

# Das Ende der antiken Idealstatue

Autor(en): **Willers, Dietrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **53 (1996)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-41340>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Das Ende der antiken Idealstatue

Von Dietrich Willers, Bern

Lieber Thomas Gelzer, Du hast Dich verschiedentlich mit der spätantiken Allegorese beschäftigt<sup>1</sup>. Dieses Phänomen spielt, wie mir scheint, auch beim Ende der kaiserzeitlichen Idealstatue auf dem Weg in die Spätantike eine Rolle; so die These der nachfolgenden Überlegungen. Sie verstehen sich gleichsam als Vortrag vor Dir und hoffen auf Dein Interesse.

## 1.

In den Antikemuseen Europas und der Welt ist der Besucher erst einmal und vorwiegend mit den Zeugen der antiken Idealplastik konfrontiert. Die statuarische Freiplastik hatte in der Lebenswelt der römischen Kaiserzeit eine alltägliche Präsenz und einen kulturellen Rang, wie danach nie wieder in der Kulturgeschichte Europas. Die historische Forschung zur antiken Idealstatue hat erst spät im 19. Jahrhundert eingesetzt und auch heute Antworten erst für Teilaspekte erreicht. Als letztes kamen die Fragen nach dem Sinn der Statuen in ihrer Zeit hinzu. Umbildungen und Neuschöpfungen haben, da die allgemeine Blickrichtung der griechischen Plastik galt, innerhalb der römischen Kunst lange wenig Interesse gefunden, auch wenn die Werke als nicht relevant für die Rekonstruktion des Meisterwerks ausgeschieden werden konnten. Erst vor rund 30 Jahren setzte langsam und vereinzelt ihre Aufnahme in der «römischen Kunst» ein. Es begann mit einigen Einzelinterpretationen klassizistischer Meisterwerke, die auch diesen Schöpfungen ästhetische Gerechtigkeit widerfahren lassen wollten<sup>2</sup>. Darauf folgte alsbald der grosse und umfassende Versuch Paul Zankers<sup>3</sup>, dem es um nichts weniger als eine Studie zum «Zeit-

\* Dass die hier vorgelegten Überlegungen nun schriftlich zusammengefasst wurden, verdanke ich einem doppelten Anstoss, einerseits der Einladung Beat Brenks und Christoph Schäublin, mich im Wintersemester 1992/93 an einer Basler Ringvorlesung zum Thema «Innovation in der Spätantike» zu beteiligen, andererseits der Lektüre des Buches von Niels Hannestad (unten Anm. 28), das in seiner prononcierten Art zu konstruktivem Widerspruch einlädt. Dank geht an Thea Stephanidou-Tiveriou für kritische Hinweise während einer Vorlesungsreihe in Thessaloniki im Sommersemester 1995 sowie an Heinz-Günther Nesselrath und Christoph Schäublin für kritische Nachfrage zum Manuskript.

1 Z.B. in dem Beitrag zu unserem Colloquium von 1991, in: *Riggisberger Berichte* 1 (1993) 33–48.

2 Etwa W. Fuchs, *Der Dornauszieher* (Bremen 1959); H. Sichtermann, «Der Knabe von Tralleis», in: *Antike Plastik IV* (Berlin 1966) 71ff. Taf. 39ff.

3 P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (Mainz 1974).

geschmack» der römischen Kaiserzeit und damit um ein Problem ging, das in das Zentrum des Materialkreises trifft. Zu vielen Fragen lagen damals noch keine Vorarbeiten vor: Welches sind die Orte der Idealplastik in der Kaiserzeit? In welcher Weise füllt sie den öffentlichen Raum? Welches sind die Statuenprogramme der Foren, überhaupt der Plätze, der Theater, der Thermen, der Brunnenanlagen? Wie sieht der repräsentative Querschnitt von Skulpturen in römischen Provinzstädten aus? Welchen Wandel machen Ausstattungsprogramme durch? Unterscheidet sich Idealplastik im öffentlichen Raum von der des privaten und in welcher Weise? Wie sieht die Skulpturenausstattung von Häusern der Vesuvstädte aus (der einzigen Stelle der antiken Welt, wo sich dies umfassend und verlässlich beantworten lässt)? Wie die der römischen Villen im Verlauf ihrer mehrhundertjährigen Geschichte? Gibt es signifikante Unterschiede über die des Umfangs und Aufwands hinaus zwischen Stadthaus und Villa? Mittlerweile wissen wir zu alledem mehr, wenn auch noch nicht genug<sup>4</sup>; und mittlerweile sehen wir, dass die Unterscheidung von Idealplastik und Porträt zumindest für Teilbereiche schon fragwürdig wird. In der Villegiatur, der wichtigsten Lebensform der römischen Aristokratie, gehören die Themen und Programme des Mythos und der Einbezug der *virii illustres* komplementär zusammen.

Zankers Entwurf und die Untersuchungen seiner Nachfolger erarbeiteten Erkenntnisse, die seither noch deutlicher geworden sind. Zuerst: Idealplastik ist an einen gebildeten Auftraggeber gebunden, zumindest an einen solchen, der zwecks Repräsentation an Bildung in umfassendem Sinn interessiert ist. Die römischen Aristokraten übernahmen damit die Bestrebungen der hellenistischen Kulturwelt. In der späten Republik und in der frühen Kaiserzeit wurde Idealplastik vornehmlich von der reichen und häufig auch griechisch gebildeten Oberschicht bestellt. Ihr Ort war überwiegend der private Bereich der *domus* und der grossen Villen. Sie gehörte zur Welt des *otium*, und das schlug sich in der Wahl der Themen erkennbar nieder. Ob dabei die klassische Form als solche einen Wert darstellte, muss gefragt werden. Das wichtige Buch Richard Neudeckers (Anm. 4) veranschlagte den Rang der künstlerischen Form gering, die Rezensenten widersprechen gerade in diesem Punkt<sup>5</sup>. Vermittlung einer griechischen «gebildeten Stimmung» war jedenfalls wichtig.

4 Eine vollständige Bibliographie kann hier nicht gegeben werden; stellvertretend seien genannt: H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen. Monumenta Artis Romanae* 15 (Berlin 1981); E. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of Five Pompeian Houses and their Contents* (Rom 1982); J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (Frankfurt a.M./Bern 1983); E. M. Koppel, *Die römischen Skulpturen von Tarraco*. Madr. Forsch. 15 (Berlin 1985); M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum* (Mainz 1987); M. Kreeb, *Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung delischer Privathäuser* (Chicago 1988); R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (Mainz 1988), ebenda S. 1ff. ein Forschungsüberblick mit weiteren Hinweisen.

5 Z.B. R. Förtsch, *Gnomon* 64 (1992) 520ff.

Götterstatuen waren in der Regel nicht Objekte religiöser Verehrung. Im Gegenteil: die eigentlichen Andachtsbilder (die *di familiares*) waren eher klein und transportabel und hatten im Grunde überhaupt nichts mit der Idealplastik gemein.

In der Regel hatten allgemeine Vorstellungsnormen und genormte Statuenprogramme bei der Auswahl auch im privaten Bereich der Villa den Vorrang vor allfälligem individuellem Interesse. Um wieviel mehr gilt dies im öffentlichen Bereich der römischen Grossbauten. Seit der flavischen Zeit und verstärkt im 2. Jh. n.Chr. war ein Grossteil der Idealplastik zur Aufstellung in öffentlichen Gebäuden bestimmt. Damit wurde der Kreis der Betrachter erheblich erweitert und auf die ganze Bevölkerung der entsprechenden Städte ausgedehnt. Auftraggeber blieben die Angehörigen der Oberschicht, die die Ämter innehatten. Doch im Hinblick auf die Adressaten verringerte sich das Repertoire der Programme eher.

Im 2. Jh. n.Chr. stiessen Zeitgenossen, die unterwegs waren, allenthalben und auch in kleinen Städten auf die Erzeugnisse der Kopistenwerkstätten. Es gab kaum ein öffentliches Gebäude, das nicht mit ihnen bestückt gewesen wäre<sup>6</sup>. Einen entscheidenden Beitrag zur Verfestigung des Systems dieser Bildersprache leistete die augusteische Staats- und Kulturideologie. Eine bereinigte und ausgewählte griechische Kultur wurde durch die augusteische Kulturpolitik gleichsam allgemeinverbindlich für das ganze Imperium<sup>7</sup>. Bildhauer und Maler, Rhetoren und Philosophen standen in der frühen und erst recht in der hohen Kaiserzeit gleichermassen im Dienste einer vom Staat geförderten Kulturpflege. Jede geistige Tätigkeit – und damit auch die Ausstattung der Lebenswelt mit den Exempla der klassischen Skulptur – diente ständiger Aneignung und Nachahmung der zu erhaltenden klassischen Kultur.

## 2.

Zanker schloss seinerzeit seinen Essay (Anm. 6) mit dem Hinweis darauf, wie wichtig die Selbstdarstellung als Philosoph im 2. und 3. Jh. wurde. Doch eben dieser Befund führt auf das Problem von Wandel und Kontinuität im 3. Jh. zurück. Die Philosophensarkophage beginnen erst mit dem frühen 3. Jh. und behalten seitdem ihre Bedeutung<sup>8</sup>. Wie aber steht es mit der Chronologie der Idealplastik nach den klassischen Mustern? Bis in antoninische und frühseverische Zeit hatte die Idealstatue, die Idealplastik insgesamt ihre riesige Verbreitung; doch von mittel- bis spätseverischer Zeit an, also bereits im frü-

6 Zur kulturellen Situation der kaiserzeitlichen Idealplastik und zu den Gründen des dominierenden Klassizismus lese man P. Zanker, «Nachahmung als kulturelles Schicksal. Zum Phänomen des Kopierens in der römischen Kaiserzeit», *NZZ* Nr. 140 vom 18. 6. 1988, S. 69f.

7 P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987) hat diesen Vorgang im Detail untersucht.

8 G. Koch/Sichtermann, *Römische Sarkophage* (München 1982) 302ff.



heren 3. Jh., brach die Produktion erstaunlich rasch zusammen. Dies war bis vor kurzem unbestritten; einen Gegenentwurf versuchten neuerlich Niels Hannedstad und andere vorzulegen (dazu unten S. 179ff.). Die bisher gültige Chronologie ist jedoch festzuhalten; sie ergibt sich aus der Überprüfung des überlieferten Bestandes mit unterschiedlichem methodischem Zugang zum Material:

Einer dieser Ansätze ist es, die Überlieferung einzelner Statuentypen auf dem Weg der Kopiendatierung zu mustern. Die monographischen kopienkritischen Untersuchungen einzelner Statuentypen<sup>9</sup> kommen immer wieder zu dem Ergebnis, dass die Reihen der Repliken mit den severischen enden. Man hatte dies zuerst an den polykletischen Statuentypen gesehen, und für diesen Teilbereich wurde es zuletzt durch die kopienkritische Rezension der männlichen polykletischen Statuen von Detlev Kreikenbom bestätigt<sup>10</sup>. Zuvor hatte sich Zanker<sup>11</sup> intensiver mit der Kopiendatierung polykletischer Kopien befasst. In der generellen Beurteilung und vor allem in der uns interessierenden der späten Statuen entsprechen die Bewertungen Zankers und Kreikenboms einander, auch wenn es selbstverständlich Abweichungen im Detail gibt. Für alle fünf Statuentypen sind die spätesten datierbaren Repliken solche aus spätantoninischer Zeit. Es gibt eine Ausnahme, die aber die Tendenz der Statuenaufstellung nur bestätigt: Die Porträtstatue aus der grossartigen Dreiergruppe in der römischen Villa Doria Pamphili ist ein Werk gallienischer Zeit<sup>12</sup>. Dass es sich um eine Adaption im *Porträt* handelt und nicht um eine Verwendung im mythologisch-idealen Bereich, scheint mir bezeichnend. Ausschnitthaft wird hier deutlich, dass das Überleben der klassischen Ideal-Typen allenfalls im Bereich des Porträts möglich ist, dass das Interesse an den polykletischen *opera nobilia* selbst im dritten Jahrhundert aber bereits erloschen war.

Weitere Fälle überblicken wir dank neuerer Monographien; sie arbeiten übrigens auch dem Einwand entgegen, den man vor 30 Jahren Hans Lauter

9 Vgl. im folgenden Anm. 10. 11. 13. 16. 19; nur teilweise hierher gehörig P. Gercke (Hg.), *Apollon und Athena. Klassische Götterstatuen in Abgüssen und Rekonstruktionen* (Kassel 1991).

10 D. Kreikenbom, *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen* (Berlin 1990). Er beschränkte seine Untersuchung auf die fünf männlichen Statuentypen, die mit grösster Sicherheit als Werke Polyklets selbst bestimmt sind, den sogen. Diskophoros, den Hermes, den Doryphoros, den Herakles und den Diadumenos. Längst nicht alle Beobachtungen wurden an den Marmorstatuen selbst vorgenommen, sondern anhand von Photos oder im besten Falle anhand von Abgüssen. Als Konsequenz der Grenzen der Untersuchungsmöglichkeiten liess der Autor für eine Reihe von Repliken die Datierung unentschieden. Verschiedene modern total überarbeitete und geputzte Repliken wird man auch nicht mehr datieren können. Die polykletischen Kopien waren immer im Blick der Forschung, auch wenn die letzte Untersuchung mit dem Anspruch auf Vollständigkeit diejenige von Carlo Anti aus dem Jahr 1920 war: «Monumenti Policletei», in: *Monumenti Antichi* 26 (1920) 502ff.

11 P. Zanker, a.O. (oben Anm. 3) 3ff. Vorausgegangen waren bereits die Kapitel zu den «Männlichen Figuren des Polyklet» in H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrh.* (Diss. Bonn 1966).

12 H. von Heintze, «Drei spätantike Porträtstatuen, Nr. 2 Statue eines Jägers mit Hund», in: *Antike Plastik I* (1962) 10ff. Taf. 7–12.

womöglich noch hätte entgegenhalten können – nämlich, dass unsere Möglichkeiten der Datierung von Idealplastik und Statuenkopien noch zu begrenzt seien, dass also die späteren, nachseverischen Statuenkopien nur noch nicht erkannt worden seien. Das gilt heute nicht mehr: so sehr Einzelfälle kontrovers beurteilt werden mögen, ändert das nichts daran, dass die letzten 25 Jahre insgesamt mit hinreichend verlässlichen und an Zahl ausreichenden Einzelbeiträgen die Grundlagen gesichert haben.

Der Typus der Aphrodite Louvre–Neapel, die sog. «Venus Genetrix», war seit späthellenistischer Zeit eines der wichtigsten Identifikationsmuster überhaupt, so dass die jüngste Replikenliste<sup>13</sup> allein über 100 Repliken aus dem Bereich der Grossplastik zählte. Die kopierende Rezeption des Typus setzte in späthellenistischer Zeit ein und behielt kontinuierlich durch das 1. und 2. Jh. n.Chr. ihr Interesse. Besonders gross ist die Benutzung des Typus in antoninischer Zeit; aber das hat diese Überlieferung mit der vieler anderer Statuentypen gemein: die Prosperität der Bildhauerwerkstätten und ihre Produktivität im Hinblick auf einen effizienten Ausstoss an Produkten kulminiert in dieser Zeit. Darauf folgen noch ganze drei Repliken der Grossplastik und einige Statuetten aus severischer Zeit<sup>14</sup>. Einzig für eine Statuette von einem Fundort in der Nähe von Side wurde von Jale Inan eine Datierung in das frühe 4. Jh. n.Chr. erwogen<sup>15</sup>, doch die gleiche Statuette ist in der kopienkritischen Untersuchung Brinkes früher in den Anfang des 3. Jh. datiert. Selbst wenn die späte Datierung das Richtige trifft, gilt ein weiterer Befund, der sich verallgemeinern lässt: es handelt sich um eine Statuettenverkleinerung, nicht um eine massstäbliche Kopie (s. unten 182f.).

Vom späthellenistischen Statuentypus der Fortuna vom Typus «Braccio Nuovo» sind insgesamt 36 Kopien erhalten<sup>16</sup>, 10 von ihnen haben Statuettenformat. Hinzu kommen weitere 36 Varianten, von denen wiederum etliche kleines Format aufweisen. Der Typus bleibt relativ lange für die Reproduktion interessant, so dass sowohl unter den grossformatigen Statuen als auch unter den Statuetten mehr Wiederholungen aus severischer Zeit vorliegen als in dem zuerst betrachteten Fall, bei den Statuetten sieben, bei den Statuen vier<sup>17</sup>. Doch gleichwohl bleibt zweierlei festzuhalten: die Statuetten sind es, die mehrheitlich erst aus severischer Zeit stammen, und mit der spätseverischen Zeit

13 M. Brinke, *Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus Louvre-Neapel* (Hamburg 1991).

14 Ebenda 168 Nr. G 38 (Tunis); 173 Nr. G 47 (Oxford); 175 Nr. G 49 (Deva) und die fünf Statuetten KM 3. 7. 9 (alle in Athen); 24 (Rom) und 51 (Antalya aus der Nähe von Side).

15 J. Inan, *Roman Sculpture in Side* (Ankara 1975) 41ff. Nr. 8 Taf. 10, 1–2; Brinke, a.O. 224 Nr. KM 51.

16 C. Nippe, *Die Fortuna Braccio Nuovo – stilistische und typologische Untersuchung* (Berlin 1989) (ursprünglich Diss. Berlin 1986).

17 Ebenda 71. Die dauerhafte Beliebtheit wird zum Teil damit zu erklären sein, dass der Statuentypus für Hygieia-Darstellungen benutzt wurde. Und Asklepios und Hygieia sind – aus nur zu verständlichen Gründen – Inhalte, die besonders lange in Geltung blieben.

enden auch hier die Reihen der Repliken. Eine einzige Statuenreplik im Palazzo Barberini in Rom<sup>18</sup> wird in die letzte Zeit der Soldatenkaiser oder in frühetrarchische Zeit des letzten Drittels des 3. Jh. datiert. Der Torso ist insgesamt stark überarbeitet, so dass ein sicheres Urteil schwerfällt, doch man wird die Datierung deswegen nicht ausschliessen. Derlei Einzelgänger widerlegen die generelle Beobachtung vom Ende der Replikenreihen in severischer Zeit nicht.

Eine letzte Fallstudie: zwei hellenistische Satyrtypen sind jüngst von Adrian Zimmermann kopienkritisch untersucht worden<sup>19</sup>. Er ist den Repliken des Satyrs mit der Querflöte und denen des Satyrs mit dem Schweinsfell – ein frühhellenistischer und ein späthellenistischer Statuentypus – nachgereist und hat die Repliken fast ohne Ausnahme im Original und nicht nur an Photos untersucht. Das Ergebnis: Der Satyr mit der Querflöte ist heute durch 52 Repliken vertreten, der Schweinsfellträger durch insgesamt 36 Repliken – Statuen, Torsen und Kopfrepliken bei der Zählung zusammengenommen. Für die Kopiedatierung ergibt sich das typische Standardergebnis: Der Querflötebläser wird von augusteischer Zeit an kopiert, die Mehrzahl der Kopien gehört dem 2. Jh. n.Chr. an, während aus frühseverischer Zeit noch zwei Kopfrepliken und zwei Statuettenverkleinerungen in Dion und Nea Paphos stammen<sup>20</sup>. Die Reihe des Schweinsfellträgers beginnt in der frühen Kaiserzeit und endet mit der Ausnahme eines severischen Kopfes<sup>21</sup> bereits mit den antoninischen Repliken.

Die beigezogenen Beispiele führen alle zum gleichen Ergebnis: Die Produktion von Idealstatuen bricht in severischer Zeit sehr rasch und sehr radikal ab, und nur ganz vereinzelt tauchen spätere Kopien auf. Derlei vereinzelt spätere Kopien, vor allem aus dem Bereich des klassischen Dichter- und Philosophenporträts, also etwa späte Platon- und Sokratesporträts, sind auch entsprechend aufgefallen und vermerkt worden<sup>22</sup>; aber es handelt sich dabei nicht um Idealplastik, die Geschichte des Porträts geht mit ihr *nicht* konform.

18 Ebenda 98 Nr. K 36; EA 2907.

19 A. Zimmermann, *Kopienkritische Untersuchungen zum Satyr mit der Querflöte und verwandten Statuentypen* (Diss. Bern 1994, als Dissertationsdruck erschienen, eine dokumentierte Ausgabe ist in Druckvorbereitung).

20 Ebenda 150f. Nr. 38. 39 (Köpfe Chieti und Florenz); 129f. Nr. 17 (Dion); 136 Nr. 24 (Nea Paphos).

21 Ebenda 191 Nr. 33 (Episkopi, Zypern); V. Karageorghis, *BCH* 92 (1968) 348 Abb. 136.

22 H. Jucker/D. Willers (Hg.), *Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz* (31983) 36f. Nr. 10; *Spätantike und frühes Christentum*. Ausstellungskatalog Frankfurt a.M. (Frankfurt 1983) 601f. Nr. 196; É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule Romaine II* (Paris 1908) no. 1023.

## 3.

Es gibt einen weiteren methodischen Zugang zur Geschichte und Chronologie der kaiserzeitlichen Idealstatue: auch wenn man von den erhaltenen oder erkennbaren *Ausstattungsprogrammen von Villen* oder anderer architektonischer Ensembles ausgeht, ergibt sich das gleiche Bild<sup>23</sup>. Die Statuen- und Porträtgalerien der frühkaiserzeitlichen Villa dei Papiri von Herculaneum gehören, trotz des nicht eben geringen Gesamtumfangs, im wesentlichen *einer* Ausstattungsphase an – allein ein kleinerer Komplex ist ein bis zwei Jahrzehnte älter<sup>24</sup>. Neudeckers systematische Musterung der Villenausstattungen hat deutlich herausgearbeitet, dass auch dieses prächtige Ensemble kein Sonderfall eines persönlichen gebildeten Geschmacks, sondern im wesentlichen den Geschmacks- und Bildungsnormen der Zeit verhaftet ist. Auch in den beiden nachfolgenden Jahrhunderten der Kaiserzeit wurde Villenausstattung normalerweise immer wieder neu vorgenommen; dabei griffen geschmackliche Fragen und rechtliche Voraussetzungen ineinander<sup>25</sup>.

Doch vom 3. Jh. an schrumpfen die für uns erkennbaren neuerstellten Ausstattungsprogramme von Villen und anderen Baukomplexen rasch auf ein Minimum zusammen. Grossbauten bestehen weiter und werden auch weiter neu errichtet, und wir kennen grandiose Villenbauten tetrarchischer, konstantinischer und noch späterer Zeit, aber der Bedarf für Neuanfertigungen löst sich gleichsam auf. Als Belege mögen Beispiele genügen. Da ist der Befund in der kaiserlichen residenzgleichen Villa des Maxentius vor den Toren Roms an der Via Appia<sup>26</sup>. Der erste Ausbau ging bereits auf Herodes Atticus zurück,

23 Hierzu generell die kenntnisreiche Studie R. Neudeckers (oben Anm. 4), auf deren Ergebnisse sich das Folgende stützen kann.

24 Ebenda 105ff.; M. R. Wojcik, *La villa dei Papiri ad Ercolano* (Rom 1986).

25 Neudecker, a.O. 115ff. Das Villeninventar wurde nach dem Tod des Besitzers wegen der häufigen Legate vorwiegend versteigert; vgl. Plin., *Epist.* 8,18: Plinius erwartet die Auktion der *plurimae et antiquissimae statuae* des reichen Toten Domitius Tullus, während die Witwe die Villen erhielt; *tantum illi pulcherrimorum operum in horreis, quae neglegebat*. Eine Folge dieser Trennung von Immobilie und Ausstattung ist es, dass *horti* und Villen so oft neu ausgestattet werden mussten. Als man gegen diese Trennung von Gebäuden und Ausstattung gesetzliche Schranken zu errichten suchte, wurden in der Folge nunmehr Häuser gerade wegen der Ausstattung erworben. Oder man hatte auf diese Weise Skulpturen zu übernehmen, an denen einem wenig gelegen war. – Tac., *Ann.* 1,73 berichtet, wie unter Tiberius der Ritter Faianius angeklagt wird, *quod venditis hortis statuam Augusti simul mancipasset*. Tiberius lehnt die Klage ab, weil es nicht «gegen die religiöse Ehrfurcht verstosse, wenn des Augustus Porträt ebenso wie andere Götterbilder bei Park- und Hausverkäufen zur Masse gehöre». – *Epist.* 10,8 bittet Plinius den Kaiser Trajan, die Kaiserstatuen seines entfernten Landsitzes in die Kreisstadt und zwar in eine Anlage des Kaiserkultes transferieren zu dürfen. Plinius hatte mit seiner tuskischen Villa bei Tifernum Tiberinum zugleich Kaiserstatuen geerbt, welche die Vorbesitzer dort aufgestellt hatten. Die Wahrheit ist wohl, dass ihm an den zufällig erworbenen Porträts einfach nichts lag. Die Mobilität von Statuen zeigt sich auch darin, dass man sie aus Anlass von Festen verschenkte (Neudecker, a.O. 116 Anm. 1200), und für geregelten Besitzwechsel hatten sich Kunsthändler etabliert (ebenda 116 Anm. 1201).

26 G. Pisani Sartorio/R. Calza, *La Villa di Massenzio sulla Via Appia* (Rom 1976); Neudecker, a.O. 184ff. Nr. 37.



unter Maxentius erfolgte eine weitgehende Umgestaltung. Die jüngste Übersicht der Skulpturen aus diesem Bereich zählt immerhin 31 Nummern. Davon sind acht Werke verschollen, zehn undatiert, zehn frühe Werke des 1. und 2. Jh. n.Chr., und allein zwei späte Porträts und eine späte Musenstatue werden genannt. – In der berühmten Villa von Piazza Armerina aus konstantinischer Zeit<sup>27</sup> bringt die Übersicht gerade 13 Statuenfragmente zusammen. Davon sind vier undatiert, zwei frühe Porträts, vier frühe Idealstatuen und nur ein spätes Porträt und eine spätantike Arbeit eines Herakles. Die neuen sizilischen Grossvillen, die Piazza Armerina zur Seite treten, lassen eine Skulpturenausstattung weitgehend vermissen, sind aber deswegen nicht ärmlicher als ihre Vorgänger der ersten kaiserzeitlichen Jahrhunderte. – In Ostia wurde während der ersten Jahre des Zweiten Weltkrieges eine Gruppe recht anspruchsvoller *domus* ausgegraben, die damals leider nicht angemessen veröffentlicht wurden<sup>28</sup>. Führend ist das Haus der Fortuna Annonaria. Die betreffende Häusergruppe hat anscheinend ihre grösste Blüte im 4. und Anfang des 5. Jh. gehabt; die Häuser waren Besitz der höheren zivilen Beamten der Hafenverwaltung von Portus – d.h. von Leuten eher einfacher Herkunft, die eine glänzende Karriere gemacht hatten. Bürger dieser Klasse müssen ihre gesellschaftliche Position unter anderem damit zeigen, dass sie in ihren *domus* die Traditionen der guten alten Zeit hochhalten. Die Ausstattung hält sich an die wohlausgetretenen Pfade der Bildungskonventionen. Für das Haus der Fortuna Annonaria sind 12 oder 13 Skulpturen nachgewiesen: drei männliche Porträts, zwei gehören der Mitte des 3. Jh. an, eines der gallienischen Zeit; ein weibliches Porträt ist wohl antoninisch; den Namen hat das Haus von der Statue einer sitzenden Fortuna; dazu kommen ein archaischer Korenkopf der frühen Kaiserzeit, und Statuetten oder verkleinerte Statuen der Athena, der Venus, der Ceres, der Iuno bzw. Demeter, der Diana und einer Nymphe. Sie werden alle ins 2. Jh. datiert bis auf die Nymphenstatue, die bereits in das 3. Jh. gehört. Ein auffälliger Fall ist die Diana, die aus drei Teilen zusammengeflochten ist<sup>29</sup>, also wohl als Sammlerstück sorgfältig und mit Bedacht wieder hergestellt wurde. *Also nichts, was wirklich in spätantike Zeit gehört!*<sup>30</sup>

Vereinzelt entstanden neue Ausstattungen für Landsitze auch noch in der Spätantike. Der umfangreichste Bestand an Skulpturen aus einer spätantiken Villa wird durch die Skulpturen aus der Villa von Chiragan in Toulouse über-

27 Ebenda 176f. Nr. 30

28 G. Becatti, «Case ostiensi del tardo impero», *Boll. d'Arte* 33 (1948) 102ff. 197ff.; J. S. Boersma, *Amoenissima Civitas. Block V.II at Ostia* (Assen 1985); N. Hannestad, *Tradition in Late Antique Sculpture. Conservation – Modernization – Production*. *Acta Jutlandica* 69, 2 (Aarhus 1994) 102–108.

29 Ebenda 102f. Anm. 152 Abb. 65–66.

30 Ich erwähne diesen Fall speziell, weil er kürzlich (bei Hannestad) für die gegenteilige Argumentation herhalten musste; dazu unten 179ff.

liefert<sup>31</sup>. Die spätantike Herrichtung der Villa bezieht ihr Material aus unterschiedlichen Altbeständen und ergänzt trotz der reichen Ausstattung nur wenig mit zeitgenössischer Arbeit, dies dann vorwiegend bei den Porträtgalerien; die kleine Gruppe an grossformatiger Idealplastik gehört vollständig der frühen und der hohen Kaiserzeit an, während die Statuetten überwiegend spät sein könnten. Auch in diesem Fall ist die Idealplastik in die Distanz musealer Wertigkeit gerückt. – Einiges mehr an «idealer» Skulptur gehört in der Villa von Welschbillig im Trierer Land aus dem späten 4. Jh. n.Chr.<sup>32</sup> der Erbauungszeit der Villa an. Doch auch diese Ausnahme ist symptomatisch und ergänzt nur die Aussage, die die anderen, eben genannten spätantiken Komplexe ergeben. Im wesentlichen genügten die Altbestände, die überlebt hatten. Mit ihnen richtete man sich ein, und nur in den Randgebieten des Reiches, wie in Trier, begegnen gelegentlich zeitgenössische Arbeiten, da hier der Rückgriff auf Altes auch bei geschrumpftem Bedarf nicht so leicht gelang.

Der Befund wiederholt sich bei anderen, neuerlich untersuchten Fundkomplexen und Fundgruppen: Von den Skulpturen aus dem *Nymphäum und dem Praetorium von Gortyn* sind immerhin 81 Statuen und Fragmente erhalten<sup>33</sup>. Als späte Reste werden allein ein Palliatum aus der zweiten Hälfte des 3. Jh., also der Rest einer Porträtstatue, das Ersatzstück einer Nymphe aus der «fortgeschrittenen Kaiserzeit», eine Reliefplatte mit Gorgoneion («3.–4. Jahrhundert») und die Fragmente einer frühchristlichen Tischplatte angeführt<sup>34</sup>. Die Stadtgeschichte Gortyns führt kontinuierlich in die Spätantike hinein und zeigt keinerlei Nachlassen des kulturellen Lebens und der urbanen Aktivitäten, wie ja auch die eindrucksvollen frühchristlichen Zeugnisse der Stadt verdeutlichen. – Aufschlussreich wäre vermutlich der Gesamtüberblick über die reichen Skulpturenfunde aus den neuen Forschungen und Grabungen in den Städten Pamphyliens; vorerst muss man mit Übersichten wie denen über die *Skulpturen von Hierapolis* vorlieb nehmen: kürzlich wurden die Funde aus dreissig Jahren italienischer Forschungen und Grabungen katalogisiert, insgesamt 46 Statuen und Fragmente<sup>35</sup>. Der grössere Teil stammt aus dem Theater, das in frühseverischer Zeit seine grosse Erneuerung erfahren hat. Neben einzelnen älteren Werken in Zweitverwendung lassen sich nur severische Arbeiten ausmachen, obwohl die grosse Zeit des Theaters mit dieser Erneuerung erst

31 Espérandieu, a.O. (oben Anm. 22) 29ff. Nr. 891–1006; Neudecker, a.O. (oben Anm. 4) 84 Anm. 845 mit Lit.; Hannestad, a.O. (oben Anm. 28) 127ff. mit weiteren Hinweisen.

32 H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig*. Römisch-germanische Forschungen 32 (Berlin 1972).

33 F. Ghedini, «Sculpture dal ninfeo e dal pretorio di Gortina», *Ann. d. Scuola Arch. di Atene* 68 (1985) [1989] 63–248 mit Abb. 1–125.

34 Ebenda 102ff. Nr. 12; 147ff. Nr. 28; 210ff. Nr. 54 und 214ff. Nr. 56.

35 G. Bejor, *Le Statue. Hierapolis. Scavi e Ricerche* III (Roma 1991), dazu E. M. Moormann, *BABesch* 69 (1994) 222f. Die Publikation legt wenig Wert auf Datierungen und lässt Vieles unentschieden; vgl. D. Willers, *Mus. Helv.* 51 (1994) 185f.



begann, wie die Baugeschichte und die Inschriften zeigen<sup>36</sup>. Der andere größere Skulpturenkomplex aus Hierapolis ist der vom Apollontempel, hinzu kommen Streufunde. Ausser Porträts ist nichts darunter, das über das 3. Jh. hinausführte.

Ab dem 5. Jh. lassen sich neue Kopien nicht mehr nachweisen. Zwar halten die Gesetzeswerke Justinians an den Regelungen über die Zugehörigkeit der Statuenausstattung zum Gebäude bei Legaten nach wie vor fest<sup>37</sup>, aber das verdankt sich in erster Linie der Beharrlichkeit eines Rechtsdenkens, das nichts ungeregelt lassen will. Der Regelungsbedarf war nicht mehr in gleicher Weise gegeben. Die Idealplastik hatte ihre Wichtigkeit definitiv eingebüsst, und zwar früh und rasch eingebüsst. Eine sehr lange kulturelle Tradition war sehr plötzlich an ihr Ende gekommen.

#### 4.

Gegen den vorgelegten Entwurf, der durchaus der *communis opinio* entspricht, wurde neuerlich von Mette Moltesen und Niels Hannestad Widerspruch vorgetragen<sup>38</sup>. Den Anstoß zu Hannestads Untersuchungen gaben Beobachtungen an bekannten und berühmten historischen Reliefs: er präzierte bisher nur flüchtig bemerkte Reinigungsarbeiten, Erneuerungen der Oberfläche und Reparaturen an den Reliefs der Ara Pacis des Augustus. In etliche der Gesichter wurden Augenbohrungen eingetragen, die wahrscheinlich machen, dass die letzte Überarbeitung des Denkmals erst in tetrarchischer Zeit erfolgte, was angesichts des langen Alterungsprozesses derartiger Denkmäler einleuchtet. Von diesen Beobachtungen ausgehend erkannte er an anderen Staatsdenkmälern, an Porträts und an Statuen aus dem Bereich der Idealplastik Überarbeitungen tetrarchischer und spätantiker Zeit. Darüber hinaus suchte er ganze Statuenkomplexe festzumachen, die erst in der Spätantike entstanden seien. Lehrreich ist das einführende Beispiel des Aphroditekopfes aus Kleinasien in Toledo, mit dem Hannestads Abhandlung zur Idealplastik überging<sup>39</sup>. Er hielt ihn für ein Werk severischer Zeit, das im Gesicht bis zur halben Höhe der Ohren in der Spätantike völlig überarbeitet worden sei. Der originale Zustand sei im Haar und im Nacken erhalten. Die Augenbohrung beweise die spätan-

36 T. Ritti, *Fonti Letterarie ed Epigrafiche. Hierapolis. Scavi e Ricerche I* (Rom 1985).

37 Neudecker, a.O. 117 Anm. 1213 (oben Anm. 4).

38 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 Thomsen* (Kopenhagen 1988) 195–203; derselbe, «Classical Tradition in Late Roman Sculpture», in: *Akten des 13. Internat. Kongresses für Klass. Archäologie 1988* (Mainz 1991) 516f.; Hannestad, a.O. (oben Anm. 28); M. Moltesen, s. unten Anm. 44; in Vorträgen hat sich auch P. Kranz mit ähnlichen Fragen befasst, doch hat er seinen Widerspruch noch nicht publiziert.

39 E. Gazda, «Venus and a Roman Emperor», *Toledo Museum Notes* 20 (1978) 43ff.; C. C. Vermeule, *Greek and Roman Sculpture in America* (Berkeley/Los Angeles 1981) Nr. 286; Hannestad, a.O. (oben Anm. 28) 98f. Abb. 62–63.

tike Überarbeitung. Mir scheint der Befund anders einleuchtender erklärbar: einerseits ist der Kopf für die Vorderansicht gearbeitet; die Unstimmigkeiten der Seitenansicht sollte der Betrachter gar nicht zu Gesicht bekommen. Die Augenbohrung, die sich auf die Pupille beschränkt und die Iris weitgehend vernachlässigt, gibt es so bei stadtrömischen Werken nicht, ist aber bereits an Porträts des Caracalla in der Provinz zu finden<sup>40</sup>. Eine spätantike Datierung des Aphroditekopfes ist auf diesem Weg nicht zu gewinnen.

Hannestads Argumente müssen auch im Hinblick auf die kaiserzeitlichen «Werkstätten» diskutiert werden (unten S. 181ff.). Für den immensen Bedarf an Marmorwerken hatten sich bekanntlich früh spezialisierte Werkstätten etabliert. Die sogenannten neuattischen Werkstätten in Athen<sup>41</sup> blieben auch in der Kaiserzeit tätig. Im 1. Jh. v.Chr. hatte ein Cicero sich noch an das Ursprungsland selbst wenden müssen, und sein Agent Atticus erwarb grössere Mengen an Plastik aus dem Angebot der Ateliers. Von der 2. Hälfte des 1. Jh. v.Chr. an kamen Werkstätten grösseren Umfangs direkt zu den neuen Käufer-schichten<sup>42</sup>. Aber es blieben im wesentlichen Bildhauer des Ostens, die sich des Bedarfs annahmen, auch wenn sie in Italien arbeiteten. Die in Griechenland selbst arbeitenden blieben wichtig, und Schiffsfunde von späthellenistischer Zeit bis an das Ende des 2. Jh. n.Chr. lassen erkennen, einen wie hohen Anteil Skulpturentransporte aus dem Osten am internationalen Fernhandel hatten<sup>43</sup>. Es kamen Werkstätten in Kleinasien hinzu, vornehmlich im 2. Jh. waren sie höchst produktiv, versorgten ebenfalls gezielt Rom und hatten dort glänzenden Erfolg, allen voran die Werkstätten von Aphrodisias<sup>44</sup>. Weil in den kleinasiatischen Werkstätten Bildhauersignaturen verbreiteter sind als etwa in Athen, konnten sie für die heutige Forschung in chronologischen Fragen so aufschlussreich werden. In Aphrodisias beginnen die Signaturen im letzten Viertel des 1. Jh. v.Chr. und reichen in ununterbrochener Folge bis an den Anfang des 3. Jh. n.Chr., brechen dann ab, und unter ganz anderen Verhältnissen signiert erst wieder im 4. Jh. ein Bildhauer als «Aphrodisieus». Dennoch

40 Caracalla auf dem Attikarelief der Quadrifrons von Leptis Magna: H. B. Wiggers/M. Wegner, *Caracalla – Balbinus. Das römische Herrscherbild* III 1 (Berlin 1971) Taf. 6; Caracalla in Tunis, Mus. du Bardo C. 1347 aus Thuburbo Maius: ebenda Taf. 7.

41 Zuletzt Neudecker, a.O. (oben Anm. 4) 8ff.; H. U. Cain/O. Dräger, «Die sogenannten neuattischen Werkstätten», in: G. Hellenkemper Salies (Hg.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia* 2 (Köln 1994) 809ff.

42 Z.B. Chr. Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiäe*. Archäologische Forschungen 14 (Berlin 1985); s. unten Anm. 49ff. zu den in Rom arbeitenden Bildhauern aus Aphrodisias.

43 F. Gelsdorf, «Antike Wrackfunde mit Kunsttransporten im Mittelmeer», in: Hellenkemper Salies, a.O. (oben Anm. 41) 2, 759ff.

44 M. Floriani Squarciapino, *La Scuola di Afrodiasias* (Rom 1943); K. Erim/C. M. Roueché, «Sculptors from Aphrodisias, some new inscriptions», *Papers Brit. School at Rome* 50 (1982) 102ff.; Ch. Roueché/K. T. Erim (Hgg.), *Aphrodisias Papers. Recent work on architecture and sculpture*. Journal of Roman Archaeol. Suppl. 1 (Ann Arbor 1990), hier v.a. der Beitrag 133ff.: M. Moltesen, «The Aphrodisian sculptures in the Ny Carlsberg Glyptotek»; Hannestad, a.O. (oben Anm. 28) 110ff.

waren es nicht die Bildhauerwerkstätten, die den Markt schufen und die Neigungen des Publikums erweckten, sondern sie folgten den kulturellen Interessen der Zeit und dem Geschmack des Publikums. Ebenso lag auch die Ursache für das rasche Ende der Statuenkopien und der Idealplastik nicht bei den Bildhauerwerkstätten. Es wird immer wieder ins Feld geführt, die athenischen «neuattischen» Bildhauerwerkstätten seien im Herulereinfall des Jahres 267 n.Chr. untergegangen, die kleinasiatischen seien dann wenig später von den Verwüstungen der beginnenden Völkerwanderungszeit erreicht worden<sup>45</sup>. Doch das Ende des eigentlichen Kopienwesens liegt früher, eben bereits in severischer Zeit. Ihre wohlorganisierte Produktivität musste vielmehr abbrechen, als das Publikum und die Kundschaft für ihre Produkte verloren ging.

Auch bei den Werkstätten aber hat es von Niels Hannestad und Mette Moltesen Widerspruch gegen diese Beurteilung des historischen Ablaufs gegeben. Ausgangspunkt ist der Fund vom Esquilin in Rom aus Werkstätten von Aphrodisias, der in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gemacht wurde. Deutlich erkennbar sind fünf Statuen, doch der Komplex war grösser. Sie wurden damals sogleich ergänzt, so für den Kunsthandel attraktiv gemacht und alsbald für die Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen erworben. Erst die Entfernung der verunklarenden Ergänzungen und die Wiederaufstellung der originalen Bestandteile in jüngerer Zeit erlaubten eine gerechtere Beurteilung<sup>46</sup>.

Besonders interessant wird die Gruppe durch die griechischen Bildhauersignaturen, die die Verbindung mit Aphrodisias sichern, aber zugleich eine Reihe von Problemen aufwerfen<sup>47</sup>: Zwei Statuen – ein Herakles<sup>48</sup> und ein junger Satyr<sup>49</sup> – weisen die gleiche Signatur auf: Φλ(άβιος) Ζήνων ἀρχιερεὺς καὶ διασημό(τατος) (= *perfectissimus*) Ἀφροδισιεὺς ἐποίηι. Unter der Signatur Φλ(άβιος) Χρυσέρως Ἀφροδισιεὺς ἐποίηι laufen ein Poseidon<sup>50</sup> und ein Helios<sup>51</sup>. Für die Statue eines Zeus<sup>52</sup> ist keine Signatur überliefert, verloren ist die

45 Z.B. M. Bieber, *Ancient Copies* (New York 1977) 251; bezeichnend im Sinn der hier vorgetragenen Überlegungen ist, dass bei Bieber in den Kapiteln «Copies ... of the Severan Period» (a.O. 242ff.) und «Sarcophagi and Statues during the Late Third and Fourth Centuries» (a.O. 254ff.) nur noch von Porträts und Porträtstatuen die Rede ist.

46 Das Verdienst ihrer Wiedergewinnung gehört M. Moltesen (oben Anm. 44); nach dem Fundort auch Statuen «delle Sette Sale»; in der alten Bestandsaufnahme: F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek* (Kopenhagen 1951) 363ff. Nr. 521–527; die Datierung ins 4. Jh. n.Chr. jetzt noch zugespitzt bei B. Kiilerich, in: L. Rydén/J. O. Rosenqvist (Hgg.), *Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium* (Stockholm 1993) 86f. mit Abb. 1 (nach 350 n.Chr.).

47 Die epigraphische Diskussion v.a. bei C. Roueché/K. Erim, *BSR* 50 (1982) 102ff.

48 Poulsen, a.O. Nr. 523; Moltesen, a.O. 138f. Abb. 1. 6–8.

49 Poulsen, a.O. Nr. 521; Moltesen, a.O. 139f. Abb. 1. 9–10.

50 Poulsen, a.O. Nr. 524; Moltesen, a.O. 139ff. Abb. 1. 11–12.

51 Poulsen, a.O. Nr. 525; Moltesen, a.O. 142f. Abb. 1. 13–14.

52 Poulsen, a.O. Nr. 522; Moltesen, a.O. 142ff. Abb. 1. 15–16.

Statue zu der Signatur eines Flavios Andronikos<sup>53</sup>. Die gleichen Bildhauernamen sind nun auch in Aphrodisias selbst inschriftlich überliefert, und dort hat Zenon noch den Titel *comes*. Die Kopenhagener Skulpturen des Komplexes Sette Sale hatte man in der älteren Forschung einhellig in das 2. Jh. n. Chr., d. h. in spätantoinische oder noch eher in severische Zeit datiert; in der Tat gibt es Übereinstimmungen mit severischen Stileigenheiten. Der neuere Versuch einer Spätdatierung<sup>54</sup> gründet sich auch nicht auf eine neue Bewertung des Stils, sondern er versucht, die Signaturen historisch auszuwerten. Freilich ist «Signatur» im gewohnten Wortgebrauch für diesen Fall unzutreffend. Die je zwei Statuen, die unter dem gleichen Namen laufen, sind stilistisch so unterschiedlich, dass sie nicht von der gleichen Hand gearbeitet sein können. Die Inschriften benennen also den jeweiligen Werkstattchef, nicht den ausführenden Bildhauer. Die neue naturwissenschaftliche Analyse hat eindeutig geklärt, dass das Material aller römischen Statuen Marmor von Carrara ist<sup>55</sup>. Die Arbeiten wurden also in Rom selbst ausgeführt. Die Werkstätten, die ursprünglich in Aphrodisias arbeiteten, müssen zumindest zeitweise in Rom tätig gewesen sein. Die verliehenen Ränge und Titel sind es, die für die neueren Bearbeiter die spätantike Datierung nahelegten. Der Rang des *διασημότατος*, des *perfectissimus*, ist seit den severischen Kaisern üblich und verbreitet. Der *comes* war anfangs ein enger Kaisergefährte und damit sehr hoch angesiedelt; erst seit Konstantin fand er allgemeine Verbreitung<sup>56</sup>. Zenon ist der hoch Ausgezeichnete, schon in Rom als *perfectissimus*, als *comes* bezeichnet ihn die Inschrift offensichtlich erst nach der Rückkehr in Aphrodisias. Offensichtlich ist die Leistung seines Ateliers in Rom derart aufgefallen und mit Wohlgefallen akzeptiert worden, dass er dort zu den Ehren dieser Titel gelangte und sie in seine Heimat zurückbrachte. Warum aber sollte dies erst unter Konstantin oder später möglich gewesen sein? Allein die Bewertung dieses Titels also liefert das Indiz für die spätantike Datierung des Komplexes. Der Fundkontext ist nicht so gut dokumentiert, dass aus ihm hätten Schlüsse gezogen werden können. Ich halte die spätantike Datierung deshalb für nicht hinreichend gesichert.

Dennoch gibt es Skulptur «idealer» und mythologischer Thematik, für die durch die Fundumstände und andere äussere Indizien eine Datierung in spätantike Zeit wahrscheinlich ist. Den Grabungen in Karthago wird die kleine Gruppe von Ganymed mit dem Adler verdankt<sup>57</sup>. Die Götterstatuetten aus der

53 Nicht nach Kopenhagen gelangt; s. C. Roueché/K. Erim, a.O. (Anm. 47) 106 Nr. 6.

54 Zuerst von Charlotte Roueché und Kenan Erim unternommen, vgl. oben Anm. 47.

55 K. Matthews/S. Walker, in: *Aphrodisias Papers* (oben Anm. 44) 147ff. und M. Moltesen, ebenda 142ff.

56 Roueché/Erim, a.O. (oben Anm. 47) 106f.

57 E. K. Gazda, «A marble group of Ganymed and the eagle from the age of Augustine», in: J. H. Humphrey (Hg.), *Excavations at Carthage 1977 conducted by the University of Michigan 6* (Ann Arbor 1981) 125ff. (erhaltene Höhe 49 cm).



spätantiken Villa von Petit-Corbin (Gironde)<sup>58</sup> sind um wenigstens grösser, für sie wird auch eine Datierung ins 3. Jh. erwogen<sup>59</sup>. Weitere kleinformatige Werke wurden durch den Stilvergleich ins 4. Jh. gerückt und an die Gruppe von Karthago angeschlossen, sind aber von anderen auch früher datiert worden<sup>60</sup>. Allen ist das Statuetten- oder gar Miniaturformat gemeinsam! Es steht ausser Frage, dass pagane Themen und die Darstellung der antiken Götter auch nach Konstantin präsent blieben. Aber die Veränderung der Darstellungsformate bedeutet auch eine Veränderung der Inhalte. Die Kleinkunstwerke setzen nicht einfach eine bestehende Tradition fort und richten sich an ein anderes Publikum als die lebensgrosse Idealstatue.

An die Werkstätten von Aphrodisias schloss vor allem Hannestad weitere Fundkomplexe grossformatiger Skulpturen an und rückte sie durch den Stilvergleich mit dem «Sette-Sale-Komplex» in die Spätantike. Das gilt besonders für den umfangreichen, aber sehr zertrümmerten Fund von Silaharaga bei Istanbul<sup>61</sup>. Stratigraphisch auswertbare Fundumstände sind nicht bekannt, so dass nur eine stilistische Beurteilung möglich ist. Im Anschluss an den Fund vom Esquilin werden die Skulpturen neuerdings als spätantik angesehen. Bei der Entscheidung über Datierungsfragen wird es methodisch immer darum gehen müssen, Zeitstil vom Lokalstil und den Eigenheiten der einzelnen Werkstätten zu trennen, was nicht immer gelingen kann. Ähnliches gilt auch für den Skulpturenfund von Kremna in Pisidien, dessen Figuren zwar auch nicht Lebensgrösse, aber doch die Höhe von etwa einem Meter erreichen. Vier Musenstatuen befinden sich im J. Paul Getty Museum in Malibu (Abb. 1–4)<sup>62</sup>. Hinzu gehört noch ein Apoll in Privatbesitz und angeblich ein Hermes, hinzu gehören Tychai und weitere Statuetten<sup>63</sup>. Möglicherweise war das Ganze Ausstattung

58 E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule Romaine* 2 (Paris 1908) 220ff. Nr. 1243–1250; Gazda, a.O. 150ff. Abb. 35ff.

59 L. Valensi, in: *Bordeaux: 2000 ans d'histoire* (Bordeaux 1973) 149ff. Nr. 138–140; ders., «Deux sculptures romaines de la villa de St.-Georges-de-Montagne», *Rev. du Louvre* 23 (1973) 7ff.

60 Eine erste Materialsammlung bei Gazda, a.O. (oben Anm. 57) 163ff. Abb. 54f. (die Gruppe von Satyr, Nymphe und Eros in Boston) und bes. 166f. Anm. 56. 58; L. Bonfante/C. Carter, *AJA* 91 (1987) 247ff. (Herakles-Hesperidengruppe in New York); ferner die staunenswerte – christliche – Miniaturgruppe aus Porträtbüsten und Jonasdarstellungen in Cleveland, deren Datierung umstritten ist (W. D. Wixom, *Bull. Cleveland Mus.* 57, 1967, 65ff.; ders., in: K. Weitzmann [Hg.], *Age of Spirituality*, New York 1979, 406ff. Nr. 362–368; O. Feld, in: B. Brenk [Hg.], *Spätantike u. frühes Christentum*, Berlin 1977, 170 und Taf. 138a); vgl. auch D. M. Brinkerhoff, *A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch* (New York 1970) mit der erneuten Diskussion eines spätantiken Depots von Skulpturen unterschiedlicher Herkunft.

61 N. de Chaisemartin/E. Örgen, *Les documents sculptés de Silaharaga* (Paris 1984); dazu R. Fleischer, *Gnomon* 60 (1988) 61ff.

62 C. Vermeule/N. Neuerburg, *Catalogue of the Ancient Art in the J. Paul Getty Museum* (Malibu 1973) 20f. Nr. 39–41 mit Abb.; W. Hornbostel, in: N. Thomas/C. Oldknow, *By Judgement of the Eye. The Varya and Hans Cohn Collection* (Los Angeles 1991) 104f. (seit kurzem ebenfalls im Besitz des Getty Mus.); Hannestad, a.O. (oben Anm. 28) 122f.

63 Nur zum Teil publiziert und zugänglich; M. B. Comstock/C. C. Vermeule, *Sculpture in Stone*.

eines Nymphäums, allenfalls auch eines Musentempelchens oder ähnliches. Hannestad sah in der Augenbohrung Spätantike. Die Datierung ist wieder nur stilistisch möglich. Aphrodisias zieht die Gruppe hinter sich her, in welche Richtung auch immer.

Dass die Verwechslung von Lokalstil und Zeitstil ganz unmittelbar zu falschem Ergebnis führt, zeigt der Fall der drei Musenstatuen aus dem Odeion von Thessaloniki in lehrreicher Weise<sup>64</sup>. Sie wurden nach ihrem Fund von 1962 als tetrarchische Werke angesehen, die zu einer nachträglichen Ausgestaltung des Odeions an der Agora gehörten. Die extreme Härte und Unbewegtheit der Gewandwiedergabe und die schroffe Linearität der Faltengebung machen verständlich, wie diese Bewertung zustandekommen konnte. Die Neubearbeitung des Fundes durch Thea Stephanidou-Tiveriou bewies, dass sie in früh-severische Zeit zu datieren sind, mit einer fraglos severischen Porträtstatue von gleichem stilistischem Habitus zusammengehören, und damit auch, dass alle vier Statuen Teil des ursprünglichen Ausstattungsprogramms des Baus waren.

## 5.

Es bleibt die Frage nach den Gründen für das Ende der lebensgrossen Idealstatue im 3. Jahrhundert. Zugleich mit dem Ende der Statuenkopien in spätseverischer Zeit brach die bisher latente Reichskrise offen aus. Sie ist eine politische, ökonomische *und* kulturelle. Die «Soldatenkaiserzeit» ist ohne Frage eine der dunkelsten Epochen der römischen Geschichte. Die Katastrophen des 3. Jh. haben die Gesellschaft Roms und der Mittelmeerwelt erheblich verändert. Wirtschaftliche Depression und politische Instabilität machten insgesamt die Basis für privaten Luxus schmaler. Entzogen also die Umwälzungen im Gefolge dieser Krise den bisherigen Bildungsidealen das Publikum? Ist die Ursache für das Ende der Idealstatue wirklich eine soziale, und liegt es im Zusammenbruch der bisherigen Gesellschaft begründet? In diesem oder ähnlichem Sinn wird immer wieder argumentiert, wenn es um das Ende der Statuenkopie geht. «Die Käuferschicht war so sehr zusammengeschmolzen, dass weitgehend die alten Bestände aus dem reichen Vorrat vergangener Jahrhunderte den Bedarf deckten» – so zuletzt wieder Richard Neudecker<sup>65</sup>. Derlei gesellschaftliche Zusammenbrüche mögen partiell mitgewirkt haben, aber aufs Ganze greift die Argumentation zu kurz: Die gleiche Gesellschaft, die die Reproduktion der Idealstatue aufgab, führte den kostbaren Reliefsarkophag mitten in der Krisenzeit des 3. Jh. auf den Höhepunkt seiner Entwicklung.

*The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston* (Boston 1976) 123 Nr. 190.

64 Th. Stephanidou-Tiveriou, «Τα αγάλματα των μουσών από το ωδείο της Θεσσαλονίκης», *Egnatia* 2 (1990) 73ff.

65 Neudecker, a.O. (oben Anm. 4) 117; Brinke (oben Anm. 13) 79.





1



2



3



4

Abb. 1–4. Malibu, CA, The J. Paul Getty Museum,  
Musenstatuen, angeblich aus Kremna in Pisidien, vgl. S. 183 Anm. 62.

Leere Seite  
Blank page  
Page vide

Werke wie der Ludovisische Schlachtsarkophag oder der Löwenjagdsarkophag des Palazzo Mattei von der Mitte des 3. Jh. gehören zu den Meisterwerken der römischen Plastik, sind jedoch nur herausragende Erscheinungen einer Gattung, die weiterhin eine kaufkräftige Gesellschaft voraussetzt. Und was wichtiger ist: die oft anspruchsvolle, mit dem griechischen Mythos operierende, häufig auch allegorische Bildsprache der römischen Reliefsarkophage muss bei Käufern und zeitgenössischen Rezipienten mit einer Bildung rechnen, die diese Sprache versteht. Eine griechische Bildungswelt bleibt also erhalten; aber ihr Repräsentationsideal für breitere Schichten sind nicht mehr Skulpturen klassischer Thematik. Eine ideologische Alternative zur klassischen Bildung steht auch zur Zeit der Soldatenkaiser nicht zur Verfügung, aber etwas hat sich verändert; lässt sich am Geschick der Idealstatue ablesen, was?

Es ist lohnend, noch einmal die Villa zum Vergleich heranzuziehen. Auch die spätantike Villegiatur setzt weiterhin Bildung voraus. Die aktuellen Inhalte der Sarkophagkunst des 3. Jh. fanden bezeichnenderweise auch im Repertoire der Villenausstattung Verwendung, aber eben nicht im Statuendekor. Es sind zunehmend die grossen Mosaiken, welche die den Sarkophagen vergleichbaren Inhalte transportieren. In der spätantiken Literatur begegnet man Villen von der Mosel bis nach Syrien. Sie bieten weiterhin alles, was Wert in griechischer Bildung ausmacht – Luxus, Bukolik und Genussmöglichkeiten dürfen nicht fehlen<sup>66</sup>. Doch blieben diese traditionellen Werte in der Literatur nur als Topoi erhalten; ein aktuelles Thema war die Villenausstattung dort nicht mehr. Analog dazu schwand das Interesse am vordergründigen Inhalt der Skulpturen. Das hatte Folgen für die Statuen, wie man an archäologischen Befunden und indirekt in der Literatur sieht: In der Maxentius-Villa konnten griechische Porträt-Hermen als Circusschranken verwendet werden<sup>67</sup>. – Deshalb kann ich auch nicht der Interpretation zustimmen, die der Hermengalerie von Welschbillig prägnanten programmatischen Inhalt zubilligt<sup>68</sup>. Wrede sah in dem Kaleidoskop von Göttern, Satyrn und unterschiedlichen Porträts so etwas wie ein «Abbild der antiken Welt», während man sich wohl doch damit bescheiden muss, ein Versatzstückensemble vor sich zu haben – einen ähnlichen Eindruck vermitteln die riesigen und gierig zusammengerafften Statuenmengen der Villa von Chiragan, die vermutlich nicht oder nur teilweise definitiv aufgestellt waren<sup>69</sup>.

Die Inhalte der Idealplastik werden bereits in den Jahrzehnten, die sinnvoll als die Vorstufe der Spätantike zu bezeichnen wären, in eine andere Richtung umgeformt – und diese macht es nunmehr unmöglich, sie in der beiläufig

66 Die Quellen reichen von Ausonius über die *Historia Augusta*, Ammianus Marcellinus bis Claudian und darüber hinaus in etliche Texte der spätantiken Literatur: Neudecker, a.O. 127f. (oben Anm. 4).

67 Ebenda 186ff.

68 Wrede, a.O. (oben Anm. 32).

69 Siehe oben Anm. 31.

allgegenwärtigen Weise um sich zu haben: Sie werden allegorisch aufgeladen und entsprechend umgedeutet. Hierzu liefern die Texte einige Beweisstücke. So wurde etwa Skylla, die einst in der «Odyssee in Stein» in der Tiberiusvilla von Sperlonga mit dafür sorgte, den Homer präsent zu halten, zur moralischen Paraenese bei dem Rhetor und Philosophen des 4. Jh. Themistios (*Or.* 22) und zur Allegorie für Neid in einem Brief des Sidonius Apollinaris im 5. Jh. (*Epist.* 1,14)<sup>70</sup>. Einen solchen immer stärker transzendierenden Zugriff vermochte speziell die lebensgrosse Statue der Idealplastik aus dem klassischen Mustervorrat nicht mitzutragen. Ihr habituellem Realismus widersetzte sich einer grundsätzlich neuen Lesung. Er sperrte sich aber auch gegen eine umfassende Anreicherung mit Attributen, die die allegorische Verwendung allenfalls ermöglicht hätte. Deshalb wurde die Reduzierung der Formate im Ausweichen auf die Statuetten beliebt. Sie erlaubten die Bildung grösserer Ensembles, die der Allegorese entgegenkamen. Die grossformatige Idealstatue verharrte bei der direkteren Symbolsprache.

Die Reliefkunst und insbesondere der Reliefsarkophag, aber auch die Malerei und das Mosaik sind die Medien, die mit den Realitäten des Sichtbaren das Unsichtbare der neuen allegorischen Inhalte und transzendentalen Bedeutung mittragen konnten. Deshalb gelangt die Thematik der Reliefsarkophage jetzt zu ihren bedeutendsten Schöpfungen (und deshalb reicht die vordergründige Argumentation nicht, die Bildhauer der Kopistenwerkstätten seien halt nach deren Ende in die Sarkophagwerkstätten übergewechselt). Aus dem gleichen Grund haben die grossen Entwürfe der Mosaizisten ihren Höhepunkt überhaupt erst im 4. Jahrhundert. In dieser Weise konkretisiert sich, was Hans Lauter schon früh in seiner Dissertation zur Kopienchronologie allgemein formuliert hatte: «Die geistige Entfernung von der griechischen Antike bringe ganz von selbst das Kopistenwesen zum Erlöschen»<sup>71</sup>. Es ist nicht die pure Distanz zu den griechischen Vorbildern, die sie entwertet. Vielmehr nimmt der Schritt von der traditionellen Symbolsprache zur umfassenden Allegorese von Bildinhalten, der im 3. Jh. erfolgt, der klassischen Idealstatue gleichsam ihre Existenzgrundlage. Mitsamt den Götterbildern hatte sie der Welt des Realen angehört. In einem Kontext, in dem die sichtbare Welt das Unwirkliche wird, das Unsichtbare aber das Wirkliche und Ewige, treten andere Zeichen an ihre Stelle. Die klassische Idealstatue ist im 4. Jh. noch nicht verschwunden. Die alten Exemplare sind in schwindender Zahl noch vorhanden, sie bleiben sichtbar und werden gelegentlich auch noch repariert; doch sie werden immer musealer. Da ihr unmittelbarer und symbolischer Inhalt seinen Wert verloren hat bzw. selbst verloren ging, sind sie zum reinen Hintergrund in sinnentleerter Staffage geworden<sup>72</sup>.

70 Neudecker, a.O. 127 Anm. 1316.

71 Lauter, a.O. (oben Anm. 11) 127.

72 Aus alledem ergibt sich nebenbei, dass das Porträt auch in tetrarchischer Zeit und im 4. Jahrhundert von der skizzierten Umwertung nicht betroffen ist.