander* (Ankara 1998)
- S. de Blaauw, *Das Fastigium der Lateranbasilika. Schöpferische Innovation, Unikat oder Paradigma?* in: B. Brenk (Hrsg.), *Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 6.-7. Mai 1994* (Wiesbaden 1996) 53-65
- M. Blancard-Lemée – M. Ennaifer – H. Slim – L. Slim (Hrsg.), *Mosaics of Roman Tunisia* (Paris 1996)
- H. Blanck, *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern*, *Studia archeologica* 11 (Roma 1969)
- J. M. Blasquez, M. A. Mesquiriz (Hrsg.), *Mosaicos Romanos del Museo Arqueológico Nacional, Corpus des Mosaicos de Espana*, fasc. 9 (Madrid 1989)
- H. Bloch, *A new document of the last pagan revival in the West. 393-394 a. D.*, *HarvTheolR* 38, 1945, 199-244
- H. Bloch, *The pagan revival in the West at the end of the fourth century*, in: A. Momigliano (Hrsg.), *The conflict between paganism and christianity in the fourth century* (Oxford 1983) 193-218

- K. Böhner – D. Ellmers – K. Weidemann, Das frühe Mittelalter. Führer durch das Römisch-Germanische Zentralmuseum Mainz. Bd.1. (Mainz 1972)
- P. C. Bol, Bildwerke aus Stein und aus Stuck von der archaischen Zeit bis in die Spätantike, Liebighaus Antike Bildwerke I (Melsungen 1983)
- N. Bonacasa – R. Carra, Titel? in: N. Bonacasa - A. di Vita (Hrsg.), *Alessandria e il mondo ellenistico romano*. Festschrift Achille Adriani (Roma 1983) 135ff.
- N. Bonacasa - S. Ensoli (Hrsg.), *Cirene* (Milano 2000)
- L. Bonfante – C. Carter, An absent Herakles and a Hesperid. A late antique Marble Group in New York, *AJA* 91, 1987, 247-257
- Bordeaux. 2000 ans d'histoire. Ausstellungskatalog Bordeaux (Bordeaux 1973)
- B. Borg – C. Witschel, Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jhs. n. Chr., in: G. Alföldy - S. Panciera (Hrsg.), *Inschriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt*, HABES 36 (Stuttgart 2001) 47-120
- J. Boardman, Very like a whale. Classical Sea Monsters, in: A. E. Farkas, P. O. Harper, E. B. Harrison (Hrsg.), *Monsters and demons in the ancient and medieval worlds*. Festschrift Edith Porada (Mainz 1987) 73-84
- H. W. Böhme - G. Waurick, Gallien in der Spätantike. Von Kaiser Constantin zu Frankenkönig Childerich. Ausstellungskatalog Mainz (Mainz 1980)
- G. Bovini, *Sarcofagi paleocristiana di Ravenna* (Roma 1954)
- G. W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity* (Cambridge 1990)
- G. W. Bowersock, *Julian the Apostate* (Cambridge, Mass. 1980)
- F. Braemer, Problèmes posés par les matériaux et les thèmes de la sculpture et de la décoration en Anatolie et dans d'autres régions de l'empire romain. Influences et développements parallèles, in: *The proceedings of the Xth international Congress of Classical Archaeology, Ankara-Izmir 23.-30. Septembre 1973* (Ankara 1978) 737-751
- F. Braemer, L'ornamentation des établissements ruraux de L'Aquitaine méridionale pendant le haut-empire et la basse antiquité, in: *Actes du 104e congrés national de société savantes, Bordeaux 1979 archeologie* (Paris 1982) 103-146
- H. Brandenburg, Zur Deutung der Deckenbilder aus der Trierer Domgrabung, *Boreas* 8, 1984, 143-189
- H. Brandenburg, Die Umsetzung von Statuen in der Spätantike, in: H.-J. Drexhage (Hrsg.), *Migratio et commutatio. Studien zur Alten Geschichte und deren Nachleben*. Festschrift Thomas Pekáry. (Sankt Katharinen 1989) 235-246
- H. Brandenburg, Oströmische Skulptur vom 4.-6. Jh. n. Chr., *SbKunstgeschGesBerlin N. F.* 21 (1973) 18-22
- H. Brandenburg, Spätantike und frühchristliche Skulptur in Thessaloniki, in: D. I. Pallas (Hrsg.), *Actes du Xe Congrès international d'archéologie chrétienne 1980 Bd.1* (Thessalonique 1984) 300-317
- H. Brandenburg, Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jh.. Volkskunst, Klassizismus, spätantiker Stil, *RM* 86, 1979, 439-471
- H. Brandenburg, *Ars Humilis*. Zur Frage eines christlichen Stils in der Kunst des 4. Jh. n. Chr., *JbAC* 24, 1981, 71-84
- J. D. Breckenridge, *Likeness. A conceptual history of ancient portraiture* (1968)
- O. Brendel, The Corbridge lanx, *JRS* 21, 1941, 100-127
- B. Brenk, Zwei Reliefs des späten 4. Jh., *ActaAArtHist* 4, 1969, 51-60
- B. Brenk (Hrsg.), *Innovation in der Spätantike* (Wiesbaden 1996)
- B. Brenk, Die Datierung der Reliefs am Hadriantempel in Ephesos und das Problem der tetrarchischen Skulptur des Osten, *IstMitt* 18, 1968, 238-258
- B. Brenk, Ein Scheinsarkophag im Metropolitan Museum in New York, in: V. Milojcic (Hrsg.), *Vortragstexte. 2. Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*. Heidelberg 1970 (Mainz 1971) 43-53
- B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum*, PKG Suppl. I (Berlin 1977)
- R. Brilliant, Una statua ritratto femminile dal territorio dei Tarquinia, *BdA* 69, 1984, 1-12

- R. Brilliant, The arch of Septimius Severus in the Roman Forum, *MemAmAc* 29, (Rome 1967)
- M. Brinke, *Kopienkritische und typologische Untersuchung zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus–Neapel* (Hamburg 1991)
- D. M. Brinkerhoff, *A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch* (New York 1970)
- P. Brown, Christianity and local Culture in Late Roman Africa, *JRS* 58, 1968, 85-95
- P. Brown, *Welten im Aufbruch. Die Zeit der Spätantike* (Bergisch-Glattbach 1980)
- J. S. Boersma, *Amoenissima Civitas. Block V.II at Ostia* (Assen 1985)
- P. Brown, *Macht und Rhetorik in der Spätantike* (München 1995)
- P. Brown, *The making of late antiquity* (Cambridge, Mass. 1978)
- P. Brown, *The world of late Antiquity* (London 1971)
- D. Buckton (Hrsg.), *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections. Ausstellungskatalog London* (London 1994)
- L. Budde, *Die Entstehung des antiken Representationsbildes* (Berlin 1957)
- K. Burdach, *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation*, *SB AkadWissBerlin, Phil-Hist.Kl.* 1910, 594-646
- A. S. Burger (Bearb.), *Die Skulpturen des Stadtgebietes von Sopianae und des Gebietes zwischen der Drau und der Limesstrecke Lussonium-Altinum*, *CSIR Bd. 7* (Budapest 1991)
- E. Buschor, *Medusa Rondanini* (Stuttgart 1958)
-
- M. Cagiano de Azevedo, *Una nuova personificazione de Alessandro Magno*, *NotMilano*, 1967, 5-17
- H. A. Cahn - E. Alföldi-Rosenbaum, *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst* (Derendingen 1984)
- H. A. Cahn - A. Emmerich, *Art of the ancients. Greeks, Etruscans and Romans. Ausstellungskatalog Basel* (New York 1968)
- H. A. Cahn – A. Kaufmann-heinemann (Hrsg.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst* (Derendingen 1984)
- G. Calza, *Ostia* (Roma 1949)
- G. Calza, *La Necropoli del Porto di Roma Nell' Isola Sacra* (Roma 1940)
- R. Calza - M. F. Squarciapino, *Museo Ostiense* (Roma 1962)
- R. Calza, *Cronologia ed identificazione dell' „Agrippina“ Capitolina*, *MemPontAc serie III, VIII*, 1955, 107-136
- A. Cameron - J. Herrin, *Constantinopel in the eight century. The parastaseis syntomoi chronikai* (Leiden 1984)
- A. Cameron, *The mediterranean world in late antiquity. AD 395-600* (London 1993)
- A. Cameron – L. E. Conrad (Hrsg.), *The Byzantine and early Islamic Near East. 1. Problems in the literary source material, Papers of the first workshop on Late Antiquity and Early Islam Vol. 1* (Princeton 1992)
- A. Cameron, *Christianity and the Rhetoric of Empire. The Development of Christian Discourse* (Berkeley 1991)
- A. Cameron, *Pagan ivories and consular diptychs*, in: *7th Byzantine studies conference Abstracts* (Boston 1981) 54
- A. Cameron, *The latin revival of the fourth century*, in: *W. Treadgold (Hrsg.), Renaissance before the Renaissance* (Stanford, Calif. 1984) 42ff.
- A. Cameron, *The date and the owners of the Esquilin Treasure*, *AJA* 89, 1985, 135-145
- A. Cameron, *Education and Literary Culture*, in: *The Cambridge Ancient History Bd. XIII. The Late Empire. A. D. 337-425* (Cambridge 1998) 665-707
- S. Campbell, *The decoration of some 4th -5th century buildings*, in: *R. R. R. Smith – K. T. Erim (Hrsg.), Aphrodisias Papers III. JRA Suppl. 20* (Ann Arbor 1996) 187-199
- S. Campbell, *The mosaics of Aphrodisias in Caria* (Toronto 1991)

- A. Caradini, *Filosofiana, the villa of Piazza Armerina. The image of a Roman aristocrat at the time of Constantine* (Palermo 1982)
- P. Castrén (Hrsg.), *Post-Herulian Athens. Aspects of life and culture in Athens. A.D. 267-529* (Helsinki 1994)
- D. Cazes (Hrsg.), *Le Musée Saint-Raymond. Musée des antiques de Toulouse* (Toulouse 1999)
- H. Chadwick, *Early Christian Thought and the Classical Tradition. Studies in Justin, Clement and Origen* (Oxford 1966)
- N. de Chaisemartin - E. Örgen, *Les documents sculptés de Silahtarğa, Mémoires de l'Institut français d'études anatoliennes 46* (Paris 1984)
- J. Charbonneaux – R. Martin – F. Villard, *Das hellenistische Griechenland. 330-50v.Chr., Die griechische Kunst Bd.4* (München 1977)
- J. Charbonneaux, *La sculpture grecque et romaine au musée du Louvre* (Paris 1963)
- A. Chastagnol, *La préfecture urbaine à Rome sous le Bas-Empire* (Paris 1960)
- F. Chelbi, *Utique. La Splendide* (Tunis 1996)
- E. Christof - E. Rathmayer, *Die chronologische Stellung der Skulpturenfunde, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie, Archäologische Forschungen Bd. 7, (Wien 2002) 137-143*
- A. Claridge, *Late Antique reworking of the Ara Pacis and other imperial sculpture?* *JRA* 10, 1997, 447-453
- G. Clarke (Hrsg.), *Reading the Past in late Antiquity* (Rushcutters Bay 1990)
- G. Clarke, *The roman villa at Woodchester, Britannia XIII, 1982, 197-228*
- F. M. Clover – R. S. Humphrey (Hrsg.), *Tradition and Innovation in late Antiquity* (London 1989)
- R. L. Colella - M. J. Gill - L. A. Jenkins - P. Lamers (Hrsg.), *Pratum Romanum. Festschrift Richard Krautheimer* (Wiesbaden 1997)
- M. B. Comstock - C. C. Vermeule, *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan collections of the Museum of Fine Arts Boston* (Boston 1976)
- J. M. R. Cormack, *Notes on the History of the inscribed monuments of Aphrodisias* (Reading 1955)
- R. Cormack, *The classical tradition in the Byzantine provincial city. The evidence of Thessaloniki and Aphrodisias, in: M. Mullet - R. Scott (Hrsg.) Byzantium and the Classical Tradition* (Birmingham 1981) 103-118
- A. Corso, *Ideas of ancient greek art in christian thought, RdA XX, 1996, 54-58*
- A. Corso, *Prassitele II. Fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere. Bd. 2. Fonti letterarie tardoantiche ca. 175-470 d.C.* (Roma 1990)
- P. Courcelle, *Late Latin writers and their greek sources* (Cambridge, Mass. 1969)
- B. Croke - J. Harries, *Religious conflict in fourth-century Rome. A documentary study* (Sydney 1982)
- H. Cüppers (Hrsg.), *Die Römer in Rheinland-Pfalz* (Stuttgart 1990)
- F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (Paris 1966)
- J. Curran, *Moving statues in Late antique Rome, Art History* 17, 1994, 46-58
- F. d'Andria - T. Ritti, *Le sculture del teatro. I rilievi con i cicli di Apollo e Artemide, Hierapolis. Scavi e Ricerche II* (Roma 1985)
- C. Danguillier, *Typologische Untersuchungen zur Dichter- und Denkerikonographie in römischen Darstellungen von der mittleren Kaiserzeit bis in die Spätantike* (Oxford 2001)
- F. W. Deichmann - G. Bovini (Hrsg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Bd. I Rom und Ostia* (Wiesbaden 1967)
- L. Del Francia, *Elementi dionisiaci e loro significato nella produzione figurativa dell'Egitto tardo antico, in: L. Serra (Hrsg.), Gli interscambi culturali e socio-economici fra L'Africa settentrionale e l'Europa mediterranea. Atti congresso internazionale Amalfi 1983, 1 (Napoli 1986) 261-277*

- A. Demandt, Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian 284-565 n. Chr. (München 1989)
- S. De Maria, Gli archi onorari di Roma dell'Italia romana (Roma 1988)
- O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, in: Berichte zum XI. internationalen Byzantinistenkongreß München 1958 (München 1958) IV.2, 1-63
- A. de Ridder, Collection de Clercq IV (Paris 1906)
- H. Cüppers, G. Collot u.a., Die Römer an Mosel und Saar. Ausstellungskatalog Rolandseck bei Bonn (Mainz 1983)
- C. Daicoviciu (Hrsg.), Römer in Rumänien. Ausstellungskatalog Köln und Cluj (Cluj 1969)
- M. Donderer, Irreversible Deponierung von Großplastik bei Griechen, Etruskern und Römern, ÖJh 61, 1991/1992, 192-275
- J. Dresken-Weiland, Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit, Studi di antichità cristiana 44 (Città del Vaticano, Roma 1991)
- P. du Bourguet, Early Christian Art (New York 1971)
- C. Dulière, La mosaïque des Amazones. Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea I (Bruxelles 1968)
- J. Dummer (Hrsg.), Leitbilder der Spätantike. Eliten und Leitbilder, Altertumwissenschaftliches Kolloquium 1999 (Stuttgart 1999)
- K. M. D. Dunbabin, The mosaics of North Africa Studies in Iconography and Patronage (Oxford 1978)
- M. Dvorák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung (München 1924)
- E. J. Dwyer, Pompeian domestic sculpture. A Study of five pompeian houses and their contents (Roma 1982)
-
- G. Egger, Probleme konstantinischer Plastik, JbKHS Wien 62, 1966, 71-102
- G. Egger, Zum Datierungsproblem in der spätantiken Kunst, JbKHS Wien 64, 1968, 45-92
- E. T. Egilmez, Darstellungen der Artemis als Jägerin in Kleinasien (Mainz 1980)
- A. Effenberger, Studien zu den Bildwerken der frühchristlich-byzantinischen Sammlung VI: Das Christusrelief von Psamathia, FuB 29/30. 1990 79-116
- A. Effenberg - H. G. Severin (Hrsg.), Das Museum für Spätantike und byzantinische Kunst (Berlin 1992)
- A. Effenberger, Das Berliner Mosesrelief, in: G. Koch (Hrsg.), Grabeskunst der römischen Kaiserzeit (Mainz 1993) 237-259
- K. Eichner, Die Werkstatt des sogenannten Dogmatischen Sarkophags. Untersuchung zur Technik der konstantinischen Sarkophagplastik in Rom (Heidelberg 1977)
- K. Eichner, Die Produktionsmethoden stadtrömischer Sarkophagplastik in ihrer Blütezeit unter Konstantin, JbAC 24, 1981, 85-113
- J. M. Eisenberg, Art of the Ancient world, Royal-Athena Galleries IV (1985)
- S. Emmel - M. Krause – S. G. Richter – S. Schaten (Hrsg.), Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit. Akten des 6. Internationalen Koptologenkongresses Münster, 20.-26. Juli 1996. Bd 1: Materielle Kultur, Kunst und religiöses Leben. Sprachen und Kulturen des christlichen Orients. Bd. 6.1. (1999)
- S. Emmel - M. Krause – S. G. Richter – S. Schaten (Hrsg.), Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit. Akten des 6. Internationalen Koptologenkongresses Münster, 20.-26. Juli 1996. Bd 2: Schrifttum, Sprache und Gedankenwelt. Sprachen und Kulturen des christlichen Orients. Bd. 6.2 (1999)
- S. P. Ellis, Power, Architecture and Décor. How the late roman aristocrat appeared to his guests, in: E. K. Gazda (Hrsg.), Roman Art in Private Sphere. New perspectives on the architecture and décor of the domus, villa, and insula (Ann Arbor 1991) 117-134
- J. Elsner, Imperial Rome and Christian Triumph (Oxford 1998)

- J. Elsner, *Art and the roman viewer. The transformation of art from the pagan world to christianity* (Cambridge 1995)
- J.-Y. Empereur (Hrsg.), *Alexandria. A short Guide to the Graeco-Roman Museum Alexandria* (Alexandria 1995)
- J. Engemann, Ein Tischfuss mit Dionysos-Sartyr-Darstellung aus Abu Mina/Ägypten, *JbAC* 41, 1998, 169-177
- J. Engemann, Der Skulpturenschmuck des Fastigiums Konstantins I nach dem Liber Pontificalis und der Zufall der Überlieferung. *RACr* 69 (1993) 179-203
- M. Ennaifer, *La cité d'Althiburos et L'Edifice des Asclepeia* (Tunis 1976)
- S. Ensoli - E. La Rocca (Hrsg.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alle città cristiana. Ausstellungskatalog Rom* (Roma 2000)
- C. Ertel - S. Paláyi - F. Redő (Hrsg.), *Die Skulpturen des Stadtgebietes von Salla und Mogetiana sowie des Balaton-(Plattensee-)Oberlandes in den Komitaten Zala und Veszprém*, CSIR Bd.8 (Budapest 1999)
- K. T. Erim, *Aphrodisias. A Guide to the Site and its Museum* (Istanbul 1995)
- K. T. Erim, The satyr and young Dionysos group from Aphrodisias. *Melanges Mansel II*, Ankara 1974, 767-775
- K. T. Erim, *De Aphrodisiade*, *AJA* 71, 1967, 233-243
- K. T. Erim, Two new early byzantine statues from Aphrodisias, *DOP* 21, 1967, 285-286
- K. T. Erim - J. Roueché, *Sculptors from Aphrodisias. Some new Inscriptions*, *BSR* 50, 1982, 102-115
- É. Espérandieu, *Recueil general de bas-reliefs de la Gaule Romaine. 1-11* (Paris 1907-1938)
- M. von Falck (Hrsg.), *Ägypten - Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil. Ausstellungskatalog Mainz* (Wiesbaden 1996)
- Z. Farkas - D. Gabler (Hrsg.), *Die Skulpturen des Stadtgebietes von Scarbantia und der Limesstrecke Ad Flexum-Arrabona*, CSIR Bd. 2 (Budapest 1994)
- E. I. Faulstich, *Hellenistische Kultstatuen und ihre Vorbilder* (Frankfurt am Main 1997)
- B. M. Felletti Maj, *Iconografia romana imperiale da Severo Alexandro a M. Aurelio Carino, 222-285 d.C.* (Roma 1958)
- S. Ferri, Plotino e l'arte del III secolo, *La critica d'arte* 1 (1936)
- D. Fernandez-Galiano Ruiz, Cadmo y Harmonia (villa de „la Malena“), *JRA* 5, 1992, 162-177
- G. Ferrari, *Il Commercio di Sarcofagi i Asiatici* (Roma 1966)
- P.-A. Février, *Sarcophages d'Arles*, in: *Congrès archéologique de la France. 134e session 1976. Pays d'Arles* (Paris 1979) 317-359
- A. Filges, *Marmorstatuetten aus Kleinasien. Zu Ikonographie, Funktion und Produktion antoninischer, severischer und späterer Idealplastik*, *IstMitt* 49, 1999, 377-430
- N. Firatli, *Le sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul. Catalogue revu et présenté par C. Metzger* (Paris 1990)
- N. Firatli, *Istanbul Arkeoloji Müzeleri Yilligi. XV/XVI* (Istanbul 1969)
- K. Fittschen, *Ritratti maschili privati di epoca adrianea. Problemi della loro varietà*, *ScAnt* 6-7, 1992-93, 445-485
- K. Fittschen, *Bemerkungen zu den Porträts des 3. Jhs.*, *Jdl* 84, 1969, 197-236
- K. Fittschen, *Zwei römische Bildnisse in Kassel*, *RM* 77, 1970, 132-143
- K. Fittschen, *Die Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. im Spiegel der Kunst*, in: A. Alföldi (Hrsg.), *Krisen in der Antike. Bewußtsein und Bewältigung*, *Bochumer Historische Studien XIII* (Düsseldorf 1975), 133-144
- K. Fittschen, *Zum angeblichen Bildnis des Lucius Verus im Thermenmuseum*, *Jdl* 86, 1971, 214-252

- K. Fittschen - P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Bd. 1 Kaiser- und Prinzenbildnisse (Mainz 1985)
- R. Fleischer, Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien, EPRO 35 (1973)
- R. Fleischer, Der Fries des Hadrianstempel in Ephesos, in: E. Braun (Hrsg.), Festschrift Fritz Eichler, (Wien 1967) 23-71
- C. Foss, Ephesus after Antiquity (Cambridge 1979)
- L. Foucher, Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1960. Institut d'Archéologie, Notes et Documents IV (1960)
- G. Fouet, La villa gallo romaine de Montmaurin (Haute Garonne), Gallia Suppl. 20, (Paris 1969)
- G. Fowden, The pagan holy man in late antique society, JHS 102, 1982, 33-59
- G. Fowden, Bishops and Temples in the Eastern Roman Empire a. d. 320-435, JTS 29, 1978, 53-78
- B. H. Fowler, The hellenistic aesthetic (Madison, Wisc. 1989)
- R. L. Fox, Pagans and Christians (London 1987)
- G. de Francovich, I mosaici del bema della chiesa della Dormizione di Nicaea, Commentari 2, 1952, 3-27
- A. Frantz, From Paganism to Christianity in the Temples of Athens, DOP 19, 1965, 187-205
- A. Frantz, The Athenian Agora Vol. XXIV. Late Antiquity, A. D. 267-700 (Princeton 1988)
- P. Friedländer, Documents of Dying Paganism. Textiles of late antiquity in Washington, New York and Leningrad (Berkeley 1945)
- K. S. Freyberger, Stadtrömische Kapitelle aus der Zeit von Domitian bis Alexander Severus (Mainz 1990)
- K. S. Freyberger, Zur Formenvielfalt frühkaiserzeitlicher Bauornamentik im hellenisierten Osten, in: U. Peschlow - S. Möllers (Hrsg.) Spätantike und byzantinische Bauskulptur. Beiträge eines Symposions in Mainz 1994, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie Bd. 19. (Stuttgart 1998) 19-24
- W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen (München 1969, 4. Aufl. 1994)
- W. Fuchs, Eine spätantike Kalksteinstatue des Apollo Hylates in Kourion Zypern, Boreas 17, 1994, 61-63.
- M. Fuhrmann, Rom in der Spätantike (München 1994)
- H. W. Böhme - G. Waurick, Gallien in der Spätantike. Von Kaiser Constantin zu Frankenkönig Childerich. Ausstellungskatalog Mainz (Mainz 1980)
- U.-W. Gans, Korinthisierende Kapitelle der römischen Kaiserzeit (Köln 1992)
- U.-W. Gans, Terra Sigillataschalen aus Nordafrika, AA 1998, 499-506
- J. Garbsch, Spätantike Sigillata-Tabletts. BayVgBl 45, 1980, 161-197
- E. Garger, Zur spätantiken Renaissance, JbKHS Wien, N.F: 8 (Wien 1934)
- B. Gassowska, Depozyt rzezb z Sidi Bishr w Aleksandrii, in: Starozytna Aleksandria w badaniach polskich-Materiaty Sesji Naukoweji zorganizowanej przez Instytut Archeologii Uniwersytetu Jagiellonskiego Krakow 1975 (Krakow 1977) 99-118
- M. P. Gauckler (Hrsg.), Inventaire de Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique (Paris 1910)
- E. K. Gazda, A Marble Group of Ganymede and the Eagle from the Age of Augustine, in: J. H. Humbrey (Hrsg.), Excavation at Carthage conducted by the University of Michigan 6 (Ann Arbor 1981) 125-178
- E. K. Gazda, Ganymede and the eagle. A marble group from Carthage, Archaeology 34.4, 1981, 56-60
- E. K. Gazda (Hrsg.), Roman Art in private Sphere. New perspectives on the architecture and decor of the domus, villa and insula (Ann Arbor 1991)
- J. Geffcken, Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums (Heidelberg 1929)

- J. de la Genière – N. de Chaisemartin - K. T. Erim (Hrsg.), *Aphrodisias de Carie. Colloque du Centre de Recherches Archéolog. de l'Univ. de Lille III*, 13 nov. 1985 (Paris 1987)
- S. Geppert, *Die monumentalen Dioskurengruppen in Rom*, *AntPl* 25, 1996, 121-150
- F. Gerke, *Der Sarkophag des Iunius Bassus* (Berlin 1936)
- F. Gerke, *Spätantike und frühes Christentum* (Baden-Baden 1967)
- B. Gerov, *Landownership in Roman Thracia and Moesia. 1st - 3rd century* (Amsterdam 1988)
- A. Geyer, *Ne ruinis urbis deformetur*, *Boreas* 16, 1983, 63-77
- F. Ghedini, *Sculture dal ninfeo e dal pretorio di Gortina*, *Ann d. Scuola Arch. di Atene* 68, 1985 (1989)
- A. Giardina (Hrsg.), *Der Mensch in der römischen Antike* (Frankfurt am Main 1998)
- G. Q. Giglioli, *La Scilla di bronzo e le altre statue della spina dell'ippodromo di Costantinopoli*, *ArchCl* 6, 1954, 100-112
- D. Vaquerizo Gil, *La decoracion escultorica de la villa romana de „El Ruedo“ (Almedinilla, Cordoba)*, *Anales arqueologia cordobesa*, 1, 1990, 125-154
- A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture I*, 1 (Roma 1979)
- H. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen* (Mainz 1990)
- A. Grabar, *Byzanz. Die byzantinische Kunst des Mittelalters* (Baden-Baden 1964)
- A. Grabar, *Plotin et les origines de L'esthétique médiévale. L'art de la fin de L'Antiquité et du Moyen Age I*, Paris 1968, 15-29
- N. Gramaccini, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance* (Mainz 1996)
- D. Grassinger, *Römische Marmorkratere* (Mainz 1991)
- D. Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*, *ASR* 12,1 (Berlin 1999)
- H. Gregarek, *Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor*, *KJb* 32, 1999, 33-284
- H. Gaevon, *Heidnische Diptychen*, *RM* 28, 1913, 198-304
- G. Grimm, *Alexander the false prophet and his god Asclepius-Glycon. Remarks concerning the representation of Asclepius with an egg*, in: V. Tatton-Brown (Hrsg.) *Cyprus and the East Mediterranean in the Iron age. Proceedings of the 7th British Museum Classical Colloquium 1988* (London 1989) 168-173
- R. L. Gordon, *Production and Religion in the Graeco-Roman world*, *Art History* 2, 1979, 5-34
- M. Gough, *The Origins of Christian Art* (London 1973)
-
- R. von Haehling, *Die Religionszugehörigkeit der hohen Amtsträger des römischen Reiches seit Constantins I. Alleinherrschaft bis zum Ende der theodosianischen Dynastie. 324-450 bzw. 455 n. Chr.* (Bonn 1978)
- G. M. A. Hanfmann, *Römische Kunst* (Wiesbaden 1965)
- G. M. A. Hanfmann, *The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith*, in: K. Weitzmann (Hrsg.), *Age of Spirituality. A Symposium* (New York 1980) 75-99
- G. M. A. Hanfmann, *The season sarcophagus in Dumbarton Oaks* (Cambridge, Mass. 1951)
- G. M. A. Hanfmann, *From Croesus to Constantine* (Ann Arbor 1975)
- N. Hannestad, *The classical Tradition in late Roman sculpture*, in: *Akten des 13. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988* (Mainz 1990) 516-517
- N. Hannestad, *Roman Art and imperial policy* (Arhus 1988)
- N. Hannestad, *The Marble Group of Daidalos. Hellenism in Late Antique Amman*, *Studies in the History and Archaeology of Jordan* 7, 2001, 513-519
- N. Hannestad, *Imitatio Alexandri in Roman Art*, in: J. Carlsen - B. Due - O. S. Due - B. Poulsen, *Alexander the Great. Reality and Myth*, *AnalRom Suppl.* 20 (Rome 1993) 61-69

- N. Hannestad, The so-called daughter of Marcus Aurelius or some remarks on late Roman sculpture, in: *Studies in ancient history and numismatics presented to Rudi Thomson* (Aarhus 1988) 195-203
- N. Hannestad, Tradition in Late Antique Sculpture. Conservation, Modernization, Production, *Acta Jutlandica* 79,2, Humanities Series 69 (Aarhus 1994)
- N. Hannestad, How did rising christianity cope with pagan sculpture?, in: I. Wood - E. Chrysos (Hrsg.), *East and West. Modes of Communication. Proceedings of the first plenary conference at Merida* (Leiden 1999) 173-203
- N. Hannestad, Sculptural Genres in Late Antiquity. Continuity or Discontinuity?, in: C. Reusser (Hrsg.), *Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zur Skulptur, Architektur und Topographie. Kolloquium zum 60. Geb. Dietrich Willers, Bern 12.-13.6.1998, HASB 4 Beiheft 2001* (Bern 2001) 137-145
- N. Hannestad, Castration in the Baths, in: *Macellum. Culinaria Archaeologica. Festschrift Robert Fleischer* (Mainz 2001) 67-77
- R. Harder, *Plotins Schriften. Bd. I-VI.* (Hamburg 1960)
- F. Haskell - N. Penny, *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900* (New Haven 1981)
- H. v. Heintze, *Roman Art* (New York 1971)
- B. D. Hebert, *Spätantike Beschreibung von Kunstwerken. Archäologischer Kommentar zu den Ekphrasis des Libanios und Nikolaos* (Graz 1983)
- N. Himmelmann-Wildschütz, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jh. n. Chr.* (Mainz 1973)
- N. Himmelmann, *Minima Archaeologica. Utopie und Wirklichkeit der Antike, Kulturgeschichte der alten Welt Bd. 68* (Mainz 1996)
- P.E. Hübinger (Hrsg.), *Zur Frage der Periodengrenze zwischen Altertum und Mittelalter* (Darmstadt 1969)
- P.E. Hübinger, *Spätantike und frühes Mittelalter. Ein Problem historischer Periodenbildung* (Darmstadt 1965)
- J. Huizinga, *Wege der Kulturgeschichte* (München 1930)
- J. Huskinson, Some pagan mythological figures and their significance in Early Christian Art, *BSR* 29, 1974, 68-97
- L. Ibrahim - H. L. Scranton - R. Brill, *Kenchrai. Easter port of Corinth II. The panels of opus sectile in glas* (Leiden 1976)
- I. Iacobi, *La statua dell'Egioco Giove Vimino, BdA ser. 6, 65, 1980, 15-24*
- J. H. Iliffe, A heroic statue from Philadelphia/ Amman, in: G. E. Mylonas (Hrsg.), *Studies presented to D. M. Robinson, 1* (St. Louis 1951-53) 705-712
- J. Inan, *Roman Sculpture in Side* (Ankara 1975)
- J. Inan - E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde, I. II* (Mainz 1979)
- J. Inan - E. Rosenbaum, *Roman and early byzantine portrait sculpture in Asia Minor* (London 1966)
- W. Jaeger, *Early Christianity and Greek Paideia* (Cambridge, Mass. 1965)
- R. Janin, *Constantinople Byzantine. Développement urbain et répertoire topographique* (Paris 1964)
- F. Jenő (Hrsg.), *Religions and Cults in Pannonia. Ausstellungskatalog Székesfehérvár* (Székesfehérvár 1998)
- W. Jobst, Ein spätantiker Straßenbrunnen in Ephesos, in: O. Feld und U. Peschlow (Hrsg.), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst. Festschrift Friedrich Wilhelm Deichmann, Bd. 1* (Bonn 1986) 47-62

- W. Jobst, Zur Bau- und Bildkunst der Spätantike in Ephesos, in : W. Alzinger (Hrsg.), *Pro arte antiqua. Festschrift Hedwig Kenner* (Wien 1985) II 196-206
- A. H. M. Jones, *The later roman Empire 284-602. A Social Economic and Administrative Survey*. 1.2 (Norman, Oklahoma 1964)
- L. Joulin, *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes* (Paris 1901)
- H. Jucker, Zwei konstantinische Porträtköpfe in Karthago, in: M. Rhode-Liegle - H. A. Cahn - H. C. Ackermann (Hrsg.), *Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold* 1965 (Bern 1967) 121-132
- H. Kähler, Zwei Sockel eines Triumphbogens im Boboligarten zu Florenz, *BWPR* 96 (Berlin 1936)
- H. Kähler, Das Fünfsäulenmonument für die Tetrachen auf dem Forum Romanum, *MAR* 3 (Köln 1964)
- H. Kähler, Zum Sonnentempel Aurelians, *RM* 52, 1937, 94-105
- H. Kähler, La villa di Massenzio a Piazza Amerina, *ActaAArtHist* 4, 1969, 41-49
- H. Kähler, Die Villa des Maxentius bei Piazza Amerina, *MAR* 12 (Berlin 1973)
- H. Kaiser-Minn, Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jh. n. Chr. in: H. Beck - P.C. Bol (Hrsg.), *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main* (Frankfurt am Main 1983) 318-338
- B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit* (Zürich 1969)
- A. Karivieri, The 'House of Proclus' on the Southern Slope of the Acropolis. A Contribution, in: P. Castrén (Hrsg.), *Post-Herulian Athens. Aspects of Life and Culture in Athens A. D. 267-529* (Helsinki 1994) 115-139
- J. P. C. Kent – K. S. Painter, *Wealth of the Roman world. Gold and silver AD 300-700* (London 1977)
- D. Kiang, A late antique-early byzantine head, *Pantheon* 28, 1970, 3-11
- D. Kienast, *Römische Kaisertabellen. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie* (Darmstadt 1996)
- B. Kiilerich, Aphrodisias og den senantikke Idealplastik, *Klassik forum* 1992:1, 78-84
- B. Kiilerich, Late Fourth Century Classicism in the Plastics Arts. Studies in the so-called Theodosian Renaissance (Odense 1993)
- B. Kiilerich – H. Torp, Mythological sculpture in the fourth century A. D.. The Esquilin group and the Silaharağa statues, *IstMitt* 44, 1994, 307-316
- B. Kiilerich, Sculpture in the round in the early Byzantine Period. Constantinople and the East, *Transactions of the Swedish Institute in Istanbul* 4, 1993, 85-97
- B. Kiilerich, The public image of Alexander the Great, in: J. Carlsen - B. Due - O. S. Due - B. Poulsen (Hrsg.), *Alexander the Great. Reality and Myth, AnalRom Suppl.* 20 (Rome 1993) 85-92
- E. Kitzinger, On the interpretation of stylistic changes in late antique art, *Bucknell Review* 15.3, 1967, 1-10
- E. Kitzinger, The Cleveland Marbles, in: *Atti del IX. Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana Roma 21.-27. settembre 1975, 1. I monumenti cristiani precostantiniani* (Roma 1978) 653-675
- E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in mediterranean art. 3rd - 7th century* (London 1977)
- E. Kitzinger, Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress München 1958* (München 1958) IV, 1, 1-50
- E. Kitzinger, The hellenistic heritage in Byzantine art reconsidered, in: *Hauptreferate. XVI. Internationaler Byzantinistenkongress Wien 4.-9. Okt. 1981, Akten I.2* (Wien 1981) 657-675
- R. Klein, Christlicher Glaube und heidnische Bildung. Zum sozialen Hintergrund eines innerchristlichen Problems in den ersten Jahrhunderten, *Laverna* 1, 1990, 50-100

- R. Klein, Der Streit um den Victoriaaltar. Die dritte Relatio des Symmachus und die Briefe 17, 18 und 57 des Mailänder Bischofs Ambrosius (Darmstadt 1972)
- D. E. E. Kleiner, Roman Sculpture (New Haven 1992)
- J. K. Knight, The end of Antiquity. Archaeology, society and religion A. D. 235-700 (Stroud 1999)
- G. Koch (Hrsg.), Albanien. Kulturdenkmäler eines unbekanntes Landes aus 2200 Jahren. Ausstellungskatalog Marburg (Marburg 1985)
- G. Koch, Albanien. Kunst und Kultur im Land der Skipetaren (Köln 1989)
- G. Koch, Sarkophage der römischen Kaiserzeit (Darmstadt 1993)
- G. Koch, Die mythologischen Sarkophage. Meleager, ASR 12,6 (Berlin 1975)
- J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit (Berlin 1941)
- J. Kollwitz, Probleme der theodosianischen Kunst Roms, RACr 39, 1963, 191-233
- J. Kollwitz, La cronologia dei primi sarcofagi cristiani di Ravenna, Corsi Ravenna 2, 1956, 55-59
- J. Kollwitz – H. Herdejürgen, Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum. Die ravennatischen Sarkophage, ASR VIII,2 (1975)
- B. Konrad, Beobachtungen zur Architektur und Stellung des Säulenmonuments in Istanbul-Cerrahpaşa-Arkadiossäule, IstMitt 51, 2001, 319-401
- E. M. Koppel, Die römischen Skulpturen von Tarraco, MF 15 (Berlin 1985)
- J. Kramer, Korinthische Pilasterkapitelle in Kleinasien und Konstantinopel. Antike und spätantike Werkstattgruppen, IstMitt Bh. 39, 1954
- P. Kranz (Bearb.), Jahreszeiten-Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln. Die antiken Sarkophagreliefs, Bd.5, Teil 4 (Berlin 1984)
- T. Kraus, Das Römische Weltreich, PKG Bd.2 (1990)
- M. Kraus (Hrsg.), Ägypten in spätantik-christlicher Zeit. Einführung in die koptische Kultur, Sprachen und Kulturen des christlichen Orients 4 (Wiesbaden 1998)
- R. Krautheimer, Rom. Schicksale einer Stadt (München 1987)
- F. Kühnert, Bildung und Redekunst in der Antike. Kleine Schriften (Jena 1994)
- E. Künzl, Venus vor dem Bade. Ein Neufund aus der Colonia Ulpia Traiana und Bemerkungen zum Typus der ‚sandalenlösenden Aphrodite‘, BJB 170, 1970, 102-162
- H. P. Kuhnen (Hrsg.), Religio Romana. Wege zu den Göttern im antiken Trier. Ausstellungskatalog Trier (Mainz 1996)
- M. L. W. Laistner, Christianity and pagan culture in the later roman empire. With an english translation of John Chrysostom's address on Vainglory and the right way for parents to bring up their children (Ithaca, N.Y. 1967)
- C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Maretanicae. Denkmäler aus Stein und Bronze. Idealplastik. Weibliche Figuren benannt, 1 (Berlin 1993)
- C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Maretanicae. Denkmäler aus Stein und Bronze. Idealplastik. Männliche Figuren, 2 (Berlin 2000)
- C. Landwehr, Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik, Jdl 113, 1998, 139-194
- H.-P. Laubscher, Arcus Novus und Arcus Claudii. Zwei Triumphbögen an der Via Lata in Rom, NAWG 3 (Göttingen 1976) 70-108
- H.-P. Laubscher, Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki, AF 1 (Berlin 1975)
- H.-P. Laubscher, Ein tetrarchisches Siegesdenkmal in Iznik (Nikaia), Jdl 108, 1993, 375-397
- J. Lauffray, Une fouille au pied de l'acropole de Byblos, BMusBeyrouth 4 (1940) 7-36
- P. M. Lavizzari Pedrazzini (Hrsg.), Milano capitale dell' impero romano 286-402 d. C.. Ausstellungskatalog Mailand (Milano 1990)

- I. Lavin, The Hunting mosaics of Antioch and their sources. A study of compositional principles in the development of early medieval style, *DOP* 17, 1963, 179-286
- A. D. Lee, *Pagans and Christians in Late Antiquity. A sourcebook* (London 2000)
- R. E. Leader-Newby, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the 4th to 7th centuries* (Aldershot 2003)
- K. Lehmann, The Girl Beneath the Apple Tree, *AJA* 49, 1945, 430-433
- S. Lehmann, Ein spätantikes Relief mit Zirkusspielen aus Serdica in Thrakien, *BJb* 190, 1990, 139-174
- C. Lepelley, Le musée des statues divines. La volonté de sauvegarder le patrimoine artistique païen à l'époque théodosienne, *CArch* XLII, 1994, 5-15
- P. Linant de Bellefonds, Héraclès à Aphrodisias, *DossAParis* 148, 1990, 26-37
- R. Ling, *Roman Painting* (Cambridge 1992)
- G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums. Bd. I-III* (Berlin 1936)
- C. R. Long, The Twelve Gods of Greece and Rome, *EPRO* 107 (Leiden 1987)
- H. P. L'Orange, *Das Römische Reich. Von Augustus bis zu Konstantin dem Grossen* (Stuttgart 1995)
- H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts* (Oslo 1933)
- H. P. L'Orange, Statua tardo-antica di un'imperatrice, *ActaAArtHist* 4, 1969, 95-99
- H. P. L'Orange, Der subtile Stil. Eine Kunstströmung aus der Zeit um 400 n. Chr., *AntK* 4, 1961, 68-75
- H. P. L'Orange – A. v. Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens* (Berlin 1939)
- V. Machaira, *Les groupes statuaires d'Aphrodite et d'Éros. Étude stylistique des types et de la relation entre les deux divinités pendant l'époque hellénistique* (Athènes 1993)
- R. MacMullen, *Paganism in the roman empire* (New Haven, Conn. 1981)
- R. MacMullen, *Christianizing the roman empire (AD 100-400)* (New Haven, Conn. 1984)
- R. MacMullen, Social Mobility and the theodosian code, *JRS* 54, 1964, 49-53
- M. D. Madden, *The pagan Divinities and their worship as depicted in the works of Saint Augustine exclusive of the City of God* (Washington 1930)
- H. Maguire, Adam and the animals. Allegory and the literal sense in early Christian art, *DOP* 41, 1987, 363-373
- H. Maguire, The profane aesthetic in byzantine art and literature, *DOP* 53, 1999, 190-205
- M. A. Malamud, *Poetics of Transformation. Prudentius and classical mythology* (Ithaca 1989)
- C. A. Mango, Antique statuary and the byzantine beholder, *DOP* 17, 1963, 55-75
- C. A. Mango, *The Art of Byzantine Empire 312-1453. Sources and documents* (Englewood Cliffs, NJ. 1972)
- C. A. Mango, *Byzantium. The Empire of the new rome* (London 1980)
- A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture. Parte I* (Roma 1958)
- A. Mansuelli, Constantinus-Apollo e una statua frammentaria da Mensa Matelica nel Museo Nazionale di Ravenna. Una ipotesi. *FelRav* serie 4, 127-130, 1984-85, 291-95
- Sp. Marinatos, Oi (Niobidai te/s I)natou, *AEphem* 1934-35, 4-17
- H. I. Marron, *Histoire de l'éducation dans L'Antiquité* (Paris 1958)
- S. Marschke, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance* (Bonn 1998)
- M. Marvin, Freestanding Sculptures from Bath of Caracalla, *AJA* 87, 1983, 347-384
- M. Marvin, Roman sculptural reproductions or Polycleitos. The sequel, in: K. Hughes - E. Ranfft (Hrsg.), *Sculpture and its Reproductions* (London 1997) 7-28
- T. F. Matthews, *The clash of gods. A reinterpretation of early Christian art* (Princeton, N.J. 1993)

- J. F. Matthews, Gallic supporters of Theodosius, *Latomus* 30, 1971, 1073-1099
- F. Matz, Die dionysischen Sarkophage, *ASR V*, 1 (Berlin 1968)
- F. Matz, Die dionysischen Sarkophage, *ASR IV*. 2- 4 (Berlin 1968, 1969, 1975)
- H. R. Meier, Alte Tempel - neue Kulte, in: B. Brenk (Hrsg.), *Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 06.-07. Mai 1994* (Wiesbaden 1996) 361-376
- R. Meiggs, *Roman Ostia* (Oxford 1960)
- J. Meischner, Zwei theodosianische Priesterköpfe, *JbDresdenKuSamml* 1988, 19-28
- J. Meischner, Das Porträt der theodosianischen Epoche I (380-405 n. Chr.), *Jdl* 105, 1990, 303-324
- J. Meischner, Das Porträt der theodosianischen Epoche II (400-460 n. Chr.), *Jdl* 106, 1991, 385-407
- J. Meischner, Das Porträt der valentinianische Epoche, *Jdl* 107, 1992, 217-234
- H. Menzel, *Römische Bronzen. Eine Auswahl. Katalog Bonn* (Düsseldorf 1969)
- E. v. Mercklin, *Antike Figuralkapitelle* (Berlin 1962)
- R. Merrifield, *The Roman City of London* (London 1965)
- J. F. Merriman, Aristocratic and imperial patronage of the decorative Arts in Rome and Constantinople. A. D. 337-395. The role of sculpture, painting, mosaics and the minor arts in 4th century society (Illinois 1975)
- D. Metzler, *Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik* (Münster 1971)
- A. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain* (Cambridge 1882)
- H. Mielsch, *Die römische Villa. Architektur und Lebensform* (München 1997)
- H. Möbius, Ein hellenistischer Daidalos, *Jdl* 68, 1953, 96-101
- M. Moltesen, The Esquiline Group. Aphrodisias Statues in the Ny Carlsberg Glyptotek, *AntPl* 27 (Berlin 2000) 111-131
- M. Moltesen, The Aphrodisian sculptures in the Ny Carlsberg Glyptotek. Aphrodisias Papers I (Ann Arbor 1990)133-146
- A. Momigliano, *The conflict between paganism and christianity in the 4th century. Essays* (Oxford 1963)
- P. Moreno, *Scultura ellenistica*, Bd.1-2 (Roma 1994)
- C. R. Morey, *Early Christian art. An outline of the evolution of style and iconography in sculpture and painting from antiquity to the 8th century* (Princeton, NJ. 1941)
- C. R. Morey, *The sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the asiatic sarcophagi* (Princeton, NJ. 1924)
- C. R. Morey, *The Gold Glass Collection of the Vatican Library. With additional catalogues of other gold-glass collections* (Città Del Vaticano, Roma 1959)
- W. G. Müller, *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart* (Darmstadt 1981)
- H. W. Müller, Zwei Darstellungen des Ganymed aus Ägypten, in: *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst. Festschrift Ernst Homann-Wedeking* (Wadsassen 1975) 235-242
- W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls. Byzantion, Konstantinupolis, Istanbul bis zum Beginn des 17. Jhs.* (Tübingen 1977)
- M. Mundell Mango, Der Seuso Schatzfund. Ein Ensemble westlichen und östlichen Kunstschaffens, *AW* 21, 1990, 70-88
- M. Mundell Mango, *The Sevso Treasure. Art historical description and inscriptions. Part I*, *JRA Suppl.* 12.1 (Ann Arbor 1994)
- D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (Roma 1939)
- S. Muth, Eine Kultur zwischen Veränderung und Stagnation. Zum Umgang mit Mythenbildern im spätantiken Haus, in: F. A. Bauer - N. Zimmermann (Hrsg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, *AW Sonderband* (Mainz 2001) 95-116
- F. Muthmann, *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit* (Heidelberg 1951)

- Napoli antica. Ausstellungskatalog Neapel (Napoli 1985)
- E. Nash, Pictorial Dictionary of ancient Rome I-II (London 1968)
- R. Neudecker, Weitere Prolegomena zur römischen Kunst, JRA 5, 1992, 319-330
- R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (Mainz 1988)
- W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (Bonn 1982)
- W. Neuss, Formzerfall und Formaufbau bei dem Übergang von der antiken zur mittelalterlichen Kunst, AA 44, 1929, 184-186
- P. Noelke, Eine spätantike Umbildung der „Hestia Giustiniani“, RM 75, 1968, 182-187
- R. Özgan – D. Stutzinger, Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jh. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia, IstMitt 35, 1985, 237-274
- M. E. Özgür (Hrsg.), Skulpturen des Museums von Antalya I (Antalya 1996)
- J. Onians, Abstractions and Imagination in Late Antiquity, Art History 3, 1980, 1-24
- M. Oppermann, Untersuchungen zur Entwicklung von Gesellschaft und bildender Kunst in den römischen Provinzen Thracia und Moesia inferior vom 1. Jh. bis zur 2. Hälfte des 3. Jh. (Halle 1978)
- J. E. Packer, The Domus of Cupid and Psyche in ancient Ostia, AJA 71, 1967, 123-131
- A. M. Pais, Il Podium de tempio de Divo Adriano a Piazza di Pietra in Roma (Rom 1979)
- B. Palma, Il sarcophago attico con tiaso di fanciulli dall'Isola Sacra (Roma 1974)
- D. Pandermalis, Thessaloniki. The Metropolis of Macedonia (Saloniki 1992)
- D. Pandermalis, Dion. The archaeological Site and the Museum (Athens 1997)
- E. Panofsky, Renaissance and Renascences in Western art (Stockholm 1965)
- E. Paribeni, Catalogo delle sculture di Cirene. Statue e rilievi di carattere religioso (Roma 1959)
- K. Parlasca, Der Übergang von der spätrömischen zur frühkoptischen Kunst im Lichte der Grabreliefs von Oxyrhynchos, Eucharion 8 Sonderband, 1978, 161-166
- K. Parlasca, Eine Gruppe spätantiker Grabreliefs aus Ägypten, in: C. Fluck - L. Langener - S. Richter – S. Schate - G. Wurst (Hrsg.), Divitiae Aegypti. Festschrift Martin Krause (Wiesbaden 1995) 246-251
- K. Parlasca, Eine Gruppe römischer Sepulkralreliefs aus Ägypten. Zur Stellung der Terenuthis-Stelen, MDAIK 26, 1970, 173-198
- A. Pasinli, İstanbul Archaeological Museum (Istanbul 1995)
- E. Paul, Wörlitzer Antiken. Eine Skulpturensammlung des Klassizismus (Wörlitz 1965)
- M. Pehlivaner (Hrsg.), Museumsführer (Antalya 1996)
- L. Pedicini, Le collezioni del Museo di Napoli I.2. (Roma 1989)
- T. Pekáry – H. J. Drexhage, Zur Behandlung und Restaurierung von Bildwerken in der Antike, in: O. Brehm - S. Klie (Hrsg.), Mousikos Anēr. Festschrift Max Wegner (Bonn 1992) 343-355
- T. Pekáry, Imago res mortua est. Untersuchungen zur Ablehnung der bildenden Künste in der Antike (Stuttgart 2002)
- O. Pelikán, Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität (Prag 1965)
- G. Pesce, Sarcofagi romani di Sardegna (Roma 1957)
- P. S. Petrović, Mediana. Residence of roman emperors (Beograd 1994)
- S. Pfisterer, Eine spätantike Marmorstatuette in Bern, HASB 6, 1980, 42-45
- G. C. Picard, Le Carthage de Saint Augustin (Paris 1965)
- E. Pochmarski, Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs (Wien 1990)

- J. Poeschke (Hrsg.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance* (München 1996)
- J. Polzer, *A late antique Goddess of the sea*, *JbAC* 29, 1986, 71-108
- M. S. Pond, *The Arch of Galerius. A sculptural Record of the Age of the Tetrarchies* (Ann Arbor 1979)
- T. W. Potter, *Roman Britain* (Cambridge, Mass. 1983)
- T. Preger (Hrsg.), *Patria. Scriptores originum constantinopolitanarum I-II* (Lipsiae 1901-1907)
- A. Provoost, *De cleveland-bell dengroep. bestend vor een graftuin?*, *Boreas* 17, 1994, 187-201
- W. Raeck, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen* (Stuttgart 1992)
- J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (Frankfurt am Main 1983)
- E. Reichert, *Ästhetische Präferenzen des Alten? Epigonentum, Kreativität und Originalität in der spätantiken Kunsttheorie*, in: B. Brenk (Hrsg.), *Innovation in der Spätantike. Kolloquium Basel 06.-07. Mai 1994* (Wiesbaden 1996) 377-392
- E. Reschke, *Römische Sarkophagkunst zwischen Gallien und Konstantin d. Gr.*, in: F. Altheim - R. Stiehl (Hrsg.), *Die Araber in der alten Welt. Anfänge der Dichtung. Der Sonnengott. Buchreligionen. 3* (Berlin 1966) 307-416
- J. M. Reynolds, *Aphrodisias and Rome. Documents from the excavation of the theatre at Aphrodisias*, *JRS Monograph I* (London 1982)
- B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture. The styles of ca. 331-200 B. C., I* (Madison, Wis. und Bristol 1990)
- D. T. Rice, *Art of the Byzantine era* (London 1963)
- J. Rich (Hrsg.), *The city in late Antiquity* (London 1992)
- G. M. A. Richter (bearb. R. R. R. Smith), *The portraits of the Greeks* (Oxford 1984)
- A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie. Nach den Funden in Oesterreich-Ungarn* (Wien 1901)
- G. Ristow, *Das Kölner Diatretglas. Rheinische Kleinkunstwerke Heft 3*, Köln 1988
- M. Roberts, *The jeweled style. Poetry and poetics in Late Antiquity* (Ithaca 1989)
- M. Roberts, *The use of myth in Latin epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus*, *TAPA* 119, 1989, 321-348
- D. M. Robinson, *An analysis of the pagan revival of the late 4th century with special reference to Symmachus*, *TAPA* 46, 195, 87-101
- P. Rockwell, *Unfinished Statuary associated with a sculptor's studio*, in: *Aphrodisias Papers 2* (Ann Arbor 1991) 138-143
- S. Rogge, *Die Sarkophage Griechenlands und der Donauprovinzen. Die attischen Sarkophage. Achill und Hippolytos*, *ASR IX* 1,1 (Berlin 1995)
- G. Rodenwaldt, *Begrenzung und Gliederung der Spätantike*, *Jdl* 59-60, 1944-45, 81-87
- G. Rodenwaldt, *Eine spätantike Kunstströmung in Rom*, *RM* 36-37, 1921-22, 58-110
- G. Rodenwaldt, *Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike*, *Jdl* 55, 1940, 12-43
- G. Rodenwaldt, *Das Problem der Renaissancen*, *AA* 1931, 318-338
- Römer in Rumänien. Ausstellungskatalog Köln und Cluj* (Cluj 1969)
- C. Roueché, *Aphrodisias in late antiquity. The late Roman and Byzantine inscriptions including texts from the excavations at Aphrodisias*. *JRS Monograph 5* (London 1989)
- C. Roueché – K. T. Erim (Hrsg.), *Aphrodisias Papers I. Recent Works on Architecture and Sculpture*, *JRA Suppl.1* (Ann Arbor 1990)
- C. Roueché, *Performers and partisans at Aphrodisias in the Roman and late Roman periods. A study based on inscriptions found at Aphrodisias in Caria*, *JRS Monographs 6* (London 1993)

- W. Meier-Arendt – L. Marinescu (Hrsg.), Goldhelm, Schwert und Silberschätze. Reichtümer aus 6000 Jahren rumänischer Vergangenheit. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main (Frankfurt am Main 1994)
- A. Rumpf, Stilphasen der spätantiken Kunst. Ein Versuch (Köln 1955)
- D. A. Russell, Arts and Sciences in Ancient Education, *GaR* 36, 1989, 210-225
- J. C. Russell, Late ancient and medieval population (Philadelphia 1958)
- H. Sadradi-Mendelovici, Christian attitudes toward pagan monuments in late antiquity and their legacy in later byzantine centuries, *DOP* 44, 1990, 47-61
- J. W. Salomonsen, Spätromische rote Tonware mit Reliefverzierung aus nordafrikanischen Werkstätten, *BABesch* 44, 1969, 4-109
- J. W. Salomonsen, Kunstgeschichtliche und ikonographische Untersuchung zu einem Tonfragment der Sammlung Benaki in Athen, *BABesch* 48, 1973, 5-82
- S. Sande, Zur Porträtplastik des 6. Jh., *ActaAArtHist* 6, 1975, 65-106
- M. Sapelli, Museo Nazionale romano. Arte Tardoantica in Palazzo Massimo alle Terme (Roma 1998)
- G. Pisani Satorio - R. Calza, La villa di Massenzio sulla Via Appia. Il palazzo, le opere d'arte, Bd. 1 (Roma 1976)
- K. Schade, Frauen in der Spätantike - Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst (Mainz 2003)
- H.-J. Schalles (Hrsg.), Die römische Stadt im 2. Jhd. n. Chr.. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes, Kolloquium Xanten vom 02.-04. Mai 1990, Xantener Berichte Bd. 2. (Köln 1992)
- T. S. Scheer, Heidnische Vergangenheit und christliche Gegenwart, in: F. A. Bauer - N. Zimmermann (Hrsg.), Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter, *AW Sonderband* (Mainz 2001) 36-44
- M. Schemann, Beobachtungen an den Köpfen des sog. Psamathia-Reliefs in Berlin, *IstMitt* 49, 1999, 443-466
- P. Scherrer, Ephesos- Der neue Führer. 100 Jahre österreichische Ausgrabungen 1895-1995 (Wien 1995)
- R. Schindler, Führer durch das Landesmuseum Trier (Trier 1986)
- H. Schlunk, Sarkophage aus christlichen Nekropolen in Karthago und Tarragona, *MM* 8, 1967, 230-258
- A. M. Schneider, Byzanz (Berlin 1938)
- C. Schneider, Die Musengruppe in Milet, *Milesische Forschungen* 1 (Mainz 1999)
- L. Schneider, Die Domäne als Weltbild. Wirkungstrukturen der spätantiken Bildersprache (Wiesbaden 1983)
- S. F. Schröder, Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios (Roma 1989)
- W. N. Schumacher, Die Christus-Statuette des Thermen Museum zu Rom und ihre Probleme, in: *Actes du Xe Congrès international d'archéologie chrétienne*, 2. Atti del X Congresso internazionale di archeologia cristiana (Città del Vaticano 1984) 489-499
- B. Schweitzer, Die Bildniskunst der römischen Republik (Leipzig 1948)
- H.-G. Severin, Zur Porträtplastik des 5. Jhd. n. Chr., *Miscellanea Byzantina Monascensia* 13 (München 1972)
- H. G. Severin, Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius I, *JbBerlMus* 12, 1970, 211-252
- H. G. Severin, Pseudoprotokoptika, in: C. Fluck - L. Langener - S. Richter - S. Schate - G. Wurst (Hrsg.), *Divitiae Aegypti*, Festschrift Martin Krause (Wiesbaden 1995) 289-299
- I. Sevchenko, A late Antique Epigram and the so-called elder Magistrate from Aphrodisias, *Synthronon*, 1968, 29-41

- I. Sevcenko, A Shadow Outline of virtue: The classical heritage of greek christian literature (second to seventh century), in: K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. A Symposium (New York 1980) 53-73
- K. J. Shelton, The Esquiline Treasure (London 1981)
- K. J. Shelton, The Esquiline Treasure. The nature of the evidence, *AJA* 89, 1985, 147-155
- K. J. Shelton, Roman Aristocrats, Christian Commisions. The Carrand Diptych, *JbAC* 29, 1986, 166-180
- J. Shepherd, The Temple of Mithras, London (London 1998)
- H. Sichtermann, «de gustibus». Zur Beurteilung des römischen Klassizismus, *Gymnasium* 81, 1974, 1-40
- H. Sichtermann, Kulturgeschichte der klassischen Archäologie (München 1996)
- J. Sieveking, Zu den beiden Triumphbogensockeln im Boboligarten, *RM* 52, 1937, 74-82
- C. Sintès – M. Montashar (Hrsg.), Musée de L'Arles antique (Arles 1996)
- B. E. Smith, Architectural symbolism of imperial Rome and the Middle Ages (Princeton 1956)
- R. R. R. Smith, Late roman philosopher portraits from Aphrodisias, *JRS* 80, 1990, 127-155
- R. R. R. Smith – K. T. Erim (Hrsg.), Aphrodisias Papers II. The Theatre, a Sculptor's Workshop, Philosophers and Coin types, *JRA Suppl.* 2 (Ann Arbor 1991)
- R. R. R. Smith, Late roman philosophers, *Aphrodisias Papers* 2 (1992) 144-167
- R. R. R. Smith, The public image of Licinius I, *JRS* 87, 1997, 170-202
- R. R. R. Smith, Late antique portraits in a public context. Honorific statuary at Aphrodisias in Caria. A. D. 300-600, *JRS* 89, 1999, 155-189
- R. R. R. Smith, Hellenistic Sculpture under the Roman Empire. Fishermen and Satyrs at Aphrodisias, in: O. Palagia - W. Coulson (Hrsg.), Regional Schools in Hellenistic Sculpture. Proceedings of an International Conference held at the American School of Classical Studies at Athens 1996 (Oxford 1998) 253-260
- R. R. R. Smith, Hellenistic Sculpture. A Handbook (London 1995)
- R. R. R. Smith, The Monument of C. Julius Zoilos. Aphrodisias I (Mainz 1993)
- F. M. Snowden, Blacks in Antiquity (Cambridge Mass. 1970)
- M. F. Squarciapino, Afrodite d'Afrodias, *ActaAArtHist* 4, 1969, 1-6
- M. F. Squarciapino, Afrodite d'Afrodias, *BdA* 44, 1959, 97-106
- M. F. Squarciapino, La scuola di Afrodias, *Studi e materiali del Museo dell' impero romano* 3 (Roma 1943)
- M. F. Squarciapino, Sculture del Foro Severiano di Leptis Magna, *Monografie di Archeologia Libica* 10 (Roma 1974)
- A. Stauffer, Spätantike und koptische Wirkereien. Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in spätantiken und frühmittelalterlichen Textilwerkstätten (Bern 1992)
- A. V. van Stekelenburg, The statues of Rom. Their Fate under the Christians, *Akroterion* 32, 1987, 99-108
- T. Stephanidou-Tiveriou, Ta agalmata ton mouson apo to odeio tes Tessalonikes. *Egnatia* 2, 1990, 73-107
- T. Stephanidou-Tiveriou, Trapezofora tou Mouseiou Tessalonikes (Thessalonike 1985)
- T. Stephanidou-Tiveriou, Ena mikrasiatiko ylypto sto Eqniko Mouseio ths Aqhnas, *AEphem* 128, 1989, 39-66
- T. Stephanidou-Tiveriou, Späte attische Sarkophage und das Ende der attischen Werkstätten, in: G. Koch (Hrsg.), Grabeskunst der römischen Kaiserzeit (Mainz 1993) 133-139
- H. Stern, Le Calendrier de 354 (Paris 1953)
- R. Stichwell (Hrsg.), Antioch-on-the-Orontes III. The Excavations of 1937-1939 (Princeton 1941)
- H. E. Stier, Augustusfriede und römische Klassik, *ANRW* II,2 (Berlin 1975) 3-54

- L. M. Stirling, Mythological statuary in late antiquity. A case study of villa decoration in Southwest Gaul (Ann Arbor 1994)
- L. M. Stirling, Divinities and Heroes in the Age of Ausonius, RA 1996, 103-143
- V. M. Strocka, Zuviel Ehre für Scholastika, in: Lebendige Altertumswissenschaft. Festschrift Hermann Vetters (Wien 1985) 229-232
- K. Strohecker, Der senatorische Adel im spätantiken Gallien (Tübingen 1948)
- D. Strong – A. Claridge, Marble Sculpture, in: Roman Crafts (London 1976) 195-207
- H. Stuart Jones, A Catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The sculptors of the Palazzo dei Conservatori (Oxford 1936)
- R. Stupperich, Das Statuenprogramm in den Zeuxippos-Thermen. Überlegungen zur Beschreibung durch Christodoros von Koptos, IstMitt 32, 1982, 210-235
- D. Stutzinger, Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderung im 4. Jh. n. Chr. (Bonn 1982)
- W. v. Sydow, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jhd. n. Chr., Antiquitas 3,8 (Bonn 1969)
- H. A. Thompson, The Odeion in the Athenian Agora, Hesperia 19, 1950, 31-141
- O. Thulin, Die Christus-Statuette im Museo Nazionale Romano, RM 44, 1929, 201-259
- L. Török, Notes on the Chronology of Late Antique Stone Sculpture in Egypt, in: W. Godlewski (Hrsg.), Coptic Studies. Acts of the third international Congress of Coptic Studies 20.-25. August 1984. (Warschau 1990) 437-484
- M. Tomovic, Roman Sculpture in Upper Moesia (Beograd 1993)
- H. Torp, Leda Christiana. The problem of the interpretation of coptic sculpture with mythological motifs, ActaAArtHist. IV, 1969, 101-113
- J. M. C. Toynbee, Animals in Roman life and art (London 1973)
- J. M. C. Toynbee, Art in Britain under the Romans (Oxford 1964).
- J. M. C. Toynbee, The Hadrianic School (Cambridge 1934)
- J. M. C. Toynbee – K. Painter, Silver picture plates of late antiquity. A.D. 300-700, Archaeologia 108, 1986, 15-65
- G. Traversi, Aspetti formali della scultura neoclassica a Roma dal I. al III. sec. d. C., (Roma 1968)
- G. Traversari, Statue iconiche femminili cirenaiche. Contributi al problema delle copie e rielaborazioni tardo-ellenistiche e romano-imperiali (Roma 1960)
- W. Treadgold (Hrsg.), Renaissances before the Renaissance. Cultural revivals of late antiquity and the Middle Ages (Stanford 1984)
- J. Trilling, Late antique and sub-antique or the „decline of form“ reconsidered, DOP 41, 1987, 469-476
- W. Trillmich, Eine Jünglingsstatue in Cartagena und Überlegungen zur Kopienkritik, MM 20, 1979, 339-360
- W. Trillmich, Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik, Jdl 88, 1973, 247-282
- F. R. Trombley, Hellenic religion and christianisation c.370-529. Bd. I (Leiden 1994)
- A. S. Tulay, Aphrodisias. A Museums Guide (Ankara 1988)
- L. Valensi, Deux Sculptures romaines de la villa de St. Georges-de Montagne, RLouvre 23, 1973, 9-12
- J. Vanderspoel, Themistius and the imperial court. oratory, civic duty, and Paideia from Constantius to Theodosius (Ann Arbor 1995)
- J. A. van Voorhis, The sculptor's workshop at Aphrodisias and the productions of ideal sculpture in late antiquity. The 99th annual meeting, AJA 102, 1998, 409
- J. A. van Voorhis, Apprentices' pieces and the training of sculptors at Aphrodisias, JRA 11, 1998, 175-192
- J. A. van Voorhis, The Sculptor's Workshop at Aphrodisias (Ann Arbor 1999)
- T. Veblens, Theory of the leisure class (New York 1986)

- C. C. Vermeule, *Greek Sculpture and Roman Taste. The purpose and setting of Graeco-Roman art in Italy and the Greek Imperial East* (Ann Arbor 1977)
- C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* (Cambridge, Mass. 1968)
- C.C. Vermeule, *A Greek Theme and its Survival. The rulers shield (Tondo image) in Tomb and Temple*, PAPS 109, 1965, 361-397
- C. C. Vermeule - M. B. Comstock, *Sculpture in Stone and Bronze in the Museum of Fine Arts*, Boston (Boston 1988)
- C. C. Vermeule, *Aphrodisiaca. Satyr, Maenad and Eros*, in: L. F. Sandler (Hrsg.), *Festschrift Karl Lehmann, Marsyas Suppl. I* (New York 1964) 359-374
- C. Vermeule – N. Neuerburg, *Catalogue of the ancient Art in the J.Paul Getty Museum* (Malibu 1973)
- M. Vinzent, »Oxbridge« in der ausgehenden Spätantike oder: Ein Vergleich der Schulen von Athen und Alexandrien, *ZAntChr* 4, 2000, 49-82
- S. E. Vittozzi, *Forum novum severianum di Leptis Magna. La ricostruzione dell'area porticata e i clipei con protomi di Gorgoni e Nereidi*, in: *L' Africa romana. Atti del X. Convegno di studio, Oristano 11.-13.12.1992* (Sassari 1994) 719-751
- W. F. Volbach, *Profane Silber- und Elfenbeinarbeiten aus Byzanz*, in: M. Berza - E. Stănescu (Hrsg.), *Titel. Actes du XIVe congrès internat. des Études byzantines. Bucarest 1971, I* (Bucarest 1974) 355-372
- W. F. Volbach, *Silber- und Elfenbeinarbeiten vom Ende des 4. bis zum Anfang des 7. Jhs.*, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters: Akten zum VII. Internat. Kongress für Frühmittelalterforschung 1958* (Graz 1962) 21-33
- W. F. Volbach - J. Lafontaine-Dosogne (Hrsg.), *Byzanz und der christliche Osten. PKG Bd.3.* (Berlin 1990)
- W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Mainz 1976)
- M. Waelkens, *Dokimeion. Die Werkstatt der repräsentativen kleinasiatischen Sarkophage. Chronologie und Typologie ihrer Produktion* (Berlin 1982)
- C. Walter, *Expressionism and Hellenism*, *REByz* 42, 1984, 265-287
- P. Ward, *Sabratha. A guide for visitors* (Cambridge 1970)
- B. Ward-Perkins, *From classical antiquity to the Middle Ages. Urban public building in Northern and Central Italy A. D. 300-850* (Oxford 1984)
- T. Weber, *Die Statuengruppe Jesu und der Haimorrhōusa in Caesarea-Philippi*, *DaM* 9, 1996, 209-216
- L. Webster – M. Brown (Hrsg.), *The Transformation of the Roman world A. D. 400-900* (Berkeley 1997)
- M. Wegner, *Die Musensarkophage*, *ASR* V,3 (Berlin 1966)
- M. Wegner, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina. Herrscherbild* 2,3 (Berlin 1956)
- M. Wegner - G. Daltrop - U. Hausmann, *Die Flavier. Herrscherbild* 2,1 (Berlin 1966)
- P. Weitmann, *Sukzession und Gegenwart. Zu theoretischen Äußerungen über bildende Kunst und Musik von Basileios bis Hrabanus Maurus* (Wiesbaden 1997)
- K. Weitzmann (Hrsg.), *The Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. 3rd to 7th century. Ausstellungskatalog New York* (New York 1979)
- K. Weitzmann, *Catalogue of the Byzantine and early Mediaeval antiquities in the Dumbarton Oaks collection. Vol 3 Ivories and Steaties* (Washington, D.C. 1972)
- K. Weitzmann, *The survival of mythological representations in early christian and byzantine art and their impact on christian iconography*, *DOP* 14, 1960, 43-68
- K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art* (Princeton 1951)
- K. Weitzmann (Hrsg.), *Age of Spirituality. A Symposium* (Princeton 1980)

- K. Wessel, Hellenismus im frühbyzantinischen Alexandria, in: N. Bonacasa e A. di Vita (Hrsg.), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano*. Festschrift Achille Adriani Bd. 1-3 (Roma 1983-1984) 396-399
- C. R. Whittaker, Trade and frontiers of the roman empire, in: P. Garnsey - K. Hopkins - C. R. Whittaker (Hrsg.), *Trade in the ancient Economy* (Cambridge 1983) 110-127.
- H. Wiegartz, Kleinasiatiscche Säulensarkophage. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen, *IstForsch* 26 (Berlin 1965)
- H. Wiegartz, Symposium über die antiken Sarkophagreliefs, *AA* 1971, 86-122
- H. Wiegartz, Marmorhandel, Sarkophagherstellung und die Lokalisierung der kleinasiatischen Säulensarkophage, *Melanges Mansel I*, *TTKY VII* 60 (1974) 345-383
- J. J. Wilkes, *Diocletian's Palace Split. Residence of a retired roman emperor* (Oxford 1993)
- D. Willers, Idealplastik, in: H.G. Nesselrath (Hrsg.), *Einleitung in die griechische Philologie* (Stuttgart 1997)
- D. Willers, Das Ende der antiken Idealstatue, *MusHelv* 51, 1994, 170-186
- D. Willers, Dionysos und Christus. Ein Zeugnis zur Konfessionsangehörigkeit des Nonnos, *MusHelv* 49, 1992, 141-151
- D. Willers, Typus und Motiv. Aus der hellenistischen Entwicklungsgeschichte einer Zweifigurengruppe, *AntK* 29, 1986, 137-150
- C. Witschel, *Krise- Rezession- Stagnation? Der Westen des römischen Reiches im 3. Jh. n. Chr.* (Frankfurt 1999)
- W. Wixom, *Early Christian Sculptures at Cleveland*, *BClevMus* 54, 3, 1967, 67-88
- H. Wrede, Die spätantike Herme, *JbAC* 30, 1987, 118-147
- H. Wrede, Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. Untersuchungen zur Kunsttradition im 4. Jh. n. Chr. und zur allgemeinen Bedeutung des antiken Hermenmals. *RGF* 32 (Berlin 1972)
- R. Wünsche, Das Feigenblatt, *AW* 31, 2000, 507-510
-
- M. Yacoub, *Pieces maitresses des musées de Tunisie* (Tunis 1994)
- M. Yacoub, *Splendeurs des Mosaïques de Tunisie* (Tunis 1995)
- M. Yacoub, *Le Musée du Bardo* (Tunis 1993)
-
- P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1974)
- P. Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps* (München 1983)
- P. Zanker, *Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack* (Mainz 1995)
- P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst* (München 1995)
- G. V. Zucchini - M. Bucci, *I sarcofagi. Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna 2* (Roma 1968)