

BEGEGNUNGEN MIT DER SPÄTANTIKEN SKULPTUR: NEUSCHÖPFUNGEN UND NACHNUTZUNGEN

R. R. R. Smith/Bryan Ward-Perkins (Hrsgg.): *The Last Statues of Antiquity*. Oxford: Oxford University Press 2016. xxxii, 410 S., 184 Abb. £ 100.00. ISBN: 978-0-19-875332-2.

Troels Myrop Kristensen/Lea Stirling (Hrsgg.): *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2016. vii, 424 S., 96 Abb. \$ 85.00. ISBN: 978-0-472-11969-1.

Zwei kurz nacheinander erschienene Sammelbände beschäftigen sich mit dem Schicksal der letzten vollplastischen Statuen der Spätantike. Beide illustrieren die Langlebigkeit dieser Kunstgattung in einigen Regionen des Mittelmeerraums bis ins siebte Jahrhundert hinein. Die zentrale Frage, die in vielen Beiträgen neben weiteren Aspekten der Produktion, Nutzung und Umnutzung aufblitzt, ist daher, warum die Statuenpraxis aufgegeben wurde, um sich erst nach dem hohen Mittelalter wieder mühsam aus Kapitellen, Reliquiaren und anderen dreidimensionalen Objekten herauszuschälen. Mehrere Beiträge der beiden Bände rufen die gängigen Erklärungsmodelle in Erinnerung. Hierzu zählt, dass seit dem Jahr 444 Ehrenstatuen von den Geehrten selbst bezahlt werden mussten (Cod. Iust. 1,24,4). Des Weiteren nennt die Forschung oft ökonomische und technische Schwierigkeiten sowie religiöse Veränderungen. Sicherlich veraltet ist die These, dass handwerkliches Unvermögen den Niedergang bedingte. Oft wird der Wandel von Mode und Geschmack genannt. In Anbetracht der Wirkmacht farbiger Fresken und Mosaiken in den neuen Kirchen ist das Verlangen nach Repräsentation in musivischer Form in Sakralräumen verständlich. Schließlich haben sicherlich der Wandel und der Niedergang städtischer Institutionen und Funktionen eine entscheidende Rolle beim Verschwinden der Skulptur aus

dem öffentlichen Raum gespielt.¹ Dies wird auch durch die Tatsache nahegelegt, dass dem Reaktionär Julian Apostata, der die Autonomie und den Status der Städte revitalisierte, allein 33 Statuen gestiftet wurden.

Das große Oxforder Projekt *Last Statues of Antiquity* (hiernach: LSA) hat eine nutzerfreundliche Homepage (laststatues.classics.ox.ac.uk) erstellt, die sämtliche erhaltenen Statuen, Statuenfragmente, Inschriftenbasen und literarisch überlieferten Standbilder von Kaisern und Würdenträgern versammelt. Zu jedem der über 2800 fortlaufend nummerierten Einträge werden Abbildungen, Daten und eine wissenschaftliche Beschreibung zur Verfügung gestellt. Das von R. R. R. Smith gemeinsam mit Bryan Ward-Perkins herausgegebene Buch ist als Begleitpublikation zu dieser Homepage konzipiert und enthält neben einigen synthetisierenden Aufsätzen vor allem Beiträge, die das jeweilige Statuenvorkommen nach Gattung und Region geordnet statistisch auswerten.

The Afterlife of Greek and Roman Sculpture (hiernach: AGRS), herausgegeben von Troels Myrop Kristensen und Lea Stirling, ist das Ergebnis zweier Seminare an der Universität von Aarhus in den Jahren 2008 und 2011. Im Unterschied zu LSA werden neben Ehren- und Portraitstatuen auch mythologische Stand- und Kultbilder behandelt. Im Fokus steht die Frage der Verwendung der Skulpturen nach dem Moment ihrer Erschaffung. Häufig fiel diese mit der ursprünglichen Funktion zusammen, nicht selten wurden die Objekte einem neuen Zweck zugeführt, wenngleich die meisten Statuen vermutlich in Kalköfen endeten (siehe die Beiträge von Beth Munro, 47–67, und Michael Greenhalgh, 330–348), die die Objekte dem archäologischen Zugriff für immer entzogen.

* * * * *

Der Beitrag von R. R. R. Smith in LSA (1–27) bietet eine willkommene Einführung in die grundlegenden Fragen der Portraitplastik und einen hilfreichen Überblick über die chronologische Stilentwicklung. So sind die Gesichter des dritten und frühen vierten Jahrhunderts an kurzen Frisuren und Stoppelbart zu erkennen. Am Ende des vierten Jahrhunderts tauchen häufiger Frisuren mit Ponyschnitt auf. Nach vorn gebürstete Haare (etwa auf dem Theodosios-Obelisken) legen eine Datierung in die theodosianische Epoche

1 R. R. R. Smith: Roman Portraits: Honours, Emperors, and Late Emperors. In: JRS 75, 1985, 209–221, bes. 215–219.

nahe, während Helm-Frisuren seit der Wende zum sechsten Jahrhundert zu beobachten sind. Ein berühmtes Beispiel ist die Statue des Flavius Palmatus aus Aphrodisias (LSA 198), dessen Frisur große Ähnlichkeit mit der des Theoninos auf den Mosaiken der Georgs-Rotunde in Thessaloniki aufweist. Der Beitrag spricht ferner Grundlegendes zur regionalen Verteilung des Statuenbestands an und gibt einen Überblick über die Entwicklung und Assoziation der unterschiedlichen Gewandformen: Das Himation war das verbreitetste Gewand und wurde in der Spätantike zunehmend mit lokalen Eliten verbunden, während die herrschende Klasse sich mehrheitlich in Chlamys und Toga abbilden ließ. Vielfach sind Umarbeitungen älterer Statuen zu erkennen, die dazu führten, dass überarbeitete Köpfe auf originalen Körpern sitzen. Ein langer Abschnitt ist der Stilisierung spätantiker Portraits gewidmet (22–26). Smith weist entschieden ältere Vermutungen zurück, bei der Stilisierung handele es sich um einen Ausdruck von Spiritualisierung. Diese Vorstellung sei vielmehr ein modernes Konstrukt. Die unkritische Übertragung schriftlicher Quellen auf die materielle Kultur sei hierfür verantwortlich. Der Fall des berühmten Eutropios-Portraits (erste Hälfte des fünften Jahrhunderts) in Wien (LSA 690) ist bezeichnend, denn bei dem Mann mit dem stark überlängten Gesicht handelt es sich nicht um einen spirituellen Asketen, sondern um eine lokale Berühmtheit, die sich um die Erhaltung der Infrastruktur verdient gemacht hatte. Der typische *sacer vultus*, das schmale, jugendhafte Gesicht der spätantiken Herrscher deutet Smith ebenfalls nicht als Ausdruck des religiösen Status der Dargestellten, sondern als visuelles Zeichen von Tugenden wie Wissen, harter Arbeit, Gesetzestreue, Förderung von Bauaufgaben und Unbestechlichkeit.

Um diesen kaiserlichen Gesichtsausdruck und die Reaktion der Privatportraits darauf geht es in dem Beitrag von Marianne Bergmann und Martin Kovacs (280–294). Die Chronologie spätantiker Portraitköpfe stellt wegen häufiger nachträglicher Umarbeitungen aufgrund des Verlusts des „period face“ durch unterschiedliche Produktionsweisen in Ost und West sowie aufgrund des weitgehenden Verlusts der hauptstädtischen Statuenproduktion ein großes Problem dar. Ikonographische Einteilungen können hier begrenzt Abhilfe schaffen. So waren seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts kurzes Haar, Stoppelbart und Gesichter, die von Alter und Erfahrung gezeichnet waren, üblich. Die Tetrarchie verstärkte diese Tendenzen noch und übersteigerte sie. Ein Bruch ereignete sich mit der Einführung des Portraits Konstantins, dessen Frisur klassisch trajanisch und dessen Gesicht schmal,

jung und ruhig im Ausdruck war. Dieser Stil wurde nur selten in den Privatportraits imitiert. Diese zeugen zwar auch von einem hohen Grad an Stilisierung, sind aber oft sehr expressiv, ja expressionistisch und – durch die zur Verfügung stehende Formenvielfalt – individuell im Ausdruck. Kovacs und Bergmann machen zwei unterschiedliche Erklärungsvorschläge dafür verantwortlich, warum sich Kaiser- und Privatportrait so stark auseinanderentwickelten: Ersterer argumentiert, dass der jugendlich glatte Ausdruck der Kaiserbilder die Imitation erschwerte, auch wenn die Hinzufügung lebensnaher Charakteristika möglich war und in seltenen Fällen belegt ist (etwa Abb. 23.6). Bergmann hält dagegen, dass die imperiale Konnotation die Portraits ungeeignet als Vorbild für Privatleute erscheinen ließ. Beide Ansätze sind überzeugend, und eine Synthese daraus mag der Grund für die Abtrennung der Privat- von den Kaiserportraits sein. Es kann vermutet werden, dass das jugendliche Kaiserbild nicht mehr den individuellen Herrscher darstellen sollte, sondern die übermenschlich kaiserliche Natur. Darum näherte es sich durch die faltenlose Jugendlichkeit und den emporgehobenen Blick den Konventionen antiker Götterbilder (z. B. des Apollon) an. Das neue Kaiserportrait brachte die bereits seit der Kaiserzeit betriebene visuelle Annäherung an das Göttliche, das besonders die Tetrarchen vorgemacht hatten, zum Abschluss.² Diese entrückte Übermenschlichkeit, so erscheint es dem Rezensenten, war den Portraits der Oberschicht kaum angemessen und widerstrebte auch dem Zweck des Individualportraits.

Die weiteren Artikel beschäftigen sich in der Mehrzahl mit der regionalen und gattungsspezifischen Verteilung der erhaltenen Skulpturen. Der Beitrag von Bryan Ward-Perkins (28–42) fasst zusammen, dass bis zum Jahr 550 jegliche Produktion außerhalb Konstantinopels zum Erliegen gekommen war. Lange überlebte die Praxis der Statuenaufstellung dort, wo sie ohnehin

2 Zur fortschreitenden Entrückung des Kaiserportraits aus der menschlichen Sphäre siehe J. Elsner: *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge 1995, 169–172 und M. Kovacs: *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt*. Wiesbaden 2014 (*Spätantike–Frühes Christentum–Byzanz* 40), 50–54; 91–96. Kovacs zitiert zwei zeitgenössische Quellen, Themistios und Ammianus Marcellinus, die dieses Phänomen kommentieren (95). Ein Zeichen für die Angleichung der spätantiken Herrscher an das Göttliche ist auch in der Inschrift der Diokletianssäule in Alexandria zu erkennen. Diese bezeichnet Diokletian als Schutzspender der Stadt, eine Formulierung, die eigentlich den Göttern vorbehalten war: τὸν πολιοῦχον Ἀλεξανδρείας (LSA 874).

schon ausgeprägt war: in Rom, in Nordafrika zwischen Tripolitania und Numidia, in Griechenland und auf den griechischen Inseln sowie in Westkleinasien (296). In Süditalien gibt es keine Belege für Neuanfertigungen nach 437, in Norditalien sogar nach 370 nicht mehr. Selbst für Ravenna ist lediglich das bronzene Reiterstandbild Theoderichs (LSA 2751) belegt. Aus Leptis Magna hingegen sind 75 Statueninschriften bekannt, mehr als aus jeder anderen Stadt außerhalb Roms (298).

Im Folgenden soll nur auf einige regionale Besonderheiten hingewiesen werden, die in den Artikeln zur Sprache kommen: Im Militärlager von Theben beim heutigen Luxor hat sich eine ungewöhnlich hohe Konzentration tetrarchischer Ehrenstatuen erhalten, ein Hinweis darauf, so Ulrich Gehn und Bryan Ward-Perkins, wie wichtig der Einfluss individueller Akteure war (111). Smith beschreibt, dass in Aphrodisias die Mehrzahl der Statuen an wenigen „Hotspots“ konzentriert war: in den hadrianischen Bädern, im Bouleuterion, dem Sebasteion und dem Theater (146). Die Gründe für die Bevorzugung von Bädern wird im AGRS-Beitrag von Lea Stirling aufgegriffen (265–289). Ulrich Gehn wertet die Daten zum spätantiken Athen aus (190–199) und bemerkt, dass sich die Stadt als besonders traditionsbewusst erwies, was u. a. am Stil der Bärte und an der Präferenz für Philosophenportraits ablesbar ist. (199) Dieses konservative Element der alten griechischen Metropole wird im AGRS-Beitrag von Nadin Burkhardt eingehend besprochen (118–149).

Eine Sonderstellung nimmt Konstantinopel ein, das von Gehn und Ward-Perkins gemeinsam diskutiert wird (136–144). In der Hauptstadt werden noch bis weit ins siebte Jahrhundert imperiale Marmor- und Bronzestatuen aufgestellt. Literarisch bezeugt sind sie in der *Anthologia Palatina*, den *Parastaseis syntomoi chronikai*, dem *Chronicon Paschale* und der Chronik des Johannes Malalas. Einmalig sind die achtzehn Wagenlenker-Epigramme vom Hippodrom (LSA 349, 361, 489, 499–507 und 511), die belegen, dass das Medium der Ehrenstatuen auch für Nichteliten offen stand. Die letzten Statuen ließ Kaiser Phokas an der Mese zwischen Konstantins- und Theodosiosforum (LSA 2775) und im Palastbezirk an der Magnaura (LSA 2774) aufstellen (144). Die allerletzte bekannte Statue Konstantinopels und der römischen Welt war ein vergoldetes Reiterstandbild des Niketas, eines militärischen Führers und Neffen von Herakleios, das zwischen 610–625 auf dem Konstantinsforum errichtet wurde (LSA 478).

* * * * *

Ähnlich wie Smith in seinem einleitenden Beitrag stellen Kristensen und Stirling ihrem Band eine chronologische Übersicht voran (1–26), die den Leserinnen und Lesern als Orientierung für die nachfolgenden Beiträge dienen soll. Dem Thema des Bands entsprechend geht es weniger um stilistische Veränderungen, sondern mehr um Veränderungen in der Produktion und Nutzung antiker und spätantiker Skulptur: Im dritten Jahrhundert (13–14) wurde antike Skulptur in Befestigungen überall im Reich verbaut, etwa in der Herulischen Mauer in Athen oder in der Aurelianischen in Rom, um zwei prominente Beispiele zu nennen. Neuaufstellungen gab es deutlich weniger als zuvor. Im vierten Jahrhundert (14–17) finden sich die frühesten Belege für vereinzelte Zerstörungen durch Christen. Beispielsweise wurde das Heiligtum der Demeter und Persephone in Kyrene im Jahr 262 von einem Erdbeben zerstört, später wurden herabgestürzte Köpfe an den Augen beschädigt und in einer Senke vergraben. Öffentliche Einrichtungen und Häuser der Eliten behielten zwar ihren Dekor, die Neuproduktion erlosch jedoch nach dem frühen fünften Jahrhundert. Die private Wertschätzung, die die Statuen zuvor noch genossen hatten, endete im fünften Jahrhundert (17–21). Dies war vermutlich u. a. mit dem Rückgang der klassischen Bildung verbunden. Die Präferenz für mythologische Themen blieb jedoch auf Textilien und Bodenmosaiken erhalten.³ Textquellen legen nahe, dass christliche Gewalt gegen Statuen häufiger wurde. Ein Anzeichen dafür war die Markierung der Statuen mit Kreuzen im östlichen Mittelmeerraum, die aber oft nicht genau datiert werden kann. Diese Eingriffe in die Originalsubstanz könnten sowohl als Aufnahme der Statuen in die eigene (christliche) Kultur gewertet werden oder aber als Akt der Entweihung. Schließlich finden sich im sechsten Jahrhundert (21–23) kaum mehr Anzeichen für traditionellen Statuengebrauch.

Troels Myrop Kristensens Aufsatz räumt mit einem verbreiteten Mythos auf, der die meisten Zerstörungen von Skulptur, Architektur und Urbanistik als Folge von Erdbeben erklärt (68–92). Dieses Erklärungsmodell wird häufig in Ermangelung archäologischer oder historischer Zeugnisse bemüht. Die vergangenen Jahrzehnte haben der Katastrophenforschung jedoch viele neue Erkenntnisse gebracht, und Chronologien von Erdbeben in Antike und

3 Zur Datierungsproblematik mythologischer Skulptur siehe N. Hannestad: *Late Antique Mythological Sculpture*. In: *Search for a Chronology*. In: F. A. Bauer/Ch. Witschel: *Statuen in der Spätantike*. Wiesbaden 2007 (*Spätantike–Frühes Christentum–Byzanz* 23), 273–306.

Mittelalter sind auf Grundlage von Textquellen und archäologischer Befunde erstellt worden.⁴ Sicherlich legen einige eindeutige Schadensbilder (etwa die parallel umgestürzten Säulen der Kathedrale von Hippo/Sussita am See Genezareth) einen Zusammenbruch des Gebäudes durch Erdbeben nahe. Aber Kristensen weist auf die Probleme hin, Ursachen von Zerstörungen im archäologischen Befund eindeutig nachzuweisen und differenzierende Kriterien aufzustellen (69–72). In Bezug auf Antiochia argumentiert er, dass die Nachnutzung vieler Statuen in der Mauer um die Mitte des vierten Jahrhunderts darauf zurückzuführen sei, dass städtische Bauten und ihre Dekoration aufgrund der Schwächung der kaiserlichen Macht verfielen (78–85). Während der Wissenschaft noch das Handwerkszeug fehlt, verschiedene Schadensbilder eindeutig zuzuordnen, ist der Beitrag doch höchst willkommen, um einerseits die Belastbarkeit von Erdbeben-Thesen zu hinterfragen und andererseits eine Diskussion um die Wahrnehmung von Naturkatastrophen in der Spätantike und ihre Auswirkungen auf die Stadtbilder anzustoßen.

Um die intensive Nachnutzung antiker mythologischer und kaiserlicher Statuen im spätantiken Sagalassos geht es im Beitrag von Ine Jacobs, der den zweiten Teil des Buchs zu regionalen Perspektiven einleitet (93–117). Beeindruckend sind die sechs kolossalen Statuen antoninischer Kaiser, die im sechsten Jahrhundert in einem Speisesaal aufgestellt wurden. Im zweiten Viertel des sechsten Jahrhunderts wurden die Kolonnadenstraße renoviert und in ihrem Bereich kleinformatige mythologische Statuen – eine 80 cm hohe Apollonstatue, eine Aphrodite, eine Hygieia und eine Gruppe der drei Grazien, alle aus unterschiedlichen Epochen – in unklassischer Weise platziert. Bemerkenswert ist nicht nur das für die öffentliche Präsentation ungewöhnlich kleine Format, sondern auch, dass unterhalb der Statuetten Marmorplatten mit christlichen Kreuzen eingelassen waren. Die mythologischen Figuren und Götterstatuen wurden hier als Ornamente einer christlichen Stadt benutzt, ohne dass ihre ursprüngliche religiöse Konnotation diesem Aufstellungsvorgehen im Wege stand. Ungewöhnlich lange, bis ins sechste Jahrhundert hinein, hielt auch die Neuschöpfung von Portraitplastik aus ephesischer Produktion an. Jacobsen führt aus, wie schließlich das Ende des Statuengebrauchs mit dem Verfall städtischer Strukturen zusammenfiel. Abfall und Schutt sammelten sich in den Straßen, und die Besiedlung war vor

4 Siehe etwa N. Ambraseys: *Earthquakes in the Mediterranean and Middle East. A Multidisciplinary Study on Seismicity up to 1900*. Cambridge 2009.

einem neuerlichen Erdbeben im frühen siebten Jahrhundert bereits weitgehend zum Erliegen gekommen.

Wie von Ulrich Gehn in LSA bemerkt, verweist auch Nadin Burkhardt auf das Traditionsbewusstsein Athens in der Spätantike (118–149). Pagane Kulte hielten sich bis ins fünfte Jahrhundert hinein, es wurden kaum neue Reliefs angefertigt, nur alte weitergenutzt und Statuen gemeinhin nicht versetzt – ganz wie in anderen Städten. Im sechsten Jahrhundert begann dann die Transformation paganer Heiligtümer zu Kirchen. Dabei blieben diese Bauten für den Besucher von außen als klassische Gebäude erkennbar (144). Sie blieben die *ornamenta* der Stadt. Eine interessante Kontinuität in der *longue durée* stellt die Statue der Athena von Endoios dar, welche Pausanias in der Nähe des Erechtheions sah, die im späten dritten Jahrhundert an der spätantiken Mauer angebracht wurde und noch 1740 in der Mauer neben dem türkischen Nordtor zu sehen war (124). Zu einem früheren Zeitpunkt wurde die Statue der Athena Parthenos entfernt, vermutlich noch vor 485, zu Lebzeiten von Proklos (126).

Die Formen der Nachnutzung von Statuen ergeben sich oft aus praktischen Erwägungen. Sie wurden als Baumaterial weiterverarbeitet, umgearbeitet oder versetzt. Viele Beiträge verweisen auf die Nutzung alter Statuen als *ornamenta* der Städte. Allerdings wird selten diskutiert, was die Bewohnerinnen und Bewohner dazu bewogen haben mag und welche Assoziationen die Platzierung der Relikte in den Betrachterinnen und Betrachtern weckte.⁵ Cristina Murer etwa untersucht in Ostia die Praxis, antike Statuen in spätantiken Bädern aufzustellen und ihnen so eine neue Funktion zuzuweisen (177–196).

Das Interesse an den Gründen für die Umnutzung und Zerstörung durchzieht viele der Beiträge. So untersucht Amelia Brown die Entstellung von Portraitzköpfen, beispielsweise durch Kreuzmarkierungen und die massenhafte Entsorgung von Köpfen (150–176). Ein rätselhaftes Portrait befindet sich etwa im Museum von Korinth (Abb. 5). Dieses wurde in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts geschaffen, später mit einem Kreuz mar-

5 Zur Erhaltung antiker Stadtbilder mit ihrem architektonischen und skulpturalen Schatz siehe F. A. Bauer: *Beatitudo Temporum: Die Gegenwart der Vergangenheit im Stadtbild des spätantiken Rom*. In: F. A. Bauer/N. Zimmermann (Hrsgg.): *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*. Mainz 2001 (Sonderbände der Antiken Welt), 75–94.

kiert und bereits vor dem späten sechsten Jahrhundert in einem Tunnel entsorgt. Anfangs- und Endpunkt liegen also innerhalb der christlichen Spätantike, so dass religiöser Fanatismus als Grund für die Zerstörung wenig wahrscheinlich ist. Brown warnt daher davor, nicht jeden beschädigten Portraitkopf als Ausdruck kultischer Aggression zu verstehen. Vielmehr können hierin auch Bestattungsriten erkannt werden, die die Lebensdauer der Statuen auf würdige Weise beendeten. Diese These vertritt auch Philip Kiernan in Bezug auf die Kultbilder im germanischen Raum, die nachweislich gezielt in liminalen Bereichen (Brunnen, Flüsse) bestattet wurden (197–222). Er deutet dies als psychologischen Akt des Schlussstrichziehens („ritual of closure“, 214, verweist aber auch darauf, dass jede Umnutzung partikularen Interessen folgte und individuell bewertet werden muss.

Die Sinnhaftigkeit, die spätantike Statuenpraxis nach Regionen geordnet zu betrachten, zweifelt Denis Sami in seinem Artikel zu Sizilien an (223–242). Er untersucht drei Beispiele des Nachlebens antiker Statuen und stellt fest, dass jeder Fall seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten und historischen Zufällen folgt. So wurde die Statuengruppe der Pii Fratres in Catania von einem kaiserlichen Beamten zerstört und nicht etwa von den Vandalen, wie man vermuten könnte. Die Bildwerke wurden aufgrund der großen Bedeutung für die Bevölkerung daraufhin sogar noch einmal repariert.

Der dritte Teil des AGRS-Bands versucht schließlich übergreifende Fragen zu beantworten. Der bereits erwähnte Beitrag von Michael Greenhalgh (330–348) verfolgt den Umgang mit antiken Statuen bis ins 19. Jahrhundert. Es überrascht, wie wenig Interesse, weder im positiven noch im negativen Sinn, die antike Skulptur über lange Zeit in ihrer Heimat im östlichen Mittelmeer hervorrief. Erst die Ankunft westlicher Archäologen weckte Begehrlichkeiten. Zwar retteten diese viele Werke vor dem Schicksal des Kalkofens, ihre Aufmerksamkeit für die alten Steine führte aber auch dazu, dass Einheimische nun begannen, Statuen zu zerstören, weil sie in ihnen Schätze vermuteten.

Lea Stirling untersucht die Orte, an denen Skulpturen bevorzugt überlebte, nämlich vor allem in Bädern und in den Häusern der Oberschicht. (265–289) Dabei ist zu bemerken, dass im öffentlichen Raum der Bäder die Zurschaustellung nackter Genitalien problematischer war als im privaten Bereich; und so finden sich auch in Bädern viele Statuen mit entfernten Geschlechtsteilen. Stirling legt dar, dass der Antikenmarkt und städtische Depots bei der Ausstattung dieser Räume mit Statuen eine wesentliche Rolle

spielten. Offen bleibt, warum sich dieser Wandel vollzog, warum die Oberschicht die Statuen in anderer Weise als die übrigen Gesellschaftsschichten wahrnahm und was die Präsentation von Statuen in Bädern als angebrachter erscheinen ließ als an anderen öffentlichen Plätzen. War es die visuelle Parallele aus nackten Badenden und nackten Statuen, die die Beibehaltung dieser Tradition in Bädern als sinnfällig erscheinen ließ? Stirlings Vorschlag, die Praxis, die Genitalien der Statuen in den Bädern zu entfernen, ziele auf die Repräsentation von Kontrolle und die Zurschaustellung von Entmachtung (286), kann nicht völlig überzeugen.

Benjamin Andersons Beitrag untersucht die Frage nach dem Ende der Produktion von Kaiserstatuen in Konstantinopel (290–309). Selbst in der Hauptstadt mit ihrer ausgeprägten Tradition kaiserlicher Statuen endete diese mit dem Beginn des siebten Jahrhunderts. Überzeugend ist Andersons These, dass die in der Spätantike zunehmende Aggression gegen Kaiserbilder dazu führte, dass die Praxis schließlich ein Ende fand. Diese Aggression konnte sich in physischer Form äußern, etwa beim Aufstand von Antiochia im Jahr 387 oder aber in Form von Spottepigrammen. Phokas ließ eines seiner beiden belegten Monumente innerhalb des Palastbereichs, östlich der Magnaura, aufstellen, wo es zwar vor dem Zugriff der Öffentlichkeit gesichert, zugleich aber nur noch sehr eingeschränkt sichtbar war. Bezeichnend sind auch die Berichte über Tiberios II. (578–582), die zeigen, wie marginal Standbilder für die Kaiserrepräsentation geworden waren. Dieser weigerte sich, ein Säulenmonument für seinen Vorgänger Justin II. fertigzustellen oder dieses für die eigene Repräsentation zu verwenden. Stattdessen nutzte er das Baumaterial, um eine Kirche der Vierzig Märtyrer zu errichten. (305–306)

Hier scheint ein Erklärungsmuster auf, das auch von Paolo Liverani (310–329) thematisiert wird, nämlich, dass Kirchenstiftungen und Wandbilder in Kirchen – den öffentlichen Räumen des Mittelalters – das bevorzugte Medium der Repräsentation geworden waren. Liverani zeichnet den Aufstieg zweidimensionaler Tafelmalerei im wechselseitigen Verhältnis mit dem Niedergang dreidimensionaler Bilder nach. Im vierten Jahrhundert sind noch einige wenige Versuche belegt, dreidimensionale Bilder in christlichen Sakralkontexten zu installieren, etwa die Figuren des Lateranfastigiums und die Silberfiguren im Baptisterium des Lateran. Liverani vermutet, dass diese Plastiken zu sehr von der Liturgie abgelenkt hätten, doch dies ist wenig überzeugend angesichts der erhaltenen farbig leuchtenden Wandmosaiken aus

der Spätantike. Es erscheint wahrscheinlicher, dass das Christentum den logischen Abschluss eines Stranges der paganen Philosophie bildete, der die materielle Welt ablehnte. Der Neuplatoniker Celsus sprach sich zwar noch für Götterstatuen aus, allerdings nicht, weil er glaubte, sie repräsentierten die Götter, sondern schlicht, um dem menschlichen Verlangen nach Anschaulichkeit zu entsprechen. Origenes, in dessen Werk Celsus' Äußerungen überliefert sind, und mit ihm die christlichen Bilderschöpfer brachen dann völlig mit solchen Ansichten und übertrugen alles in die Illusion der zweidimensionalen Bilder.⁶ Die Figuren des Lateran sind lediglich ein Beleg für die Trägheit der menschlichen Sehgewohnheiten.

* * * * *

Beide Sammelbände liefern nicht nur wichtige Antworten auf aktuelle Forschungsfragen, sie geben auch einen sehr willkommenen Impuls für die Revitalisierung der Erforschung spätantiker Skulptur. Das LSA-Projekt bietet sehr komfortable Möglichkeiten für zukünftige Untersuchungen und Kontextualisierungen von Portraitplastik. Der AGRS-Band thematisiert eine der zentralen Fragestellungen, den Transformationsprozess des antiken Statuengebrauchs und seine Ursachen. Zu diesen Ursachen kann zusammenfassend festgehalten werden, dass die Abkehr von den Statuen nicht im gesamten Mittelmeerraum synchron verlief, sondern stets individuelle Akteure und individuelle Gründe verantwortlich waren. Diese Feststellung eröffnet neue Horizonte für zukünftige Arbeiten: einerseits die Konzentration auf Objektbiographien, andererseits die Untersuchung von globalen Verschiebungen, die Auswirkungen auf einzelne Regionen, Akteure, Objekte und Objektgruppen haben konnten. Welche Vorstellung bewog den Statthalter Catanius dazu, zu glauben, die Bürger bräuchten die Statuengruppe der *Pii Fratres* nicht mehr? Seine Einschätzung stellte sich zwar zunächst als falsch heraus, jedoch verschwand die Gruppe mit einiger Verzögerung in den nachfolgenden Jahrhunderten dennoch aus der Stadt. Interdisziplinäre Arbeiten könnten klären, welche geistes- und kulturgeschichtlichen, welche religiösen und rechtlichen und welche wirtschaftlichen und technischen Entwicklungen dazu führten, dass Statuen verzichtbar wurden.

6 Siehe hierzu A. F. Bergmeier: *Visionserwartung. Visualisierung und Präsenzerfahrung des Göttlichen in der Spätantike*. Wiesbaden 2017 (Spätantike–Frühes Christentum–Byzanz 43), 72–73.

Eine weitere drängende Frage ist auch die nach der phänomenologischen Komponente: Wie interagierten die Betrachterinnen und Betrachter mit den Standbildern und welche Reaktionen riefen diese hervor? Die in beiden Bänden immer wieder zitierten mittelbyzantinischen *Parastaseis* bilden hier einen wichtigen Ansatzpunkt.⁷ Interessant ist in dieser Hinsicht auch, dass die Dreidimensionalität der Statuen kurz vor deren Ende noch einmal in beispielloser Form gesteigert wurde und die Bilder in gänzlich neuer und eindringlicher Weise mit den Betrachtern und Betrachterinnen interagierten: Seit tetrarchischer Zeit häuften sich Säulenstandbilder, die in den Raum ausgriffen (etwa auf dem Forum Romanum). Damit gewannen sie gleichzeitig eine gesteigerte Entrücktheit in der Höhe wie auch eine dominierende Präsenz im Stadtbild. Auf die Steigerung der Präsenz und Wirkmacht der Portraitstatuen zielten auch die typischen expressiven Gesichter mit ihren intensiv blickenden großen Augen. Gleichzeitig wurden die Gesichtszüge der Kaiser zunehmend entrückt und glichen sich antiken Götterstatuen an. Eine gemeinsame Untersuchung antiker Götterbilder und spätantiker Kaiserportraits drängt sich auf, ebenso eine intensivere Zusammenschau von Skulptur und Malerei, wie es Anderson und Liverani demonstriert haben. Schließlich legen die beiden besprochenen Publikationen nahe, die spätantike Skulptur nicht nur als das langsame Auslaufen der antiken Skulptur zu begreifen, sondern sie als eigenständige, innovative Objektgruppe zu untersuchen.

7 Hierzu kürzlich P. Chatterjee: Viewing the Unknown in Eighth-Century Constantinople. In: *Gesta* 56, 2017, 137–149.

Armin F. Bergmeier, Leipzig
armin.bergmeier@uni-leipzig.de

www.plekos.de

Empfohlene Zitierweise

Armin F. Bergmeier: Begegnungen mit der spätantiken Skulptur. Neuschöpfungen und Nachnutzungen. In: *Plekos* 20, 2018, 65–76 (URL: <http://www.plekos.uni-muenchen.de/2018/r-statuen.pdf>).
