



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

DIGITALE PUBLIKATIONEN DES  
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Das ist eine digitale Ausgabe von / This is a digital edition of

Brands, Gunnar – Goette, Hans Rupprecht (Hrsg.)

## **Spätantike Ideal- und Portraitplastik: Stilkritik, Kontexte und naturwissenschaftliche Untersuchungen. Beiträge eines Workshops an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 13.–16. Juni 2018**

der Reihe / of the series

**Tagungen und Kongresse 2**

DOI: <https://doi.org/10.34780/765c-q996>

**Herausgebende Institution / Publisher:**  
Deutsches Archäologisches Institut

**Copyright (Digital Edition) © 2023 Deutsches Archäologisches Institut**  
Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0  
Email: [info@dainst.de](mailto:info@dainst.de) | Web: <https://www.dainst.org>

**Nutzungsbedingungen:** Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)). Etwaige davon abweichende Lizenzbedingungen sind im Abbildungsnachweis vermerkt.

**Terms of use:** By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) of iDAI.publications. Unless otherwise stated in the document, the following terms of use are applicable: All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)). Any deviating terms of use are indicated in the credits.



# TAGUNGEN UND KONGRESSE 2



Gunnar Brands | Hans Rupprecht Goette (Hrsg.)

## SPÄTANTIKE IDEAL- UND PORTRAITPLASTIK: STILKRITIK, KONTEXTE, NATURWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNGEN

Beiträge eines Workshops an der  
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg  
13.–16. Juni 2018

Spätantike Skulptur ist seit den 1970er Jahren zunehmend zu einem wichtigen Thema der altertumswissenschaftlichen Forschung geworden. Seither ist ein deutliches Bemühen spürbar, Leitlinien für die Beurteilung spätantiker Porträt- und Idealplastik zu entwickeln. Wie zahlreiche Kontroversen beweisen, ist dies bislang nur in Teilbereichen gelungen. Nachdem gerade in den letzten beiden Jahrzehnten zahlreiche wichtige Studien zum Thema erschienen sind, schien eine Bestandsaufnahme nützlich. Diskussionsbedürftig sind einerseits Fragen der Stil- und Formanalyse, andererseits treten die verstärkte und anhand jüngerer Grabungen neu belebte Beachtung von Fundkontexten in den Blick. Zunehmende Bedeutung hat nicht zuletzt die naturwissenschaftliche Analyse der Materialien gewonnen, die entscheidende Hinweise für Werkstattfragen liefert und damit auch für den Marmorhandel und die kulturellen Verflechtungen quer durch den Mittelmeerraum. Antworten auf diese Fragenkomplexe bilden die Grundlage für die Bewertung der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Hintergründe für das Fortleben antiker Skulptur im 4. bis 6. Jh. n. Chr., insbesondere im Hinblick auf den Boom von klein- und großformatiger mythologischer Idealskulptur. Der Workshop, aus dem dieser Band hervorgegangen ist, wurde im Juni 2018 zusammen mit dem Deutschen Archäologischen Institut am Lehrstuhl für Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität Halle-Wittenberg veranstaltet.

ISBN 978-3-7520-0728-2



[www.reichert-verlag.de](http://www.reichert-verlag.de)

Gunnar Brands | Hans Rupprecht Goette  
(Hrsg.)

SPÄTANTIKE IDEAL-  
UND PORTRAITPLASTIK:  
STILKRITIK, KONTEXTE,  
NATURWISSENSCHAFTLICHE  
UNTERSUCHUNGEN

TuK 2



DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT

# TAGUNGEN UND KONGRESSE 2

DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT

Gunnar Brands | Hans Rupprecht Goette (Hrsg.)

**SPÄTANTIKE IDEAL-  
UND PORTRAITPLASTIK:  
STILKRITIK, KONTEXTE,  
NATURWISSENSCHAFTLICHE  
UNTERSUCHUNGEN**

Beiträge eines Workshops an der  
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg  
13.–16. Juni 2018

REICHERT VERLAG

Band-Herausgeber/*Volume Editors*:

Gunnar Brands

Hans Rupprecht Goette

Titel/*Title*: Spätantike Ideal- und Portraitplastik: Stilkritik, Kontexte, naturwissenschaftliche Untersuchungen. Beiträge eines Workshops an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 13.–16. Juni 2018

Reihe, Band/*Series, Volume*: Tagungen und Kongresse, 2

Herausgebende Institution/*Institutional Editor*: Deutsches Archäologisches Institut

Umfang/*Length*: X, 184 Seiten/*Pages* mit/*with* 197 Abbildungen/*Illustrations*

Peer Review: Dieser Band wurde einem Begutachtungsverfahren unterzogen./*The volume has been reviewed.*

Bibliographische Metadaten/*Bibliographic Metadata*: <https://zenon.dainst.org/Record/003037184>

Verantwortliche Redaktion/*Publishing Editor*: Deutsches Archäologisches Institut, Redaktion der Zentralen Wissenschaftlichen Dienste, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Deutschland, [redaktion.zentrale@dainst.de](mailto:redaktion.zentrale@dainst.de)  
Redaktionelle Bearbeitung/*Editing*: archaio logos (Annika Busching, Berlin)

Prepress: Deutsches Archäologisches Institut, Redaktion der Zentralen Wissenschaftlichen Dienste, Berlin

Buchgestaltung und Coverkonzeption/*Book Design and Cover Concept*: hawemannundmosch, Berlin

Umschlagfoto/*Cover Illustration*: Kopf der Statuette eines älteren Mannes, Detail. Sydney, Nicholson Museum Inv. R1242 (Foto: Hans Rupprecht Goette, Fotodatum: 2018)

#### **Nutzungsbedingungen/*Terms of Use***

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Eine Nutzung ohne Zustimmung des Deutschen Archäologischen Instituts und/oder der jeweiligen Rechteinhaber ist nur innerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes zulässig. Etwaige abweichende Nutzungsmöglichkeiten für Text und Abbildungen sind gesondert im Band vermerkt./*This work, including all of its parts, is protected by copyright. Any use beyond the limits of copyright law is only allowed with the permission of the German Archaeological Institute and/or the respective copyright holders. Any deviating terms of use for text and images are indicated in the credits.*

#### **Druckausgabe/*Printed Edition***

Erscheinungsjahr/*Year of Publication*: 2023

Druck und Vertrieb/*Printing and Distribution*: Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden • [www.reichert-verlag.de](http://www.reichert-verlag.de)

Druck und Bindung in Deutschland/*Printed and Bound in Germany*

ISBN: 978-3-7520-0728-2

ISSN: 2701-2654

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar./*Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available online at https://dnb.de.*

#### **Digitale Ausgabe/*Digital Edition***

Erscheinungsjahr/*Year of Publication*: 2023

DOI: <https://doi.org/10.34780/765c-q996>

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort: Neue Forschungen zur spätantiken Plastik .....	VII
<i>von Gunnar Brands – Hans Rupprecht Goette</i>	
Studies on the Presence and Role of Göktepe Marbles in Late Antique Ideal Sculpture .....	1
<i>by Donato Attanasio – Walter Prochaska</i>	
Überlegungen zu Bildhauerwerkstätten im spätantiken Ephesos .....	25
<i>von Johanna Auinger mit einem Beitrag »Zur Herkunft der Marmore der untersuchten Proben« von Walter Prochaska</i>	
Zu Oikoumenios und den beiden ›Magistraten‹ von Aphrodisias. Die Umarbeitung des Kopfes des ›älteren Magistraten‹ und das chronologische Verhältnis der Chlamysfiguren .....	47
<i>von Marianne Bergmann</i>	
The Barracks House Revisited. Ein Skulpturenfund aus Antiochia am Orontes .....	67
<i>von Gunnar Brands</i>	
Die Büste eines ›Philosophen‹ in Budapest .....	123
<i>von Hans Rupprecht Goette – Árpád Miklós Nagy</i>	
Die Statuette eines ›Denkers‹ in Sydney .....	135
<i>von Hans Rupprecht Goette</i>	
Notlösung oder Mehrwert? Wiederverwendete Statuen in der Spätantike .....	145
<i>von Christiane Vorster</i>	
Marble Statuary and the Discourse of Display in Late Antique Aquitania .....	165
<i>by Sarah Beckmann</i>	



# Vorwort: Neue Forschungen zur spätantiken Plastik

Für die Beschäftigung mit der Skulptur der Spätantike bedarf es heute keiner besonderen Begründung mehr. Allerdings ist es auch noch nicht lange her, daß spätantike Portraits als plump und flüchtig charakterisiert, die Existenz von Idealskulptur rundweg geleugnet und spätantike Plastik als aussterbende Gattung und verunglückter Versuch der Fortführung einer unerreichbaren Vergangenheit abgetan wurde, für die dem Zeitalter Wille und technische Möglichkeiten fehlten.

Unter solchen Vorbehalten litt zunächst auch das spätantike Portrait, mit dem die Beschäftigung mit der spätantiken Kunstgeschichte auf dem Gebiet der Rundskulptur begann. Seine »Expressivität« und »Abstraktion« wurden als Ausdruck einer Vergeistigung verstanden und die Spätantike insgesamt zu einem »Age of Spirituality«<sup>1</sup>, das mangelnde Qualität, ja geradezu Häßlichkeit<sup>2</sup> zu einem Ausdrucksträger zu machen versuchte. Der Darstellung der inneren Verfaßtheit der Portraitierten würden häufig »Schönheit und Eleganz geopfert«, wie David Talbot Rice noch 1947 formulierte<sup>3</sup>. Durch die Arbeiten von Wilhelm von Sydow, Hans Georg Severin, Siri Sande und Marianne Bergmann<sup>4</sup>, um hier nur einige Namen zu nennen, nahm seit den 1960er-Jahren eine konsisten-

te Stilgeschichte des spätantiken Portraits allmählich Gestalt an<sup>5</sup>. Nicht zuletzt ist dadurch der Zusammenhang des spätantiken mit dem mittel- und hochkaiserzeitlichen Portrait deutlicher geworden, was wesentlich dazu beigetragen hat, das Augenmerk auf die gesellschaftliche, vor allem politische Bedeutung des Portraits und die veränderten Repräsentationsmechanismen in der Spätantike zu richten. Indes bleiben, wie richtungweisende jüngere Arbeiten zum Thema gezeigt haben, auf dem Gebiet des spätantiken Portraits zahlreiche Probleme bestehen<sup>6</sup>.

Bis in die jüngere Vergangenheit galt als unvorstellbar, daß auch Idealskulptur in der Spätantike noch eine nennenswerte Rolle gespielt habe. Sie verlor, so das Diktum, mit der Christianisierung in konstantinischer Zeit rasch an Bedeutung, um in kürzester Zeit gänzlich von der Bildfläche zu verschwinden<sup>7</sup>. Diese Einstellung begann sich mit der Diskussion um die Esquilin-Skulpturen in Kopenhagen zu wandeln, die zu Anfang der 1980er-Jahre von Charlotte Roueché und Kenan Erim angestoßen worden war<sup>8</sup>. Der Versuch, eine genauere Vorstellung von den formalen Möglichkeiten der spätantiken Idealskulptur zu gewinnen, hat durch die Forschungen der letzten Jahrzehnte – Niels Hannestad, Marianne

1 So der häufig als Epochenbegriff verwendete Titel einer von Kurt Weitzmann initiierten Ausstellung in New York: K. Weitzmann (Hrsg.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 Through February 12, 1978* (New York – Princeton 1977); K. Weitzmann (Hrsg.), *Age of Spirituality. A Symposium* (New York – Princeton 1980).

2 Zum geistes- und fachgeschichtlichen Hintergrund der Bewertung spätantiker Kunst seit dem ausgehenden 19. Jh. vgl. B. Kiilerich, *What is Ugly? Art and Taste in Late Antiquity*, *Arte Medievale* 6, 2007, 9–20.

3 D. Talbot Rice, *The Beginnings of Christian Art* (London 1947) 30: »There are many works in which idealism and illusion are absent and where elegance, charm or concern with the direct narrative have been given place to a distinct approach, characterised by a somewhat crude vigour, and where forcefulness replaces delicacy« (deutsche Übersetzung: Beginn und Entwicklung christlicher Kunst [Köln 1961] 23).

4 W. von Sydow, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr.*, *Antiquitas* III 8 (Bonn 1969);

H. G. Severin, *Zur Portraitplastik des 5. Jahrhunderts n. Chr.*, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 13 (München 1972); M. Bergmann, *Studien zum Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, *Antiquitas* III 18 (Bonn 1977); S. Sande, *Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts*, *ActaAArtHist* 6, 1975, 65–106.

5 Zuletzt M. Kovacs, *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend Reihe B* 40 (Wiesbaden 2014).

6 Vgl. zusammenfassend Kovacs a. O. (Anm. 5) 17–40.

7 F. W. Deichmann, *Einführung in die christliche Archäologie* (Darmstadt 1983), 290 gab den damaligen Status quo in der Forschung so wieder, wenn er resümierte: »Doch dürfte ... feststehen, daß allgemein in der Spätantike die Bedeutung der Skulptur, vor allem der von der Architektur unabhängigen, gegenüber der vorausgehenden Zeit geringer, sie also weniger verbreitet war. In ganzen Gebieten oder selbst in wichtigen Zentren führte man manche Arten der figürlichen Plastik nicht mehr aus.«

8 C. Roueché – K. Erim, *Sculptors from Aphrodisias. Some New Inscriptions*, *BSR* 50, 1982, 102–115.

Bergmann, Lea Stirling, Christiane Vorster, um auch hier wieder nur einige Namen zu nennen<sup>9</sup> – erheblich an Kontur gewonnen. Dennoch zeigt der anhaltende Streit um die Datierung der Statuen vom Esquiline<sup>10</sup> oder der Skulpturen von Silaharağa<sup>11</sup> mehr als deutlich, daß kein Konsens herrscht. Demgegenüber wird die spätantike Datierung von zahlreichen Skulpturen, etwa der Ganymedgruppe in Tunis<sup>12</sup> oder der vor kurzem bekannt gemachten Dresdener Göttergruppe, weithin akzeptiert<sup>13</sup>, und dasselbe gilt auch für zahlreiche andere kleinformatige Skulpturen, die mittlerweile aus fast allen Teilen des Imperium bekannt geworden sind<sup>14</sup>.

Nicht selten, so unser Eindruck, ist die stilistische Beurteilung von Skulpturen zu einer Art von Glaubenssache geworden, vor der wissenschaftliche Methoden zu versagen scheinen; Meinungen ersetzen häufig begründete Ansichten<sup>15</sup>. Das Problem besteht, kurz gesagt, darin, daß zwischen Hochkaiserzeitlichem, den Skulpturen hadrianischer, antoninischer und severischer Zeit und der Plastik des 4. Jhs. oft genug nicht mit ausreichender Sicherheit unterschieden werden kann. Die Erklärungen dafür sind in verschiedener Richtung gesucht worden. Hannestad formulierte salopp, daß es bei einem Rückgriff eben genau darum gehe, das Vorbild so genau wie möglich

zu treffen<sup>16</sup>, und daß Ununterscheidbarkeit daher gewissermaßen in der Natur der Sache läge. Die Stilphänomene, die wir an sicher ins 4. Jh. zu datierenden Skulpturen beobachten, sind allerdings so vielfältig, daß man sich fragen (und bezweifeln) muß, ob »Rückgriff« das Phänomen der stilistischen Nähe wirklich zutreffend beschreibt. Der Stilpluralismus, den die spätantike Kunst des 4. und 5. Jhs. kennzeichnet, wird auf diese Weise marginalisiert<sup>17</sup>. In Zukunft wird es darauf ankommen, die Entwicklung der Skulptur zwischen dem 2. Jh. und dem ausgehenden 4./frühen 5. Jh. stärker prozessual und weniger als reinen Rückgriff der Spätantike auf die hohe Kaiserzeit zu verstehen. Dabei spielt, auch wenn das in Zeiten des Glaubens an die Objektivität des »archäologischen Befundes« (womit zumeist der Grabungsbefund und Inschriften gemeint sind) wenig populär ist, die skeptisch beäugte Stilmforschung eine entscheidende Rolle. Erst eine präzise Formanalyse wird die Grundlagen für das Verständnis von Traditionslinien zwischen hochkaiserzeitlicher und spätantiker Kunst und ihrer Eigenarten schaffen können – das gilt, auch wenn sich die Forschung in dieser Hinsicht auf sicherem Terrain zu bewegen meint, durchaus auch für die hochkaiserzeitliche Skulptur.

9 N. Hannestad, *Tradition in Late Antiquity. Conservation, Modernization, Production*, Acta Jutlandica 79, 2, Humanities Series 69 (Aarhus 1994); M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, Palilia 7 (Wiesbaden 1999); L. M. Stirling, *The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antiquity* (Ann Arbor 2005); C. Vorster, *Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit*, JdI 127–128, 2012–2013, 393–497.

10 Zuletzt z. B. M. Moltesen, *The Esquiline Group: Aphrodisian Statues in the Ny Carlsberg Glyptotek*, AntPl 27 (München 2000) 111–131; C. Häuber, *The Eastern Part of the Mons Oppius in Rome. The Sanctuary of Isis et Serapis in Regio III, the Temples of Minerva Medica, Fortuna Virgo and Dea Syria, and the Horti of Maecenas*, BullCom Suppl. 22 (Rom 2014) 202–223 Figs. 67–73. Zu den schon 1990 von Häuber geäußerten Vorbehalten zuletzt Vorster a. O. (Anm. 9) 395–405.

11 Der zuerst von R. Fleischer (Rez. von N. de Chaisemartin – E. Örgen, *Les documents sculptés de Silaharağa*, Editions Recherche sur les Civilisations, Mémoire 46 [Paris 1984], Gnomon 60, 1988, 61–65) vertretenen Datierung ins 4. Jh. folgen B. Kiilerich – H. Torp, *Mythological Sculpture in the Fourth Century A.D. The Esquiline Group and the Silaharağa Statues*, IstMitt 44, 1994, 307–316; zurückhaltend Bergmann a. O. (Anm. 9) 18–20 (»Die Datierung der Skulpturen von Silaharağa in die Spätantike ist deshalb eigentlich unsicher und gewinnt vor allem durch den Kontext des gesamten »Kunstkreises« an Wahrscheinlichkeit«).

12 E. K. Gazda, *A Marble Group of Ganymede and the Eagle from the Age of Augustine*, in: J. H. Humphrey (Hrsg.), *Excavations at Carthage 1977 Conducted by the University of*

Michigan 6 (Ann Arbor 1981) 125–178; s. u. im Beitrag Attanasio – Prochaska Fig. 7.

13 C. Vorster, *Spätantike Götterbilder*, in: K. Knoll – C. Vorster – M. Woelk (Hrsg.), *Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1* (München 2011) 604–626. s. auch hier den Beitrag von Attanasio – Prochaska, Anm. 34. Ob die Statuette des Mars, die aus anderem (wohl parischem) Marmor besteht und stilistisch etwas abweicht, zur Gruppe gehört, ist nicht klar.

14 Ein Kurzbericht während des Workshops galt den Skulpturenfunden aus den Villen von Valdetorres de Jarama und Quinta das Longas, die G. Brands und H. R. Goette 2018/2019 neu aufgenommen haben und die im Kontext anderer Skulpturenbefunde der Iberischen Halbinsel in Zusammenarbeit mit T. Nogales-Bassarate und A. Carvalho vorlegt werden sollen.

15 Symptomatisch für diese Haltung ist die Arbeit von J. van Voorhis, *The Sculptor's Workshop, Aphrodisias 10* (Wiesbaden 2018). Vgl. dazu die nicht zuletzt methodisch erhellende Rezension von M. Kovacs, *Gnomon* 92, 2020, 641–648.

16 Hannestad a. O. (Anm. 9) 153 f. Anm. 261 (»If a pastiche shows similarity to the period it imitates, it should cause no surprise – that is the whole idea!«).

17 H. Brandenburg, *Ein frühchristliches Relief in Berlin*, RM 79, 1972, 135 hat das Richtige gesehen, wenn er formulierte, »daß wir in dieser Zeit, die sich so sehr an die klassischen Vorbilder anlehnt, damit rechnen müssen, daß verschiedene Möglichkeiten der Brechung und unterschiedliche Stufen klassischer Formgebung, je nach Art des Monuments, des Vorwurfs und auch der Fähigkeit und Schulung des Künstlers nebeneinander bestehen können.« s. dazu auch B. Kiilerich – H. Torp, *Hic est: Hic Stilicho*, JdI 104, 1989, 319–371, bes. 339–350.

Dazu gehört, beim Portrait ebenso wie auf dem Gebiet der Idealskulptur, eine intensivere Beschäftigung mit der – nicht erst in der Spätantike – weit verbreiteten Wiederverwendung und Umarbeitung von Skulptur<sup>18</sup>.

Bei dem Versuch, konsistente und methodisch belastbare Kriterien für die Beurteilung spätantiker Idealskulptur zu entwickeln – und das in einem relativ kurzen Zeitraum von kaum einer Generation seit diese Forschungen in größerem Stil eingesetzt haben – sind Vereinfachungen oft unvermeidlich. Als einen solchen Topos könnte man die Neigung der Forschung ansehen, die gesamte Idealskulptur in die zweite Hälfte des 4. Jhs. oder das frühe 5. Jh. zu datieren; die konstantinische Jahrhunderthälfte bleibt gewissermaßen ein weißer Fleck. Ist eine solche Dichotomie sachgemäß oder war der formale Klassizismus, der für den Habitus der Skulptur der zweiten Jahrhunderthälfte (theodosianische Renaissance) steht, bereits viel früher stärker ausgeprägt, als uns Portraitplastik und Sarkophagproduktion suggerieren<sup>19</sup>? Handelt es sich also um eine formale Dialektik von Gattungsgrenzen?

Erst eine Antwort auf diese und die stilanalytischen Fragen bildet die Grundlage für die Bewertung der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Hintergründe des Fortlebens antiker Skulptur, insbesondere im Hinblick auf den Boom von klein-, aber durchaus auch großformatiger (mythologischer) Idealskulptur, in die die Forschung bereits eingetreten ist<sup>20</sup>.

Weitere Themen, die die Forschung zunehmend beschäftigen, sind die Fragen nach der Herkunft der in der Spätantike verwendeten Marmore, ihr Handel und ihre Verbreitung im Römischen Reich und den Werkstätten. Mittlerweile gewinnt man beinahe den Eindruck, daß aphrodisiensische Werkstattbetriebe den mittelmeeischen Markt völlig beherrscht hätten. Martin Kovacs fragte in seinem Vortrag folgerichtig »Alles Aphrodisias?« und versuchte die Frage mit einem Seitenblick auf Athen zu beantworten; die

Situation im spätantiken Griechenland beschäftigte im Rahmen des Workshops auch andere Teilnehmer<sup>21</sup>. Nachdem erst vor kurzem die stadtrömische Produktion näher untersucht wurde<sup>22</sup>, war es aus unserer Sicht folgerichtig, der Thematik von Herstellungsorten und Verbreitungswegen an weiteren Beispielen, etwa Südfrankreich, der Iberischen Halbinsel und Syrien, nachzugehen.

Einen wichtigen Hinweis zur Beantwortung der Frage nach den Werkstätten liefert die naturwissenschaftliche Analyse der Materialien und in der Folge die Bestimmung der Steinbrüche und somit indirekt der Werkstätten. Dabei ist der Beitrag der Archäometrie zur spätantiken Plastik noch längst nicht so umfangreich wie für die Werke der frühen und mittleren Kaiserzeit.

Der Workshop, aus dem dieser Band hervorgegangen ist, wurde im Juni 2018 zusammen mit dem Deutschen Archäologischen Institut am Lehrstuhl für Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität Halle-Wittenberg veranstaltet<sup>23</sup>. Unser Anliegen war es, die hier skizzierten Fragen in einem kleinen Kreis von einschlägigen Spezialisten zu diskutieren, neue Befunde und Forschungsprojekte zu erörtern sowie nach erfolgversprechenden Ansätzen Ausschau zu halten.

Als Diskussionsforum konzipiert, war eine Publikation nicht von vornherein vorgesehen. Die Entscheidung, doch einige Beiträge vorzulegen, war nicht leicht zu treffen, zumal von den 20 Vorträgen und Kurzberichten, die in den vier Tagen der halleischen Zusammenkunft gehalten wurden, nur etwa die Hälfte in die vorliegende Publikation aufgenommen werden konnte. Das hat mehrere Gründe. Nicht wenige Referate verstanden sich als Werkstatt- und Vorberichte umfangreicherer Vorhaben und mussten mit Rücksicht auf die noch andauernde Beschäftigung mit den Themen deshalb außen vor bleiben. Einige andere Vorträge, die uns während der Tagung als Folie für die Diskussion sehr nützlich waren, hät-

<sup>18</sup> In Halle berichtete Cristina Murer über ihr mittlerweile abgeschlossenes Berliner Habilitationsprojekt (Transforming the Past: Tomb Plundering and the Reuse of Funerary Material in Late Antique Italy [in Druckvorbereitung]). Vgl. zum Thema auch die Beiträge von H. R. Goette – Á. M. Nagy und C. Vorster in diesem Band.

<sup>19</sup> Der Vortrag von S. Feist »Ein Stil für jede Bildwelt? Spätantiker Stilpluralismus am Beispiel von Sarkophagen« erscheint unter dem Titel »Grenzen und Grenzüberschreitungen in der stilistischen Erforschung der spätantiken Sarkophagplastik«, in: M. Kovacs – M. Dorka Moreno (Hrsg.), Ästhetik versus Programmatik? Perspektiven der archäologischen Stilforschung, Kolloquium Tübingen 2019 (in Vorbereitung).

<sup>20</sup> Vgl. N. Hannestad, Mythological Marble Sculpture from a Regional and Supra-Regional Perspective, in: I. Jacobs (Hrsg.), Production and Prosperity in the Theodosian Period, Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion 14 (Leuven – Walpole 2014) 215–249.

<sup>21</sup> s. Anm. 22.

<sup>22</sup> Richtungweisend C. Vorster, Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit, *JdI* 127–128, 2012–2013, 393–497.

<sup>23</sup> Die Tagung fand unter dem Titel »Neue Ansätze zur Erforschung spätantiker Ideal- und Portraitplastik: Stilkritik, Kontexte, naturwissenschaftliche Untersuchungen« statt.



ten wir ihrer Bedeutung wegen gern in einer Publikation gesehen; das gilt etwa für den Beitrag über spätantikes Silber und seine Beziehungen zur gleichzeitigen Skulptur. Leider erwies sich eine vertiefende Beschäftigung mit diesem wichtigen Themenbereich, ebenso wie in einigen anderen Fällen, in der Kürze der Zeit als nicht realisierbar. Schließlich waren einige Beiträge von vornherein – etwa wegen ihres monographischen Umfangs – für eine Veröffentlichung an anderer Stelle vorgesehen und liegen teilweise bereits vor<sup>24</sup>. So sehr man diese Fragmentierung bedauern mag, hoffen wir doch, daß die Studien, die in dem vorliegenden Band versammelt wurden, auch in dieser Auswahl von Nutzen sind. Sie spiegeln nach unserem Verständnis exemplarisch die Themenbereiche,

die uns bei der Konzeption des Workshops besonders wichtig waren.

Die Finanzierung der Tagung verdanken wir der Fritz Thyssen Stiftung in Köln und dem Deutschen Archäologischen Institut in Berlin, das den Band in die neue Reihe der »Tagungen und Kongresse« aufgenommen hat. Allen, die die Durchführung des Workshops und den Druck des Bandes ermöglicht haben, gilt unser herzlicher Dank. Besonders verpflichtet fühlen wir uns Sabine Feist und Stefan Lehmann, die an der Planung und Durchführung der Tagung in Halle maßgeblich beteiligt waren, sowie dem Generalsekretär des Deutschen Archäologischen Instituts, Philipp von Rummel, für seine dauerhafte Unterstützung.

Berlin, im Dezember 2021

Gunnar Brands und Hans Rupprecht Goette

**24** S. Bassett, Late Antique Art and Modernist Vision, in: C. Olovsson (Hrsg.), *Envisioning Worlds in Late Antique Art. New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture* (c. 300–600) (Berlin 2019) 5–28; N. Hannestad, What Did the Sarcophagus of Symmachus Look Like? Late Antique Pagan Sarcophagi (Aarhus 2019); S. Katakis, Bemerkungen zur spätantiken Skulptur aus Apta und West-Kreta. Alte und Neue Funde, in: Akten des 15. Internationalen Kolloquiums zum provinzialrömischen Kunstschaffen (Graz 2019) 210–223; A. Robertson Brown, Corinth in Late Antiquity. A Greek, Roman and Christian City (London 2018); N. Tsivikis, Mesene and the Changing Urban Life and Material Culture of an

Early Byzantine City in the Western Peloponnese (4<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> Century), in: B. Böhlendorf-Arslan – R. Schick, *Transformations of City and Countryside in the Byzantine Period, Byzanz zwischen Orient und Okzident 22* (Mainz 2020); C. Vorster, Skulpturen Cleveland mit Verschlingung des Jonas, Ausspeisung des Jonas und Jonas in der Kürbislaube, in: F. Rumscheid – S. Schrenk – K. Kressler (Hrsg.), *Göttliche Ungerechtigkeit? Strafen und Glaubensprüfungen als Themen antiker und frühchristlicher Kunst* (Petersberg 2018) 298–306; G. Brands, Some Methodological Remarks on Late Antique Sculpture on the Iberian Peninsula, in: *Actas de la X Reunión de Escultura Romana en Hispania, Faro y Mertola 27–29 octubre de 2022* (in Druckvorbereitung).

# Studies on the Presence and Role of Göktepe Marbles in Late Antique Ideal Sculpture

Donato Attanasio – Walter Prochaska

## Introduction

This article presents results of marble provenance studies carried out on a number of late antique ideal statues and statuettes and demonstrates that they were made using almost exclusively Asiatic marbles, mostly coming from the newly discovered quarries of Göktepe. This data usefully complements and details, with the support of scientific analyses, hypotheses and interpretations already put forward in the archaeological and art-historical literature on late antique sculpture, a field that in the last few decades has grown enormously.

Important archaeological discoveries, such as the 1977 finding at Carthage of a statuette of Ganymede and the eagle (Fig. 7) later published by Gazda<sup>1</sup> or the 1982 article by Erim and Roueché that established the late antique chronology of the inscriptions of the Esquiline sculptures<sup>2</sup>, and developments in scholarship have unquestionably demonstrated that production of sculptures in the round, though markedly declining in terms of quantities, did not cease in the middle or late 3<sup>rd</sup> century A.D. as traditionally thought, but continued to be actively pursued at least during the entire 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> centuries<sup>3</sup>.

Thanks to the studies carried out by Elaine Gazda, Niels Hannestad, Bente Kiilerich, Marianne Bergmann, Lea Stirling, Julie van Voorhis, and many others<sup>4</sup> there is now general agreement on a large number of late antique sculptures, often, but not always small-sized that have been found all over the Roman empire though, most frequently in its eastern part. The style has been unanimously recognized as

Asiatic and the most important production centres have been located in Asia Minor where cities such as Aphrodisias, Docimium or Ephesos were situated near big marble sites and had developed a long-standing sculptural tradition. Another most important production centre was certainly Constantinople that in the 4<sup>th</sup> century and later, during the so-called Theodosian renaissance, strongly attracted craftsmen and sculptors from all over Asia Minor to work on its buildings and decoration<sup>5</sup>. Gathering in the big city of artists belonging to different traditions favoured development of an Asiatic eclectic style that, according to most scholars, satisfactorily explains peculiar traits of late antique sculptures that would hardly be reconciled with any specific production centre. Bergmann identifies the workshop structure as an artistic circle (*Kunstkreis*) related to Aphrodisias but based in Constantinople and accordingly calls »Aphrodisias – Constantinople« its sculptural style<sup>6</sup> thus emphasizing the dominant role played by stylistic and technical features typical of Aphrodisias within a broader amalgam of different artistic traditions.

Probably the most controversial aspect of the picture briefly sketched above is the persisting difficulty to date reliably some late antique sculptures when independent archaeological or epigraphic evidence is missing. As a matter of fact, crucial pieces continue to be variously dated either as high imperial or late antique works. Following most scholars the main problem seems to be the strong retrospective or »classicizing« tendency of late antique sculptors who continued

<sup>1</sup> Gazda 1981.

<sup>2</sup> Erim – Roueché 1982.

<sup>3</sup> Witschel 2015.

<sup>4</sup> Besides the references already mentioned a brief and incomplete list of studies may include: Hannestad 1994, 2007; Kiilerich

1993; Bergmann 1999; Stirling 2005; 2007; Smith 1990; van Voorhis 2018. See also papers in Bauer – Witschel 2007; Kristensen – Poulsen 2012; Kristensen – Stirling 2016.

<sup>5</sup> Kiilerich 1993.

<sup>6</sup> Bergmann 2000, 170.

to keep strong ties with earlier traditions and, similarly to artists belonging to the high imperial age, emulated the styles of classical Greek and Hellenistic periods<sup>7</sup>.

The best-known example of this dating problems are certainly the sculptures of the so-called Esquiline group. Establishing unquestionably their chronology has proven to be hard even in the presence of sculptors' signatures reliably dated to the late antique period. At present most scholars agree on the late dating<sup>8</sup>. Others, however, are sceptical and use stylistic arguments to state that the Esquiline sculptures might be genuine 2<sup>nd</sup> century works signed in the early 4<sup>th</sup> century when they were reused and perhaps refurbished<sup>9</sup>.

The so-called Young Togatus of Aphrodisias<sup>10</sup> (Fig. 10b) is another highly controversial piece. In this case no independent information is available and dating is exclusively based on stylistic, typological and technical arguments. The widely differing opinions expressed by different scholars, however, demonstrate the intrinsic difficulties of such an approach. According to Smith the statue »should be dated no later than c. A.D. 120–140 and could conceivably be a little earlier«<sup>11</sup>, whereas Hannestad and Bergmann consider it a clear example of late production »placing the piece in the context of male portraits in Asia Minor of A.D. 400–450 or even later«<sup>12</sup>.

Other pieces, however, provide absolute and uncontested dates based on inscriptions explicitly mentioning the year of dedication. A famous example are three statuettes representing Mithras, Aion-Chronos and Hekate found in a Mithraeum in Sidon and now in the Louvre that, according to base inscriptions,

were dedicated in A.D. 389<sup>13</sup>. The Sidon statuettes are crucial because stylistic analogies allow to extend the late antique chronology that for them is securely fixed by the inscriptions to many other related sculptures.

Setting aside important details that are outside the scope of this work as well as some persisting uncertainties it seems possible to state that late antique ideal sculptures are a relatively homogeneous group of artefacts closely related in terms of style, carving techniques, ethnic origin of the sculptors, and location of the workshops. If this is the case, marble studies become especially interesting because they may allow to verify whether or not marble use was similarly homogeneous, as expected, and which specific marble was predominantly used. In other words, the whole issue is an exemplary case study to verify once again and under clear and well-defined conditions, the already suggested tight connection existing between artists and the material they used, a link that makes possible to obtain relevant archaeological information by exploiting scientific data dealing with material culture.

Similar work has been attempted very rarely in the past, providing results that, in any case, must be taken very cautiously for the simple reason that until recently, existence of the Göktepe site was unknown or ignored and its high quality marbles were generally mistaken as Carrara. Therefore, beside presenting and discussing new data, this work tries to reconsider and in case to re-interpret previously published results, with the aim of exploiting a base of data as large as possible that may provide results of general value on the marbles used for late antique ideal statuary.

<sup>7</sup> Bergmann 1999, 14–15. 61–66; Kiilerich 1993, 189–192; Stirling 2005, 3; Witschel 2015, 332.

<sup>8</sup> Hannestad 1994; 2007; Kiilerich – Thorp 1994; Bergmann 1999, 14–17; Stirling 2007, 315 n. 64; Vorster 2012/2013, 395–405.

<sup>9</sup> Moltesen 2000; Smith 2007, 214–215; van Voorhis 2012.

<sup>10</sup> The Young Togatus (inv. 6167; 83–64) is an over life-size statue found in 1983 near the Agora Gate of Aphrodisias. It is the only Docimium marble statue identified in the Carian city within

a selection of 86 white marble sculptures (Attanasio et al. 2014, 130, table 1, no. 3). The togatus is thought to be a portrait statue by Smith, whereas Hannestad and Bergmann follow the suggestion of Goette (1990, 50) of an ideal divinized personification (Genius).

<sup>11</sup> Smith 2006, 108–112 n. 3.

<sup>12</sup> Hannestad 1994, 160; Bergmann 1999, 41. 64.

<sup>13</sup> Stirling 2005, 92–98.

## Material and Methods

The total number of late antique sculptures dealt with in this paper is 87 including 80 white, two black and five bichrome items. Only 14, however, were analyzed purposely for this study, whereas 50 were tested and published previously<sup>14</sup> within the frame of research projects focused on different targets. Data for the remaining 23 sculptures were excerpted from existing literature with the aim of confirming or re-assessing their provenance with the help of updated marble data including the newly discovered Göktepe marbles. It should be added that the late antique chronology of some sculptures is controversial or uncertain. Details are given in Tables 1 and 2 where all samples are listed, together with analytical and provenance results. As already stated all this material was grouped together with the aim of obtaining, as far as possible, results of general value.

Samples for the newly measured sculptures were, as usual, tiny chips measuring a few mm<sup>3</sup> or less in the case of small or fragmentary artefacts. They were drawn from hidden parts or existing fractures so as to avoid or to reduce any possible damage to a minimum. The chips were carefully cleaned of weathered material, patinas and crusts and then polished for measuring the grain size. Subsequently they were ground to fine powders to carry out EPR, isotopic and chemical analyses, following methods and procedures already described in detail<sup>15</sup>. In several instances, however, chemical analysis of trace metals was not performed because the amount of available material was too small or the high discriminant power of the strontium variable had not yet been recognized.

In this way a maximum of seven analytical variables was measured for each sample and the provenance was obtained by comparing, with the aid of linear discriminant function analysis<sup>16</sup>, these values with a selection of possible provenance quarries. The quarry selection takes into account all known fine-grained marbles plus a few other sites that are relevant for geographical or analytical reasons. In total nine quarry sites, corresponding to 13 marble groups were included:

- Italy: Carrara
- France: St. B  at (2 groups)

- Greece: Mt. Hymettos; Mt. Pentelicon; Paros (three groups)
- Turkey: Aphrodisias; Docimium,   schehisar; Docimium, Altınta  ; Göktepe (two groups)

Using these quarry sites and the above analytical variables linear discriminant analysis provides a classification rule which can be used to calculate the most probable quarry of provenance of each unknown sample as a function of distance and probability parameters defined as follows:

- Distance. This is the distance of the datapoint under consideration from the centre of the ellipse that represents the probability field of a quarry. The central point of an ellipse expresses the average and hence the most characteristic values of a quarry. The closer the point is to the centre of an ellipse, the more likely it is to be made of that marble.
- Relative (posterior) probability. This is the probability that the sample belongs to some group within the assumption that it originates in any case from one of the groups in the selection. The threshold is 60%. Low values indicate that the sample is in doubt between two or more groups.
- Absolute (typical) probability. This is a distance-dependent parameter measuring the absolute probability that the sample belongs to the chosen group or, in other words, is a typical representative of the group properties. The threshold is 10%, corresponding to samples on the edge of the 90% probability ellipse. Low values indicate anomalous samples (outliers) or samples that may not belong to any group in the selection.

The unknown samples are assigned to the most probable quarries and the results are considered to be reliable if the probability values are above their threshold limits. Graphical presentation using the experimental data as such (e.g. isotopic plots) or after statistical analysis (discriminant plots) are used to illustrate the results.

<sup>14</sup> Attanasio et al. 2014; Attanasio et al. 2015a; Attanasio et al. 2016.

<sup>15</sup> See for instance Attanasio et al. 2006; Prochaska 2013.

<sup>16</sup> Attanasio et al. 2006, 213–260 (chapter 3).

## Considerations on the Archaeometry of Göktepe Marbles

Studies carried out mostly by our group during the last 15 years strongly suggest that Göktepe marbles can be almost always easily and safely identified owing to the peculiar and unique combination of properties that they exhibit<sup>17</sup>.

Recently, however, new data have been published that seem to contradict previous results casting doubts on the provenancing procedures adopted so far and the results that they produced<sup>18</sup>. It can be shown, however, that such critical opinions mostly arise from wrong analyses and misleading considerations, and the reader is referred to specific publications for rebuttal<sup>19</sup>. Obviously, such technical debates are not much interesting nor easily understandable for the archaeological, art-historical community and simply contribute to increase mistrust and lack of interest for marble studies. Therefore, leaving aside technical issues, it seems useful to summarize, once again, the main reasons that make possible clear and safe identification of Göktepe marbles<sup>20</sup>.

Typical white samples exhibit a peculiar combination of properties that can be summarized as follows:

- fine to very fine crystal grain size (distinctly finer than Carrara),
- carbon and oxygen isotopes mostly tightly grouped at values slightly but characteristically higher than Carrara,
- high concentrations of strontium, unparalleled by any other known white marble,
- low to very low concentrations of manganese that among fine-grained varieties are paralleled only by Hymettos marbles,
- low EPR intensities and characteristic EPR linewidth values, both associated with the low concentration of manganese mentioned above.

The general characteristics just mentioned, however, are not without exceptions, and there are Göktepe samples, either quarry or artefacts, that exhibit deviations, even large, from the above values, though ›atypicalities‹ are generally limited to one variable

only. The consequence is that Göktepe provenance, that in the case of variables within the range is easily and unquestionably obtained, cannot be excluded for the atypical samples just mentioned. The examples briefly discussed below demonstrate that more careful data analysis is needed in these cases to obtain conclusive results.

Generally speaking, however, the set of variables listed above is redundant in the sense that Göktepe provenance can often be proven or strongly suggested using a reduced sub-set. From this point of view strontium concentration is certainly the most powerful indicator of provenance and is able by itself to identify Göktepe marbles (Fig. 1). Similarly fine-grained marbles exhibiting low levels of manganese as measured by chemical analysis or EPR intensity originate almost certainly from Göktepe. Fig. 2a, however, seems to suggest that in this respect EPR spectroscopy is a more selective tool, in that it better differentiates Carrara from Göktepe and stresses the high intensity of the few atypical samples that were found in district 4 (Göktepe 4h)<sup>21</sup>. Based on manganese values (Fig. 2b) the only possible alternative to Göktepe are Hymettos marbles that, however, exhibit low strontium concentrations and additionally were virtually never used in Roman sculpture.

Even isotopes and grain size, despite their similarity with Carrara values that in the past led to extensive misclassification of the still unknown Göktepe marbles, exhibit high diagnostic power, if taken together. The point is that most Göktepe samples (ca. 82%) exhibit highly homogeneous isotopes tightly grouped in a narrow area centred at c.  $\delta^{18}\text{O} \approx -2.9\text{‰}$  and  $\delta^{13}\text{C} \approx 2.6\text{‰}$ , whereas Carrara marbles, also quite homogeneous, exhibit values mostly around  $\delta^{18}\text{O} \approx -2.0\text{‰}$  and  $\delta^{13}\text{C} \approx 2.0\text{‰}$  or below (Fig. 3). The consequence is that fine-grained Carrara and Göktepe marbles can be almost always discriminated simply on isotopic grounds, although additional analyses are certainly useful to obtain conclusive evidence.

Obviously, depending on the specific problem investigated and the analytical methods actually avail-

<sup>17</sup> See Attanasio et al. 2015b for the study of quarry marbles; Attanasio et al. 2019 and references therein for archaeological artefacts.

<sup>18</sup> Brilli et al. 2018; Wielgosz-Rondolino et al. 2020.

<sup>19</sup> Attanasio et al. 2020, published together with reply by Brilli and co-workers (Brilli et al. 2020). Another paper countering the arguments presented in Wielgosz-Rondolino et al. 2020 is in preparation and will be published in due course

<sup>20</sup> The discussion is focused on white Göktepe marbles that account for most of the sculptures presented in this study. In the case of black and bichrome marbles the approach is slightly different and is discussed in detail in Attanasio et al. 2015b; 2017.

<sup>21</sup> This higher selectivity is probably due to the fact the EPR spectroscopy detects only manganese that substitutes calcium into the calcite lattice and is insensitive to any interstitial manganese impurity.

able different provenancing strategies can be used and the variables discussed so far can be combined in various ways and used as such or after statistical elaboration with the aim of providing satisfactory results. Fig. 4 a–d illustrates in graphic form some possible approaches.

To the above collection of provenancing methods and procedures Wielgosz-Rondolino and co-workers add the isotopic analysis of strontium, claiming that the new variable is crucial especially for discriminating Göktepe from Carrara that otherwise may be problematic<sup>22</sup>. This conclusion, however, seems to be highly overstated. The above results clearly demonstrate that strontium isotopes, interesting and important as they may be, are certainly not necessary for the purpose of Göktepe identification and discrimination from Carrara<sup>23</sup>.

To conclude this section it must be added that identification of atypical Göktepe samples is also a relevant issue because these marbles were occasionally used for the manufacture of prized and famous artefacts. Pertinent examples are a high manganese

black marble vase in the store-rooms of the Aphrodisias Museum<sup>24</sup>, a portrait head of Caracalla in the Capitoline Museums (inv.464) exhibiting unusual, highly negative isotopic values<sup>25</sup>, and finally the low strontium Göktepe marble sculptures of the Esquiline group<sup>26</sup>. In all cases the problem could be satisfactorily solved using statistical processing of multiple analytical data. The point is that deviations due to a single variable can be successfully counterbalanced by other variables that are at the same time typical of Göktepe and incompatible with other possible provenances. In this way the Göktepe marbles used for the black vase and the head of Caracalla could be reliably identified. The problem of the marble used for the Esquiline sculptures, however, proved to be more difficult and required additional field work to map in detail strontium distribution within and outside the ancient quarries. Details of the study are given in the original paper. Clearly additional variables, such as strontium isotopes, may further confirm the provenance of these atypical Göktepe marbles.

No.	Artefact	Present/Original location	Inv.	MGS (mm)	$\delta^{18}\text{O}$ (‰)	$\delta^{13}\text{C}$ (‰)	EPR Intensity Linewidth (%)	Sr; Mn; Fe (ppm)	Marble Rel. Prob. Abs. Prob. (%)
1	Alcibiades tondo	Aphrodisias	81-36 82-225	1.1	-2.17	1.69	17.0; 66.2	–	Aphrodisias 74; 21
2	Alexander tondo	Aphrodisias	81-101	1.4	-1.85	1.96	11.1; 48.1	–	Aphrodisias 53; 35
3	Old philosopher tondo	Aphrodisias	81-112	1.6	-2.31	1.60	28.1; 62.3	–	Aphrodisias 82; 76
4	Pindar tondo	Aphrodisias	81-115	1.1	-3.19	1.61	55.4; 64.2	–	Aphrodisias 69; 85
5	Pythagoras tondo	Aphrodisias	68-468 81-135 82-254	0.70	-1.92	1.86	21.2; 58.3	–	Aphrodisias 82; 79
6	Socrates tondo	Aphrodisias	81-103	1.2	-2.11	2.19	21.7; 56.2	–	Aphrodisias 52; 65
7	Herakles Farnese type statuette	Aphrodisias	10.232	0.40	-2.61	2.50	2.7; 64.2	–	Göktepe 3 99; 73
8	«Young Togatus» statue	Aphrodisias	6167	0.90	-4.36	0.24	54.3; 43.3	–	Docimium 77; 48

<sup>22</sup> Wielgosz-Rondolino et al. 2020, 12.

<sup>23</sup> It may be interesting to add that strontium isotopic analysis is a rather expensive technique (prices are in the range of a few hundred dollars per sample) not commonly available in all geosciences labs. Also for these reasons the method has never be-

come widespread and the trend is not expected to change in the future.

<sup>24</sup> Attanasio et al. 2014, 135 table 1, no. 91.

<sup>25</sup> Attanasio et al. 2019, 209, 234 catalogue table, no. 69.

<sup>26</sup> Attanasio et al. 2015a.

No.	Artefact	Present/Original location	Inv.	MGS (mm)	$\delta^{18}\text{O}$ (‰)	$\delta^{13}\text{C}$ (‰)	EPR Intensity Linewidth (%)	Sr; Mn; Fe (ppm)	Marble Rel. Prob. Abs. Prob. (%)
9	Giant black statue	Aphrodisias	5924	0.35	-2.92	2.87	3.2; 57.1	-	Göktepe 99; 58
10a	Seated Aphrodite bichrome statuette, white sample	Aphrodisias	674	0.65	-2.44	2.85	80.2; 54.8	-	Göktepe 44; 51
10b	Seated Aphrodite bichrome statuette, black sample	Aphrodisias	674	0.30	-2.91	2.61	50.5; 51.0	-	Göktepe 75; 30
11a	Eros, bichrome statuette, white sample	Aphrodisias	56	0.40	-2.75	2.73	16.0; 54.8	-	Göktepe 63; 28
11b	Eros, bichrome statuette, black sample	Aphrodisias	56	0.10	-7.84	1.93	8.3; 49.3	-	Göktepe 100; 27
12a	Europa on the bull bichrome statuette, white sample	Aphrodisias	79/23/673 69-171	0.90	-2.44	2.98	1.3; 54.8	-	Göktepe 3100; 32
12b	Europa on the bull bichrome statuette, black sample	Aphrodisias	79/23/673 69-171	0.30	-3.16	2.72	2.9; 61.5	-	Göktepe 57; 23
13	Aphrodite statuette <sup>27</sup>	Athens	1795	-	-2.75	2.79	-	-	Göktepe
14	Hygeia statuette	Athens	1794	0.60	-2.43	2.86	1.1; 62.6	-	Göktepe 373; 28
15	Young hero, bichrome statuette, white sample	Boston/Istanbul	1974.581	0.50	-2.40	2.60	10.2; 47.5	560; 16; 19	Göktepe 481; 62
16	Left knee or elbow, bichrome statuette, white sample	Boston/Greek islands or W Asia Minor	18.444	0.40	-2.30	2.40	15.6; 48.5	-	Göktepe 471; 81
17	Helios statue, Esquiline group	Copenhagen/Rome	623	0.40	-2.23	2.64	4.5; 64.4	157; -	Göktepe 2C100; 21
18	Herakles statue, Esquiline group	Copenhagen/Rome	621	0.35	-1.60	2.54	6.4; 59.1	128; 71; 13	Göktepe 2C99; 38
19	Inscribed plinth, Esquiline group	Copenhagen/Rome	623a	0.25	-1.72	2.21	6.5; 65.0	183; 331; 19	Göktepe 2C100; 28
20	Plinth with left foot, Esquiline group	Copenhagen/Rome	539	0.35	-1.52	2.46	6.9; 61.0	118; 57; 14	Göktepe 2C100; 29
21	Poseidon statue, Esquiline group	Copenhagen/Rome	622	0.40	-1.07	2.38	6.3; 58.2	127; 60; 11	Göktepe 2C97; 27
22	Right leg, Esquiline group	Copenhagen/Rome	623b	0.40	-1.65	2.26	6.6; 60.9	235; 610; 38	Göktepe 2C98; 23
23	Satyr with infant Dionysos statue, Esquiline group	Copenhagen/Rome	619	0.30	-2.29	2.51	6.7; 68.4	178; 62; 12	Göktepe 2C100; 41
24	Zeus statue, Esquiline group	Copenhagen/Rome	620	0.35	-1.52	2.23	6.8; 66.3	119; 76; 15	Göktepe 2C100; 32

<sup>27</sup> Isotopic data generously provided by Yannis Maniatis whom we gratefully acknowledge.



No.	Artefact	Present/Original location	Inv.	MGS (mm)	$\delta^{18}\text{O}$ (‰)	$\delta^{13}\text{C}$ (‰)	EPR Intensity Linewidth (%)	Sr; Mn; Fe (ppm)	Marble Rel. Prob. Abs. Prob. (%)
25	Muse statue, signed by Atticianus	Florence/ Uncertain	269	0.9	-2.25	2.04	23.5; 64.3	-	Carrara 73; 75
26	Hygeia statuette	Montréal-du-Gers/Séviac	M46	0.55	-2.5	2.8	5.9; 51.4	768; 25; 35	Göktepe 3 64; 46
27	Late antique portrait	Montréal-du-Gers/Séviac	M47	1.1	-4.7	0.4	37.4; 41.7	-	Docimium 50; 10
28	Fragment of a boot	Montréal-du-Gers/Séviac	-	1.2	-4.5	0.0	74.8; 43.3	-	Docimium 94; 12
29	Wing	Montréal-du-Gers/Séviac	S39-1	0.9	-4.8	1.0	55.4; 42.6	-	Docimium 69; 51
30	Torso of male statuette	Montréal-du-Gers/Séviac	-	1.2	-4.6	1.2	39.3; 43.6	-	Docimium 63; 45
31	Cupid and Psyche statuette	Ostia	180	Very fine	-2.38	2.88	2.3; 59.0	422; 18; 188	Göktepe 87; 48
32	Asklepios tondo	Rome, Palazzo Caetani	-	0.40	-2.64	2.80	8.8; 45.6	-	Göktepe 4 60; 55
33	Tyche tondo	Rome, Palazzo Caetani	-	0.35	-2.44	2.81	3.9; 53.6	-	Göktepe 3 68; 37
34	Cristo docente, statue sample	Rome/ Lanuvio (?)	61565	0.40	-1.92	2.86	2.6; 40.5	313; 13; 49	Göktepe 3 64; 27
35	Cristo docente, seat sample	Rome/ Lanuvio (?)	61565	2.5	-2.59	1.98	50.5; 50.2	152; 27; 213	Aphrodisias 60; 5.1
36-47	Herakles' reliefs, 12 samples	Toulouse/ Chiragan	Ra28a – Ra 28l	For details see Attanasio et al. 2016					St. Béal 1
48	Athena, fragmentary relief	Toulouse/ Chiragan	Ra30	1.4	-1.91	4.06	23.4; 43.2	-	St. Béal 1 78; 48
49	Bull's foot, fragmentary relief	Toulouse/ Chiragan	Ra139c	1.1	-2.21	2.74	112.0; 53.6	-	St. Béal 1 53; 71
50-58	Mythological tondos, 9 samples	Toulouse/ Chiragan	For details see Attanasio et al. 2016						St. Béal 1
59	Asklepios statuette	Toulouse/ Chiragan	Ra41	0.6	-4.50	2.29	96.8; 62.4	-	Docimium 63; 51
60	Athena statuette	Toulouse/ Chiragan	Ra113	0.6	-2.51	2.72	3.7; 47.9	364; 33; 16	Göktepe 3 83; 68
61	Dionysos statuette	Toulouse/ Chiragan	Ra134-137	0.30	-2.76	2.85	8.3; 56.5	635; 19; 14	Göktepe 3 57; 18
62	Faun, head	Toulouse/ Chiragan	Ra131	0.55	-2.40	2.68	4.2; 52.6	-	Göktepe 3 90; 72
63	Heracles statuette	Toulouse/ Chiragan	Ra115	0.50	-2.50	2.79	2.9; 44.3	377; 32; 15	Göktepe 3 64; 30
64	Old Fisherman black statuette	Toulouse/ Chiragan	Ra46	0.20	-3.00	3.20	3.2; 59.2	-	Göktepe 56; 24

Table 1 Attanasio et al. 2015a; Attanasio et al. 2016. For the sake of brevity results for the St. Béal marble sculptures of Chiragan are given collectively, and the reader is referred to the original publication for details. The relative and absolute probabilities associated with provenance results are defined in section »Materials and Methods« of that publication.



## Selected Provenance Results

Discussing in detail marble results for all tested sculptures is not possible within the limits of a general article, and therefore attention will be focused on the most significant newly measured artefacts as well as re-appraisal of data and identifications proposed in the past, whereas the reader is referred to the already mentioned original publications for additional results and discussions.

Among all results presented in this study the statuette of ›Cristo docente‹ (Fig. 5; Table 1 nos. 34–35) is perhaps the clearest and most instructive example. The sculpture probably carved in Theodosian times (A.D. 379–395) is closely related to several other late antique works of eastern production and is therefore ascribed to Asiatic, most likely Aphrodisian workshops<sup>28</sup>. The fine-grained marble of the statue is clearly different from the coarse variety used for the seat, and traditionally the former has been identified as Carrara, whereas the latter is generically assumed to be Greek or Asiatic. If these hypotheses were true it would be necessary to conclude, once again, that the group was made in Italy by migrant or itinerant Aphrodisian sculptors.

Results of the analyses, however, tell a very different story. Only Asiatic marbles from the region of Aphrodisias were used, selecting the prized statuary marble of Göktepe for the statue, and the more ordinary coarse-grained marble of the Aphrodisias city quarries for the seat. The probability parameters of Table 1 and the graph of Fig. 6, that discriminates relevant quarries using the approach of Fig. 4b, leave little doubts. The Göktepe marble of the statue is unmistakable, and the Aphrodisias provenance of the seat marble is also quite clear because the data point falls right in the middle of the corresponding quarry field and is external or very marginal with respect to Paros ellipses. The statuette of ›Cristo docente‹ (Fig. 5) is therefore a fully coherent late antique example of Asiatic/Aphrodisian workmanship, style and material. Of course this is not enough to claim safely where the artefact was made. It must be stressed, however, that many related sculptures are found all over across the empire and, according to most scholars, were mostly made in the workshops of Constantinople or other cities of Asia Minor. Within this context

it is difficult to believe that pieces found in Rome followed a different path and were produced locally by migrant or itinerant sculptors. It seems much more reasonable to assume that the ›Cristo docente‹ like most other late antique sculptures was made in Asia Minor where, besides being used locally, these statuettes gave rise to lively trade and export activities.

The group of Ganymede and the eagle discovered at Carthage (Fig. 7) is another crucial piece that, when published, marked a turning point in the history of studies in late antique sculpture. Therefore reliable information on its marble, that Gazda describes as »pure white, fine-grained marble cut so thinly in some places that the stone is translucent«<sup>29</sup> would be extremely important. Based on careful stylistic and typological analysis as well as multiple parallels with several related works the group was dated by Gazda to the early 5<sup>th</sup> century suggesting that it was made in an Ephesian or more probably Aphrodisian workshop.

Quite unusually for the time neutron activation trace analysis was carried out and the results compared with the few quarry data then available<sup>30</sup>, suggesting Ephesos as a possible, though tentative, provenance. Gazda, however, remained doubtful and thought that new analyses were needed. As a matter of fact identification of the fine-grained, translucent marble of the Ganymede with the medium to coarse-grained Ephesos variety is quite surprising. Unfortunately, strontium concentration, that would have been crucial, was not reported. In spite of this, comparison of Ganymede data with the more detailed marble databases available today (Fig. 8) seems to rule out any possible Ephesian provenance suggesting, at the same time, that the marble of the statuette is fully compatible with Göktepe provenance. It must be pointed out that in the absence of additional analyses such indication cannot be considered unquestionable. Nevertheless, it is certainly quite strong and is further supported by the fact that the Ganymede marble is hardly compatible not only with Ephesos but also with Docimium that was another possibility suggested in the past.

Additional examples of newly measured late antique Göktepe sculptures include two bichrome pieces (Table 1, nos. 15–16) probably from Istanbul or

<sup>28</sup> Close parallels have been established with many late antique works of eastern origin including the so-called Sarigüzel sarcophagus in Istanbul (Kollwitz 1963, 222), the relief of an angel found in Sultanhamet (Dresken-Weiland 1991, pls. 191–192), the Ganymede group from Carthage (Gazda 1981, 145; see

Fig. 7), the Esquiline sculptures (Kiilerich – Thorp 1994, 312), the statuettes from Saint Georges-de-Montagne (Bergmann 1999, 50 pls. 42, 3; 57; Stirling 2005, 116–117) and others.

<sup>29</sup> Gazda 1981, 125.

<sup>30</sup> Davis 1981.

Western Asia Minor, now in the Boston Museum of Fine Arts, a group of Cupid and Psyche from Ostia (Table 1, no. 31), two statuettes representing Hygeia and Aphrodite (Table 1, nos. 13–14) discovered at Athens in a late antique villa and finally two late antique tondos representing Asklepios and Tyche perhaps from a villa on the Esquiline and now at Palazzo Caetani in Rome (Figs. 9 a–b; Table 1, nos. 32–33)<sup>31</sup>. Mythological tondos represented a favourite sculptural genre of late antique Aphrodisias and are found

also at Silahtarğa near Istanbul, Rome and nearby, Chiragan, and northern Italy. Marble data, when available, confirm the pattern of use already verified: marble from the Aphrodisias city quarries was used for local works, whereas export artefacts were frequently made selecting the more prized Göktepe marble. At Chiragan, however, where marble import was logistically difficult the local St. B  at marble, macroscopically reminiscent of the marble of the Aphrodisias city quarries, was used (Table 1, nos. 50–58).

No.	Description	Analytical data	Literature identification	Reassessment
1	Ganymede and the eagle <sup>32</sup>	Trace values Fe = 79.1 ppm Mn = 22.3 ppm	Ephesos (tentative)	Because of its coarser grain size Ephesos seems to be a rather unlikely choice. Göktepe fits the Ganymede trace values much better than Ephesos and is the most probable source also for its very fine crystal grain.
2–8	Jonah group, Cleveland <sup>33</sup>  3 pairs of miniature busts 4 statuettes representing the legend of Jonah 1 Good shepherd	$\delta^{18}\text{O}$ ; $\delta^{13}\text{C}$ 2. Jonah 237: -4.75; 1.29 3. Jonah 238: -4.75; 0.97 4. Jonah 239: -4.75; 1.24 5. Jonah 240: -4.90; 0.70 6. Good shepherd 241: -4.10; 1.14 7. Female bust 244: -4.63; 1.65 8. Male bust 245: -4.65; 0.77	Docimium	The Docimium provenance proposed by N. Herz appears to be unquestionable
9–20	Walbrook Mithraeum <sup>34</sup>  Initially built as a Mithraeum the temple was renovated in the early 4 <sup>th</sup> century probably as a Bacchus sanctuary. The twelve pieces that were analyzed span the two phases of construction	$\delta^{18}\text{O}$ ; $\delta^{13}\text{C}$ 9. Water deity A16931: -1.63; 2.18 10. Mithras relief A16933: -2.29; 1.83 11. Mithras hand 18492: -1.73; 2.35 12. Base of Mercury 18695: -2.11; 2.13 13. Bacchus torso 18015: -2.69; 2.61 14. Mercury 18493: -2.81; 2.63 15. Minerva 18491: -2.98; 2.64 16. Genius A16932: -3.20; 2.47 17. Bacchus torso 18495: -3.25; 2.37 18. Serapis 18494: -3.26; 2.54 19. Mithras 20005: -3.49; 2.19 20. Bacchic group 18496: -3.98; 1.75	Samples 9–11 Carrara  Samples 10–12 Carrara or Docimium  Samples 13–20 Docimium	Only the Bacchic group no. 20 and perhaps a few other artefacts are late antique.  Samples 9–12 exhibit typical Carrara values. In particular samples 10 and 12 for which a possible Docimium provenance is suggested are marginal with respect to the source ellipse of this marble. The four samples are, almost certainly, all Carrara marbles.  No sample exhibits typical Docimium isotopes. Values reported for samples 13–20 are very typical of Göktepe and this is, very probably, the true provenance of their marble.

<sup>31</sup> Bergmann 1999, 45–47 pl. 33; Taglietti 2010.

<sup>32</sup> Trace data were reported by Davis (1981), who tentatively suggested a possible Ephesian provenance. Unfortunately the concentration of strontium was not reported.

<sup>33</sup> Hannestad 2007, 284–286; 2012, 77–79 and references therein. Isotopes were measured by Norman Herz in 1998. We are

much indebted to Stephen Fliegel, curator of Medieval Art at The Cleveland Museum of Art, who generously shared with us the report written by Herz in 1998 and then updated in 2006.

<sup>34</sup> Shepherd 1998, 49–97 (chapter 4); Stirling 2005, 193–195. Analytical data were published by Matthews – Bowman 1998 and commented by Walker 1998.

No.	Description	Analytical data	Literature identification	Reassessment
21–23	Dresden statuettes <sup>35</sup>	$\delta^{18}\text{O}$ ; $\delta^{13}\text{C}$	Carrara or Gök-tepe	Very typical isotopic values make Gök-tepe provenance quite likely and rule out Carrara. No exceptions to this simple isotopic provenance criterion are known. The three statuettes are clearly made of the same marble, and Gök-tepe provenance is assumed also for Artemis, in which case no isotopes were reported.
	Demeter, Hm 265	-2.84; 2.56		
	Artemis, Hm 270	–		
	Apollon, Hm 250	-2.56; 2.73		

Table 2 Literature analytical data and reassessment of marble provenances proposed in the past for four groups of sculptures (23 artefacts). New suggested identifications are based on the updated marble database including Gök-tepe marble data.

Gök-tepe marble seems to be relatively frequent also among the 23 items evaluated from published data and listed in Table 2. Besides the Ganymede group (Fig. 7) already discussed, in fact, eight of the twelve sculptures tested in the Walbrook Mithraeum exhibit typical Gök-tepe isotopes and originate most probably from this marble site, whereas the remaining four are almost certainly Carrara marbles. Originally assumed by Toynbee to be all Carrara marbles<sup>36</sup>, the Walbrook sculptures were later isotopically tested by Matthews and Bowman who identified them as an assortment of Carrara and Docimium marbles<sup>37</sup>, despite the opinion of Susan Walker who stated that none of the sculptures macroscopically resembled Docimium marbles<sup>38</sup>. Now this archaeometric puzzle can be satisfactorily solved by acknowledging Gök-tepe provenance. Within the context of late antique sculpture, however, relevance of the Walbrook statuary is limited. The chronology of several pieces is uncertain because it is not fully clear whether they belong to the middle imperial building phase of the complex or to its late antique renovation. In fact, the only artefact that seems to be unquestionably late antique is the Gök-tepe Bacchic group inv. 18396 (Table 2, no. 20). More interesting are perhaps three certainly late antique statuettes from Rome and now in Dresden representing Demeter, Artemis, and Apollon

(Table 2, nos. 21–23). Incoherently classified in recent years as Carrara, then Gök-tepe and finally as marbles of uncertain provenance<sup>39</sup> they are undoubtedly all Gök-tepe marbles and demonstrate once again that the Gök-tepe/Carrara problem can be usefully addressed by careful assessment of isotopic and grain size data.

Leaving aside for the moment the problem of St. Béat marbles, which will be briefly resumed in the next section, the second most widespread marble after Gök-tepe (41 samples, 47%), within the 87 artefacts considered here, is Docimium (17 samples, 19.5%). Examples include eleven statuettes in the Cleveland Museum of Art (six miniature busts, four statuettes [Fig. 10 a] and one sculpture of the good shepherd), seven of which (Table 2, nos. 2–8) were tested and correctly identified several years ago by N. Herz<sup>40</sup>. It has been suggested, however, that the sculptures were found buried in a large pithos not far from Docimium making unsurprising the choice of marble.

More interesting is certainly the white Docimium marble of so-called ›Young Togatus‹ (Fig. 10 b; Table 1, no. 8) discovered at Aphrodisias where this sculpture is the only known example of this marble<sup>41</sup>. The Docimium list includes also a statuette of Asklepios at Chiragan (Fig. 10 c; Table 1, no. 59), where other ideal statuettes were invariably made of Gök-tepe marble

<sup>35</sup> Vorster 2012/2013. Isotopes are reported by Sinn et al. 2017, 54, Table 1. The provenance of these clearly Gök-tepe artefacts was investigated by Lazzarini and first stated to be Carrara (Vorster 2012/2013, 93 n. 89) then Gök-tepe (Sinn et al. 2017, 54, Table 1) and finally considered to be uncertain in a very recent study co-authored by the same scholar (Wielogosz-Rondolino et al. 2020, section 5.3). Results were based on isotopic and petrographic analyses.

<sup>36</sup> Toynbee 1986.

<sup>37</sup> Matthews – Bowman 1998.

<sup>38</sup> Walker 1998.

<sup>39</sup> Vorster 2012/2013 (analyses by L. Lazzarini); Sinn et al. 2017; Wielogosz-Rondolino et al. 2020.

<sup>40</sup> See n. 19.

<sup>41</sup> Attanasio et al. 2014, 130 table 1 no. 3, Fig. 19.

(Table 1, nos. 60–64), and four fragmentary sculptures sampled in the Roman villa of Séviac (Table 1, nos. 27–30), where, however, another statuette representing Hygieia (Table 1, no. 26) proved to be Göktepe marble. These results are interesting because they seem to reflect a reversed use of Göktepe and Docimium marbles in two late antique villas of southern Gaul that may be accidental, but may also be due to different aesthetic and/or economic choices made by the owners. According to Bergmann, however, the Chiragan Asklepios (Fig. 10b) is not late antique<sup>42</sup>, and also chronologies of the Séviac sculptures are uncertain or controversial<sup>43</sup> and greatly reduce the relevance of these results within the present context.

To complete this brief overview seven more artefacts identified as marbles of the Aphrodisias city quarries must be mentioned. With the exception of

the throne of ›Cristo docente‹ already discussed they were all found in Aphrodisias, and therefore the choice of the marble is quite predictable and not much significant. The last sculpture in the list is the statue of a Muse signed by the Aphrodisian sculptor Atticianus and now in Florence (Table 1, no. 25). This is the only example of a late antique Carrara marble sculpture that we could identify, strongly suggesting that a marble, previously thought to be widespread, was, in fact, very rarely used by late antique sculptors. It may be added that this statue differs from other late antique sculptures signed by Aphrodisian artists not only for the marble but also for its mediocre quality and the unusual Latin signature. Among Aphrodisian works of much higher standard the Muse of Atticianus represents a sort of anomaly, and the unusual marble choice made by the sculptor is certainly interesting but also of limited relevance.

## Overall Marble Distribution and Concluding Remarks

Table 3 shows that a considerable fraction of the late antique sculptures discussed here were made using the locally relevant marble quarried at St. Béat in the central Pyrenees. Obviously this result does not provide any pertinent information on the general distribution of late antique sculptural marbles but is simply due to the large number of sculptures that were sampled and tested at Chiragan (29 samples, 33.3%). The site of the villa is not directly connected with the Mediterranean, and therefore the choice of marble, especially in the case of large scale items, was strongly constrained by logistic reasons that made import of foreign marbles difficult and expensive<sup>44</sup>. It is for this reason that the large renovation and decoration project that, following Bergmann<sup>45</sup>, was carried out by itinerant Aphrodisian sculptors in the second half of the 4<sup>th</sup> century made exclusive use of the local marble of St. Béat, a good quality stone vaguely similar for its macroscopic and carving properties to the marbles extracted from the city quarries of Aphrodisias<sup>46</sup>.

Marble Site	No. of samples	% (a)	% (b)
Göktepe	39	44.8	61
St. Béat	23	26.4	–
Docimium	17	19.5	26.6
Aphrodisias	7	8.1	10.9
Carrara	1	1.2	1.5
Total	87	100	100

Table 3: Marble distribution results given as absolute numbers or percentages, calculated including (a) or excluding (b) St. Béat marbles.

The crucial point is that marble studies are strongly affected by the selection of artefacts used for investigating specific problems. In most instances, however, such selection cannot be properly planned but is simply determined by the kind of artefacts that are actually available for sampling. The large number of

<sup>42</sup> Bergmann 1999, 68–71.

<sup>43</sup> Stirling 2005, 69–70.

<sup>44</sup> This is further demonstrated by the fact that famous coloured marbles such as *africano*, *giallo antico*, *cipollino* and others are relatively common at Aix-en-Provence, Vienne, Lyon, and other cities that are easily connected to the Mediterranean by the Rhone, whereas they are virtually absent from the region of Toulouse where they are replaced by local coloured stones.

<sup>45</sup> Bergmann 1999, 26–43.

<sup>46</sup> Recently, however, stylistic arguments and the results of marble analyses have been used to suggest that the reliefs and other St. Béat marble sculptures of Chiragan were made by a local workshop (Beckmann 2020). The clear Aphrodisian traits of the sculptures seem to include also stylistic peculiarities that, in the opinion of Beckmann, would be better explained in terms of local sculptors familiar with the Asiatic tradition and perhaps trained abroad.

sculptures that were tested at Chiragan is perfectly suitable for detailed description of marble use in the villa but obviously introduces strong bias if the same samples are used to outline the distribution of late antique sculptural marbles in general.

If this point is properly understood and the St. B  at marbles are momentarily set aside it turns out that late antique mythological sculptures were manufactured using almost exclusively Asiatic marbles (98.5%) and particularly marbles from the Göktepe quarries (61%). The same marbles were used also at Chiragan when import of raw marbles or, most probably, finished artefacts was made possible by the small size of the sculptures. Five white and one black marble statuettes were tested in the villa (Table 1, nos. 59–64), and they all proved to be Göktepe marbles with the exception of the statuette of Asklepios that is likely to be earlier and was made using white Docimium.

Further support to the pervasive use of Asiatic, largely Göktepe marbles in late antique sculpture comes from very recent results that demonstrate extensive use of this marble for the sculptures discovered at Valdetorres de Jarama<sup>47</sup> and Quinta das Longas<sup>48</sup>. The panorama, in fact, is even wider because white Göktepe marbles were very probably used also at Silahtara  a and Saint-Georges-de-Montaigne as suggested by the macroscopic aspect of the fine grain varieties, the frequent presence of black marbles characteristic of Göktepe, and the repeated use of themes and styles typical of Aphrodisias. Waiting for the indispensable analytical verifications likely hypotheses can go even further suggesting that the Asiatic sculptors much preferred, whenever possible, to use a fully coherent suite of familiar white and coloured marbles mostly originating from Caria. Besides fine-grained white marbles, in fact, the sculptural collections just mentioned frequently include medium to coarse-grained varieties, black marbles and, at least in one instance, a red sculptural fragment<sup>49</sup>. Apart from the black stones and the fine-grained white marbles whose Göktepe origin is now hardly questionable the provenance of other var-

ieties has not yet been fully tested and is still uncertain. Due to stylistic but also obvious geographical reasons deChaisemartin identified as Aphrodisian all the marbles discovered at Silahtara  a. In many other instances, however, and especially for sculptures found in the west, medium to coarse-grained white marbles were considered to be Greek Aegean or, more precisely, Parian, though a possible Aphrodisian origin is never clearly excluded. Similarly, the black marble sculptures and the red fragment discovered at Valdetorres were tentatively associated with the *bigio morato* and *rosso antico* quarries of Cape Tainaron in southern Peloponnese<sup>50</sup>. Very recently, however, analytical data have unquestionably proven the Göktepe origin of the black marble of Valdetorres, and careful macroscopic inspection has shown that the red fragment is certainly not rosso antico marble from Cape Tainaron<sup>51</sup>. It should be added, however, that western provenances, though certainly possible, would be totally at variance with the Asiatic style of the sculptures, the ethnic origin of the artists, and the recurring choice of Göktepe. Within this context the use of coarse-grained white marbles of the Aphrodisias city quarries, that can be easily misclassified as Paros II, and red stone from Iasos or Milas also in Caria<sup>52</sup> appears to be much more likely. The example of ›Cristo docente‹, in which case use of different Asiatic marbles from Göktepe and Aphrodisias has been unequivocally proven, strongly supports the above hypotheses and suggests that similar combinations of white and coloured Carian marbles might have been used for most, if not all, the sculptural assemblages mentioned above. In Valdetorres a coarse-grained white marble is used for profiled bases in which the Göktepe sculptures had been set in. In this case analyses are still under way but preliminary results are fully coherent with the hypothesis suggested above.

This remarkable and tightly coherent use of marble is a peculiar feature of late antique ideal sculpture and it seems to be a direct consequence of the model of a single, highly organized production centre located by most scholars at Constantinople where art-

47 Brands – Goette by communication.

48 Lapuente by communication.

49 This is the case for the sculptures discovered at Silahtara  a (de Chaisemartin – Orgen 1984) and Valdetorres de Jarama (Puerta et al. 1994) where the red fragment was found. Similarly, the Dresden statuettes (›Dresdner G  tterquartett‹) include three fine (Apollon, Artemis, Demeter, inv. 250, 270, 265) and one coarse-grained (cuirass statue, inv. 341) artefact (Vorster 2012/2013; Sinn et al. 2017). Different is the case of Quinta das Longas where apparently only fine-grained white marble statuettes were found (Nogales-Basarrate et al. 2004).

50 Only red marble, *rosso antico* quarries are present at Cape Tainaron, whereas the belief that also black *bigio morato* marbles may come from the same place, due to a statement by Pliny (nat. 36, 29, 43) probably misunderstood, has been definitely ruled out. For a detailed discussion see Attanasio et al. 2017.

51 Brands – Goette by communication.

52 Puerta et al. 1994, 195 n. 50, speak of a possible Greek or Asiatic origin of the red marble fragment. Based on existing marble literature, however, the Asiatic provenance is associated with the city quarries of Aphrodisias where appreciable amounts of red marbles were never produced.



ists from all over Asia Minor came together. The prevailing use of marbles, such as Göktepe or Aphrodisias, clearly identifies the ethnicity of the leading group of sculptors operating in the eastern capital. Obviously, such close connection is not easily extended to other late antique sculptural genres, in which case Carian artists and materials probably retained a primary role but also faced several alternatives. While this work was in preparation two honorific statues known as the young and old magistrate from the Nymphaeum of the Licinian Gardens and now at the Centrale Montemartini in Rome were tested as possible examples of Aphrodisian marble provenance. Results of the analyses, however, clearly indicate that in this case Paros II marble was used by the late antique sculptor<sup>53</sup>. Additional examples include five recently published imperial portraits, four of which proved to be Göktepe marble, whereas the last one is Carrara<sup>54</sup>. Two of the portraits, however, are certainly reworked, whereas this possibility is less clear but difficult to exclude for the other three artefacts. It must be admitted that, in the case of late antique portraiture, conclusions of general value are difficult to draw because the available data set is quite limited and not easy to expand, partly due to the common problem of re-working.

In this sense late antique ideal sculptures represent a rather uncommon example of a well-defined, relatively large and homogeneous group of artefacts especially suitable for performing marble analyses and verifying their ability to provide relevant information. Based on existing art-historical results, the frequent use of Asiatic marbles for this category of sculptures was, to some extent, predictable. Their almost exclusive use and the specific choice of Göktepe and other Carian varieties, however, is quite striking and unexpected. If marbles were selected merely on the basis of economy and/or logistics, sculptors working at Constantinople would have probably chosen marbles such as Proconnesos that, despite its inferior carving properties, had the great advantage of being quarried a few kilometres away or perhaps other varieties suitable for sea transport. The use of marbles from distant inland locations such as Aphrodisias or sometimes Afyon demonstrates once again that the choice of marble was never made by chance and that, apart from the few exceptions already discussed, artist-material connections were usually stronger than practical constraints. Results of this study suggest that late antique ideal sculpture is probably the clearest and most coherent example of this phenomenon available to date.

## Abstract

The study reviews the results of marble provenance analyses performed on 87 late antique ideal sculptures found at Aphrodisias, Rome, Athens, Gaul, North Africa and other Mediterranean locations. Discussion includes 14 newly measured artefacts but also 50 sculptures already measured by us in the frame of different research projects as well as 23 literature examples in which case earlier provenance indications are reconsidered and sometimes modified using the more complete set of quarry data available to date. With the exception of Chiragan where a large-scale decoration program, most likely carried out by Aphrodisian sculptors, made use of the local St. Bât marble, other late antique ideal artefacts use almost exclusively Asiatic marbles (98%) mostly originating from the Göktepe marble quarries (61%). Typ-

ical and instructive examples of this behaviour are the statuette of ›Cristo docente‹ at Palazzo Massimo in Rome, made of a combination of marbles from Göktepe and Aphrodisias city quarries, or the statuette of Ganymede and the eagle from Carthage, in which case the few existing data make it possible to exclude the Ephesian provenance previously suggested and strongly indicate the marble's probable origin in Göktepe. The overall provenance distribution fully confirms the opinion already expressed on art-historical grounds that late antique ideal sculptures are a relatively homogeneous group of artefacts mostly made in the workshops of Constantinople and other marble-rich microasiatic cities by Asiatic sculptors using their most prized marble varieties and following Asiatic stylistic and technical features. The com-

<sup>53</sup> Analytical and provenance data are as follows. Young magistrate (inv. MC0895): MGS = 1.4 mm;  $\delta^{18}\text{O}$  = -2.50‰;  $\delta^{13}\text{C}$  = 2.06‰; EPR intensity = 4.2%; EPR linewidth = 49.2%; Marble: Paros II Marathi. Old magistrate (inv. MC0896): MGS = 1.3 mm;  $\delta^{18}\text{O}$  =

-2.98‰;  $\delta^{13}\text{C}$  = 1.48‰; EPR intensity = 6.6%; EPR linewidth = 55.7%; Marble: Paros II Marathi.

<sup>54</sup> Attanasio et al. 2019, 213–217 cat. 28. 76–79.

mon use of Aphrodisian marbles clearly identifies the origin of the leading group of sculptors. The large number of different and distant locations where ideal

late antique sculptures have been found demonstrates that this statuary production, besides being used locally, gave rise to lively trade and export activities.

## References

- Attanasio et al. 2006** D. Attanasio – M. Brilli – N. Ogle, The Isotopic Signature of Classical Marbles (Rome 2006)
- Attanasio et al. 2014** D. Attanasio – M. Bruno – A. B. Yavuz, On the Provenance of Some Sculptural and Decorative Marbles Used at Aphrodisias, *RendLinc ser 9*, 25, 2014, 105–151
- Attanasio et al. 2015a** D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska – A. B. Yavuz, Re-Evaluation of the Marble Provenance of the Esquiline Group Sculptures (NY Carlsberg Glyptotek, Copenhagen). Following the Discovery of the Aphrodisian Marble Quarries at Göktepe, *RM* 121, 2015, 567–589
- Attanasio et al. 2015b** D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska – A. B. Yavuz, A Multi-Method Database of the Black and White Marbles of Göktepe (Aphrodisias) Including Isotopic, EPR, Trace and Petrographic Data, *Archaeometry* 57, 2015, 217–245
- Attanasio et al. 2016** D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska, The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis), *AA* 2016, 1, 169–200
- Attanasio et al. 2017** D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska – A. B. Yavuz, Ancient ›Black‹ Decorative Stones and the Ephesian Origin of Sculptural *bigio antico*, *Archaeometry* 59, 2017, 794–814
- Attanasio et al. 2019** D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska, The Marbles of Roman Portraits. New Data on the Marble Provenance of 261 Imperial and Private Urban Portraits Dating From the Mid 1<sup>st</sup> Century B.C. to the Early 6<sup>th</sup> Century A.D., *JdI* 134, 2019, 167–277
- Attanasio et al. 2020** D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska – A. B. Yavuz, Comments on the Paper »Petrography and Mineralogy of the White Marble and Black Stone of Göktepe (Muğla, Turkey) Used in Antiquity: New Data for Provenance Determination« by M. Brilli – M. P. Lapuente Mercadal – F. Giustini – H. Royo Plumed (*JASc Reports* 2018, 19, 625–642), *JASc Reports* 30, 2020, article 102070
- Bauer – Witschel 2007** F. A. Bauer – C. Witschel (eds.), Statuen in der Spätantike (Wiesbaden 2007)
- Beckmann 2020** S. E. Beckmann, The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne), *AJA* 124, 2020, 133–160
- Bergmann 1999** M. Bergmann, Chiragan – Aphrodisias – Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike, *Palilia* 7 (Wiesbaden 1999)
- Bergmann 2000** M. Bergmann, La Villa di Chiragan, in: *Ensoli – La Rocca* 2000, 168–171
- Brilli et al. 2018** M. Brilli – M. P. Lapuente Mercadal – F. Giustini – H. Royo Plumed, Petrography and Mineralogy of the White Black Marble and Black Stone of Göktepe (Muğla, Turkey) Used in Antiquity: New Data for Provenance Determination, *JASc Reports* 19, 2018, 625–642
- Brilli et al. 2020** M. Brilli – M. P. Lapuente Mercadal – F. Giustini – H. Royo Plumed, Reply to Comments on the Paper »Petrography and Mineralogy of the White Marble and Black Stone of Göktepe (Muğla, Turkey) Used in Antiquity: New Data for Provenance Determination « by M. Brilli – M. P. Lapuente Mercadal – F. Giustini – H. Royo Plumed (*JASc Reports* 2018, 19, 625–642), *JASc Reports* 30, 2020, article 102071
- de Chaisemartin – Örgen 1984** N. de Chaisemartin – E. Örgen, Les documents sculptés de Silahtarağa (Paris 1984)
- Dresken-Weiland 1991** J. Dresken-Weiland, Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit (Rome 1991)
- Ensoli – La Rocca 2000** S. Ensoli – E. La Rocca (eds.), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana (Rome 2000)
- Erim – Roueché 1982** K. T. Erim – C. Rouché, Sculptors from Aphrodisias: Some New Inscriptions, *BSR* 50, 1982, 102–115
- Gazda 1981** E. K. Gazda, A Marble Group of Ganymede and the Eagle From the Age of Augustine, in: J. Humphrey (ed.), *Excavations at Carthage Conducted by the University of Michigan* 6 (Ann Arbor 1981) 125–178
- Goette 1990** H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990)

- Hannestad 1994** N. Hannestad, Tradition in late antique sculpture (Aarhus 1994)
- Hannestad 2007** N. Hannestad, Late Antique Mythological Sculpture in Search of a Chronology, in: Bauer – Witschel 2007, 273–305
- Kiilerich 1993** B. Kiilerich, Late Fourth Century Classicism in the Plastic 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 Esquiline Group and the Silah Taraḡa Statues, *IstMitt* 44, 1994, 307–316 pls. 55–60
- Kollwitz 1963** J. Kollwitz, Probleme der theodosianischen Kunst Roms, *RACr* 39, 1963, 191–233
- Kristensen – Poulsen 2012** T. M. Kristensen – B. Poulsen (eds.), *Ateliers and Artisans in Roman Art and Archaeology*, *JRA Suppl.* 92 (Portsmouth 2012)
- Kristensen – Stirling 2016** T. M. Kristensen – L. Stirling (eds.), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture: Late Antique Responses and Practices* (Ann Arbor 2016)
- Matthews – Bowman 1998** K. Matthews – S. Bowman, the Stable Isotope Analysis of the Marble Sculptures, in: Shepherd 1998, 108–109
- Moltesen 2000** M. Moltesen, The Esquiline Group: Aphrodisian Statues in the Ny Carlsberg Glyptotek, *AntPl* 27 (Munich 2000) 111–131
- Nogales-Basarrate et al. 2004** T. Nogales-Basarrate – A. Carvalho – M. J. Almeida, El programa decorativo de la Quinta das Longas (Elvas, Portugal): un modelo excepcional de las villae della Lusitania, in: T. Nogales-Basarrate – L. J. Gonçalves (eds.), *Actas de la IV Reunion sobre escultura Romana en Hispania* (Lisbon 2004) 103–156
- Puerta et al. 1994** C. Puerta – M. A. Elvira – T. Artigas, La colección de esculturas hallada en Valdetorres de Jarama, *AEspA* 67, 1994, 179–200
- Prochaska 2013** W. Prochaska, A Sculptural Marble of Prime Quality in Antiquity – The Dolomitic Marble of the Sivec Mountains in Macedonia, *Archaeometry* 55, 179–197
- Shepherd 1998** J. D. Shepherd, *The Temple of Mithras*, London (London 1998)
- Sinn et al. 2017** F. Sinn – C. Vorster – L. Lazzarini, Marmoranalysen zu ausgewählten Antiken der Skulpturensammlung Skd Dresden, *Marmora* 13, 2017, 25–67
- Smith 1990** R. R. R. Smith, Late Roman Philosopher Portraits From Aphrodisias, *JRS* 80, 1990, 148–151
- Smith 2006** R. R. R. Smith, Roman Portrait Statuary from Aphrodisias, *Aphrodisias 2* (Mainz 2006)
- Smith 2007** R. R. R. Smith, Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, A. D. 100–600: Local Context and Historical Meaning, in: Bauer – Witschel 2007, 203–235
- Stirling 2005** L. M. Stirling, *The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul* (Ann Arbor 2005)
- Stirling 2007** L. M. Stirling, Statuary Collecting and Display in the Late Antique Villas of Gaul and Spain, in: Bauer – Witschel 2007, 307–321
- Taglietti 2009–2010** F. Taglietti, I tondi Caetani con busti di divinità: una nuova testimonianza di scultura microasiatica a Roma in età tardo antica, *RendPontAcc* 82, 2009–2010, 33–71
- Toynbee 1986** J. M. C. Toynbee, *The Roman Art Treasures From the Temple of Mithras* (London 1986)
- van Voorhis 2012** J. A. van Voorhis, The Working and Re-Working of Marble Statuary at the Sculptor's Workshop in Aphrodisias, in: Kristensen – Poulsen 2012, 39–54
- van Voorhis 2018** J. A. van Voorhis, *The Sculptor's Workshop at Aphrodisias*, *Aphrodisias 10* (Wiesbaden 2018)
- Vorster 2012/2013** C. Vorster, Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit, *JdI* 127–128, 2012–2013, 393–497
- Walker 1998** S. Walker, Comments on the Isotopic Analysis of the Sculptures, in: Shepherd 1998, 109–110
- Wielgosz-Rondolino et al. 2020** D. Wielgosz-Rondolino – F. Antonelli – M. J. Bojanowski – M. Gladki – M. C. Göncüoğlu – L. Lazzarini, Improved Methodology for Identification of Göktepe Marbles and the Understanding of Its Use: A Comparison With Carrara Marble, *JASc* 113, 2020, doi: 10.1016/j.Jas.2019.105059
- Witschel 2015** C. Witschel, Late Antique Sculpture, in: E. A. Friedland – M. Grunow Sobocinski – E. Gazda (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture* (Oxford 2015) 323–339



## Illustration credits

**Figs. 1–4. 6. 8. 9. 10b. 11** Donato Attanasio

**Fig. 5** Museo Nazionale Romano, D-DAI-ROM-73.1764

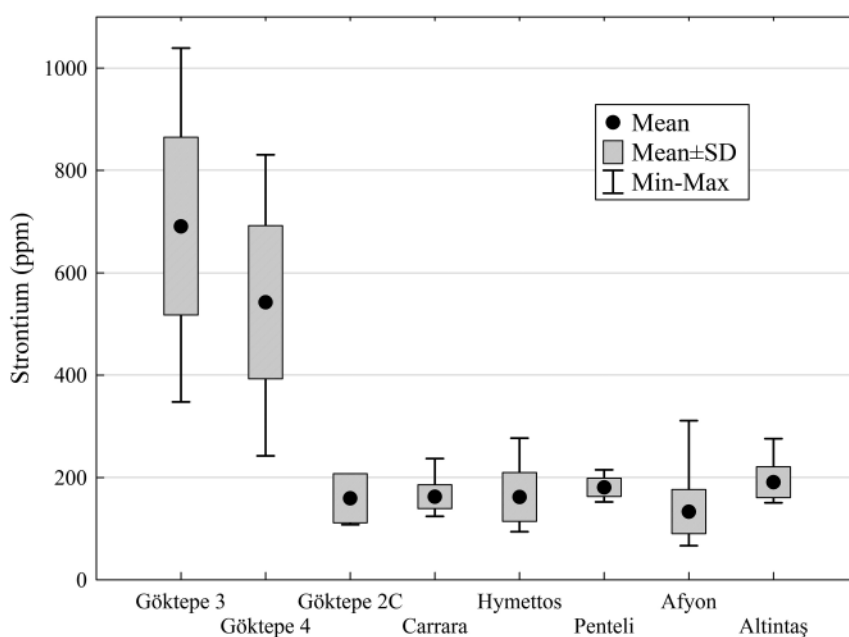
**Fig. 7** Photo EKG10bis\_LR, University of Chicago, Oriental Institute, durch freundliche Vermittlung von J. Humphrey (Journal of Roman Archaeology). Photo: F. Andereg, Kelsey Museum.

**Fig. 10a** Photograph Courtesy of New York University Excavations at Aphrodisias

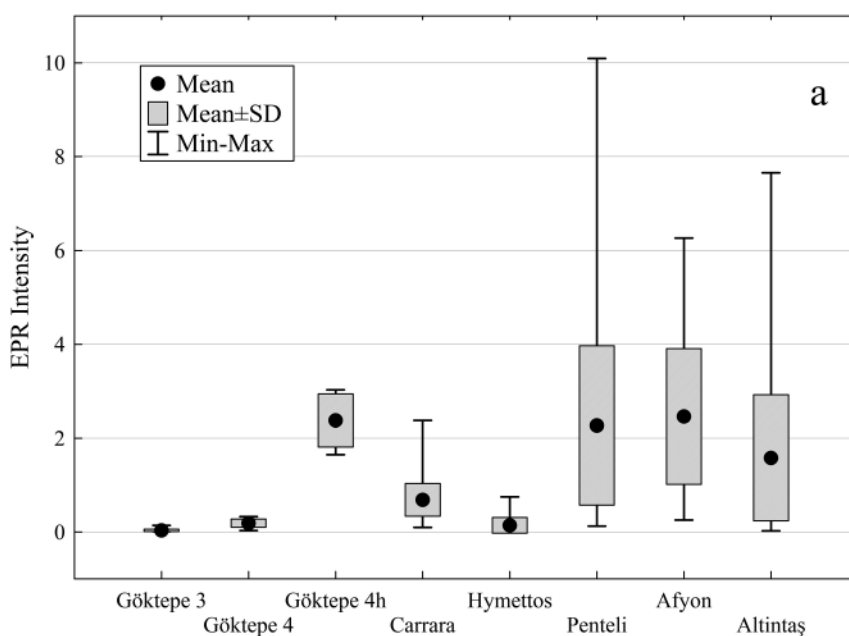
**Fig. 10b** Cleveland Museum of Art

Prof. Dr. Donato Attanasio  
donato.attanasio45@gmail.com

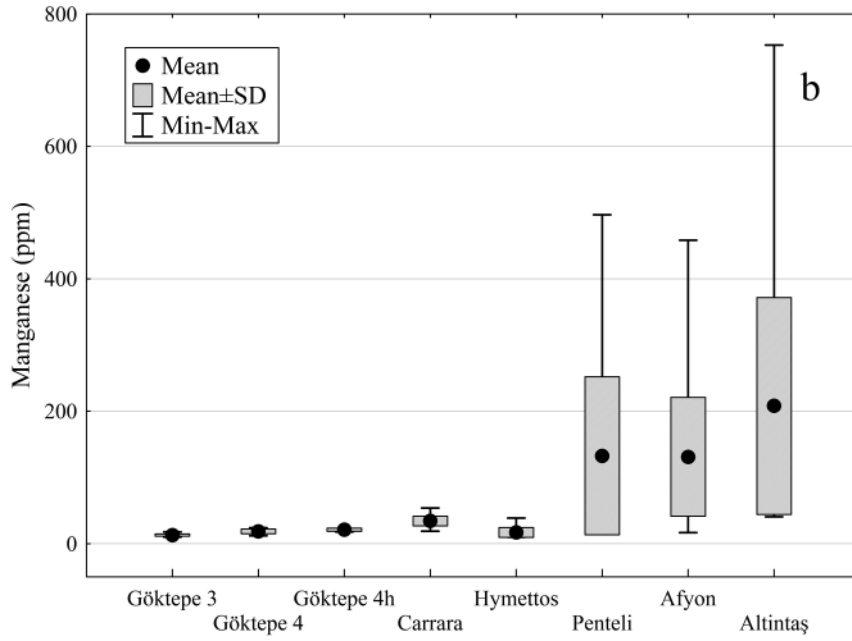
Prof. Dr. Walter Prochaska  
walter.prochaska@oeai.at



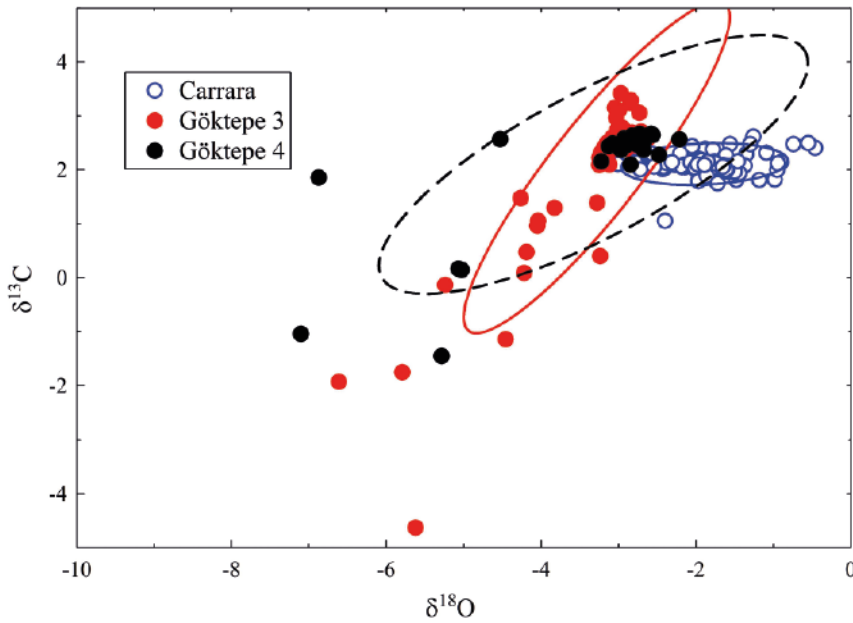
1 Box plot of Sr concentrations measured for fine-grained marbles, demonstrating the peculiarity of Göktepe. Göktepe 2C refers to the few low-strontium samples of quarry 2C (Attanasio et al. 2015a).



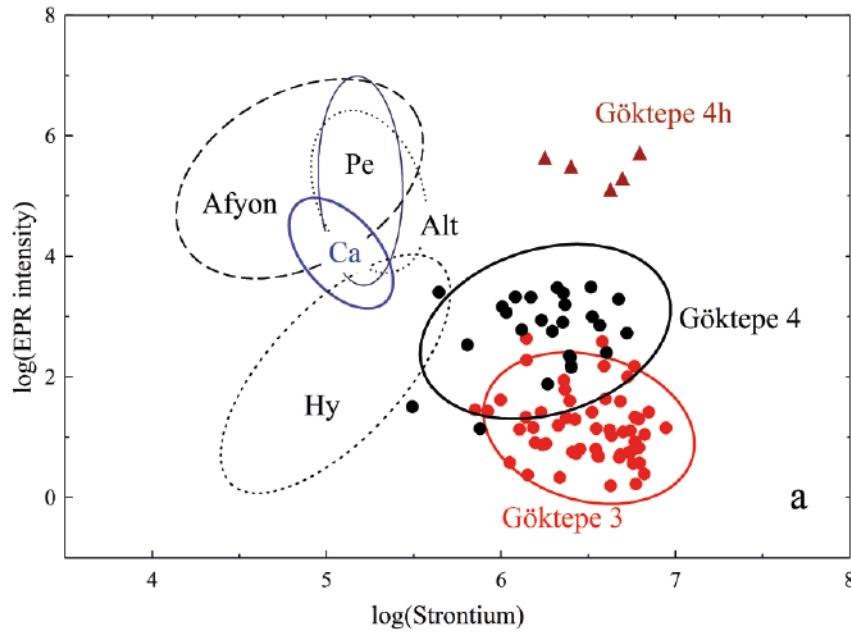
2 a Box plot of manganese concentrations of fine-grained marbles as measured by EPR spectroscopy. In comparison with the results of chemical analysis (Fig. 2b) EPR data seem to be more selective in that they emphasize Carrara/Göktepe differences and reveal the existence of a few high-intensity samples in district 4.



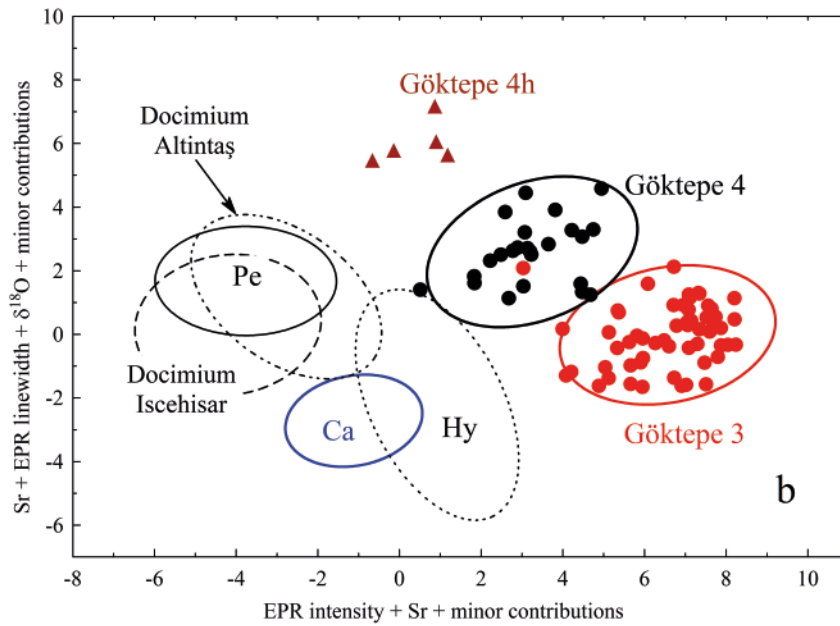
2 b Box plot of manganese concentrations of fine-grained marbles as measured by chemical analysis. Atypical high manganese samples (Göktepe 4h) are included.



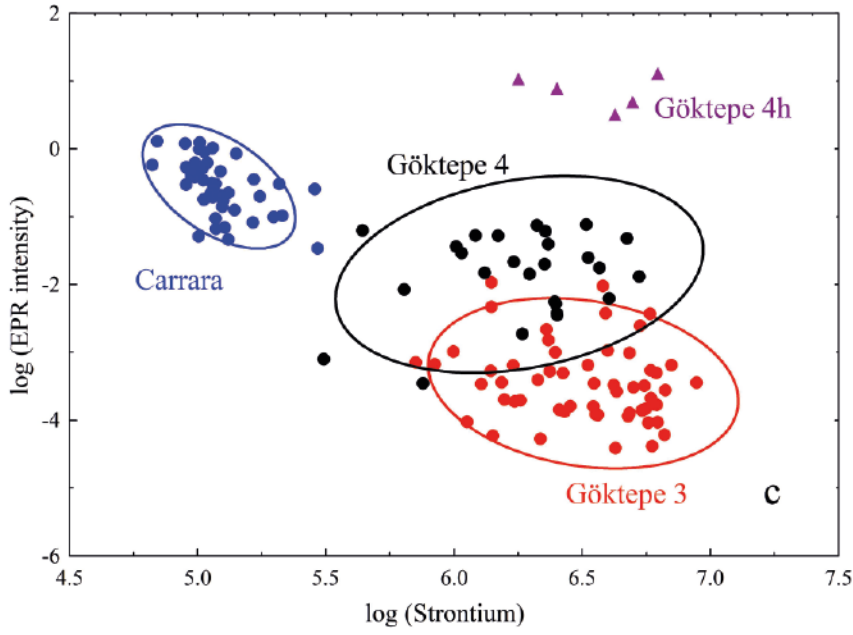
3 Isotopic graph of Carrara and Göktepe marbles. Ca. 82% of 107 white Göktepe samples are grouped in the core region centred at ca.  $\delta^{18}\text{O} \approx -2.9$  and  $\delta^{13}\text{C} \approx 2.6$ ‰.



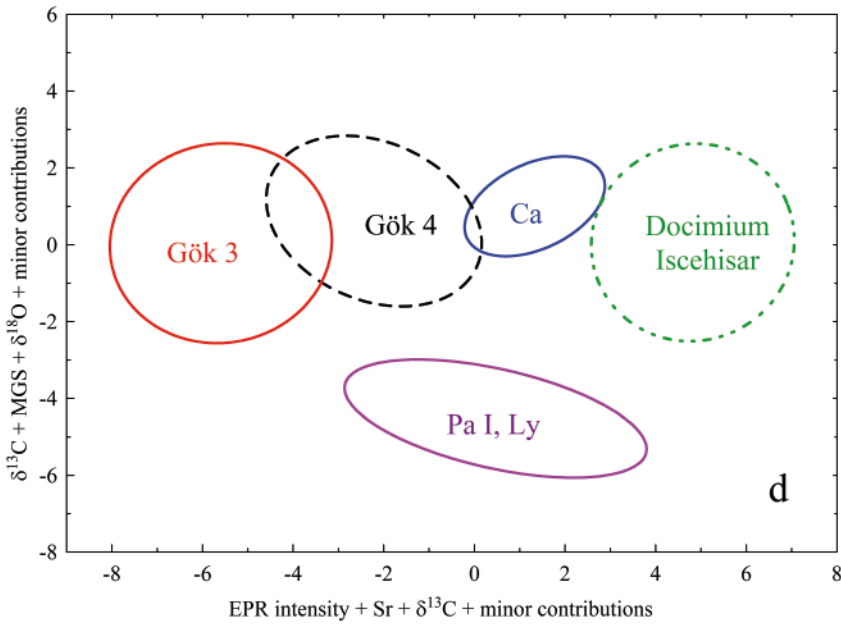
4 a Examples of graphical Gök-tepe discrimination: trace metal discrimination of fine-grained marbles using Sr and Mn values



4 b Examples of graphical Gök-tepe discrimination: statistical all-variable discrimination of fine-grained marbles (graphs [a] and [b] are similar because most discrimination is due to Sr and Mn trace data).



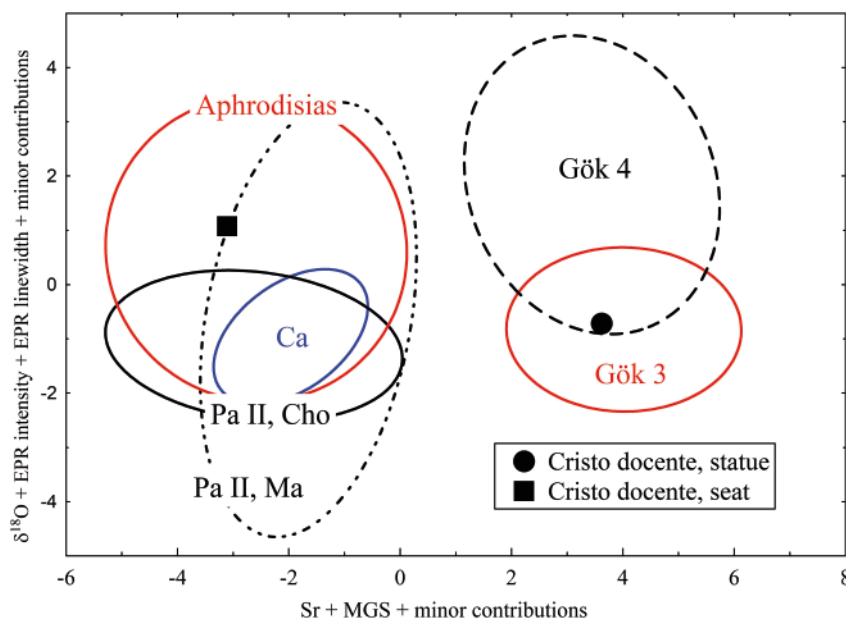
4 c Examples of graphical Göktepe discrimination: trace metal discrimination of Carrara and Göktepe marbles



4 d Examples of graphical Göktepe discrimination: statistical discrimination of the four marbles most widely used for high quality sculpture in Roman times



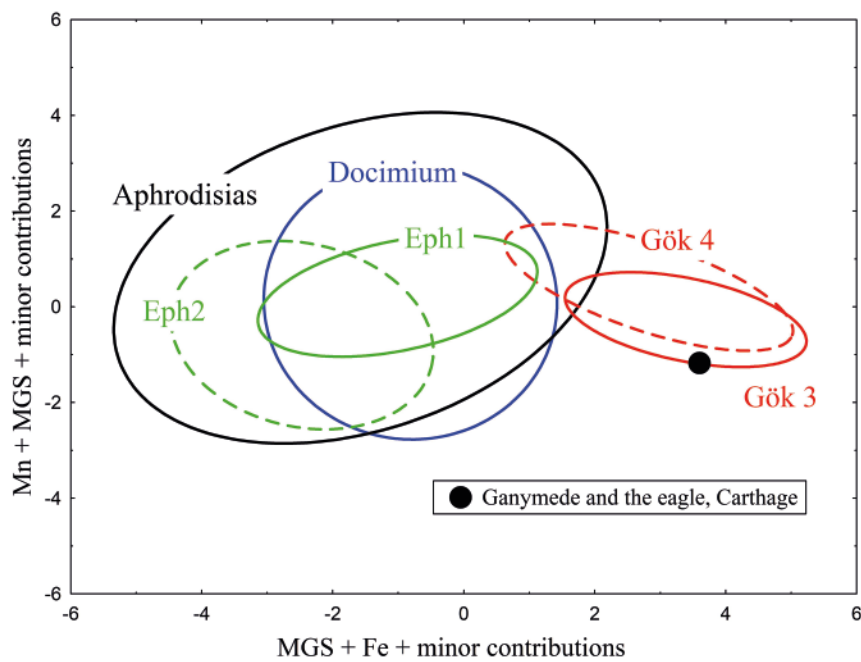
5 Rome, Mus. Naz. Romano,  
Palazzo Massimo inv. 61565:  
›Cristo docente‹ (height: 72 cm)



6 Statistical marble provenance  
graph of the statuette of ›Cristo  
docente‹



7 Carthage, Musée paléo-chrétien: Ganymede and the eagle (height: 49 cm)



8 Statistical provenance plot of the marble of the Ganymede statuette



9 a Rome, Palazzo Caetani: Göktepe marble tondo relief of Asklepios



9 b Rome, Palazzo Caetani: Göktepe marble tondo relief of Tyche

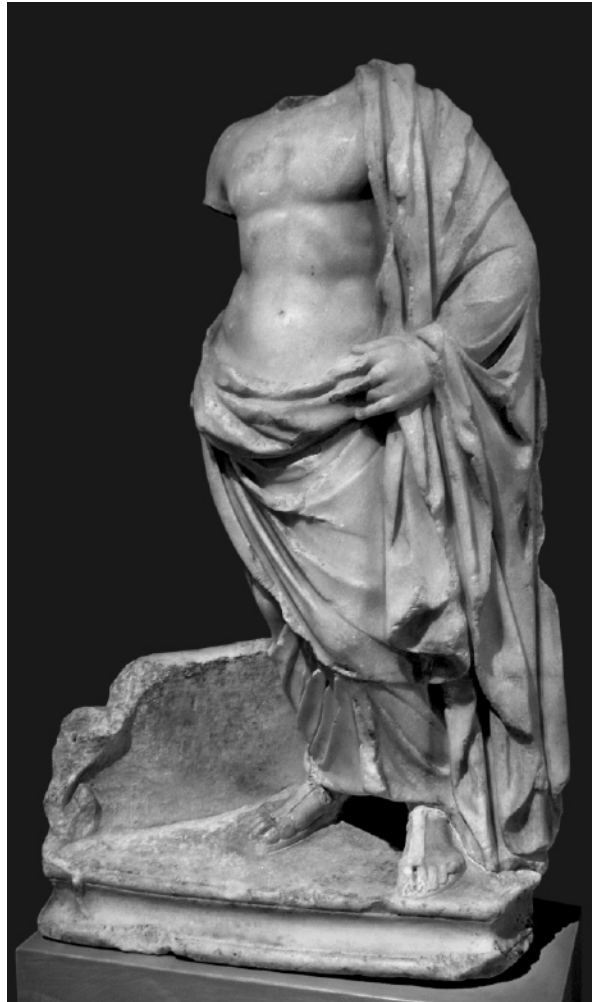


10 a Cleveland Museum of Art: Docimium marble statuette of Jonah cast up (Table 2, no. 3; h. ca. 42 cm)



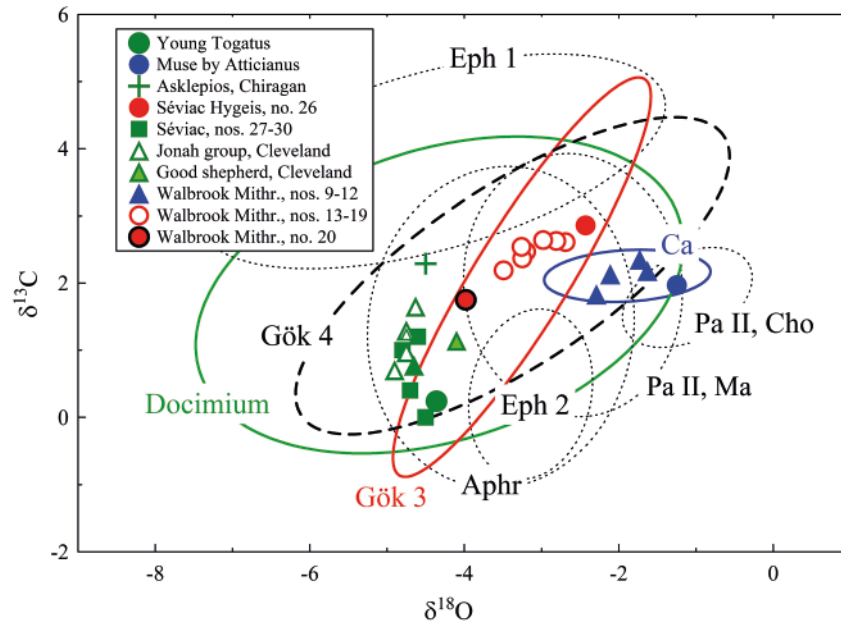


10 b Aphrodisias, Arch. Mus.: Docimium marble ›Young Togatus‹ (Table 1, no.8; h. ca. 200 cm).



10 c Toulouse, Musée Martes-Tolosanes: Docimium marble statuette of Asklepios from Chiragan (Table 1, no.59; h.69 cm)





11 Isotopic graph of Docimium marble sculptures and other related artefacts. No additional analyses were available for literature samples and therefore a simple isotopic presentation is used. Despite extensive overlap, most samples exhibit values highly typical of their provenance values and are easily identified as Docimium, Carrara, or Göktepe marbles. The Walbrook sample no. 20 (Bacchic group) and the Cleveland Good Shepherd are tentatively assigned as Göktepe and Docimium marble, respectively, but would require additional analyses.

# Überlegungen zu Bildhauerwerkstätten im spätantiken Ephesos

*Mit einem Beitrag »Zur Herkunft der Marmore der untersuchten Proben«  
von Walter Prochaska*

*Johanna Auinger*

Die folgenden Überlegungen dienen als Anregung dazu, spätantike Ehrenstatuen, bei denen es großteils an fest datierten Denkmälern mangelt, mit größerer Vorsicht und differenzierter zu behandeln. Dies betrifft vor allem die Einteilung der Denkmäler in einzelne Statuengruppen, deren Kategorisierung in der Forschung vornehmlich auf Grundlage der – auch in der spätantiken Porträtforschung – so wesentlichen archäologischen Stilanalyse erfolgte<sup>1</sup>. Ein generelles Problem dieser Herangehensweise besteht leider darin, dass ex novo hergestellte Torsen nur in geringen Mengen bekannt sind, sowie dass sie aus unterschiedlichen Städten und Kontexten stammen. Diese statistisch gesehen kleine Zahl spätantiker Porträtstatuen birgt daher Unsicherheiten sowohl hinsichtlich regionaler als auch überregionaler absolut-chronologischer Reihungen<sup>2</sup>.

Für Gruppeneinteilungen sollten erweiterte Überlegungen Berücksichtigung finden. Ein möglicher Zugang läge in der Suche nach der Provenienz der Skulpturen, d. h. wo sie hergestellt wurden<sup>3</sup>. Und in diesem Zusammenhang lässt die Herkunft des verwendeten Marmors mit Recht danach fragen, auf welche Weise Steinbrüche mit bestimmten Bildhauerwerkstätten (bzw. umgekehrt) verbunden sind, und wieweit sich eigenständige Charakteristika von Werkstätten beziehungsweise einer lokalen Tradition (Werkstatt und Auftraggeber) als weitere Grundlage für die Beurteilung von Porträtstatuen herausarbeiten lassen<sup>4</sup>. Genauer ist zu fragen, ob mithilfe von Materialanalysen neue Erkenntnisse zur Herkunft von Porträtstatuen gewonnen werden können und wie praktikabel sie für eines der grundlegenden archäologischen Probleme sind, nämlich die Frage nach der Identifikation lokaler Werkstätten<sup>5</sup>.

Für die Einladung, bei dem Workshop in Halle an der Saale im Juni 2018 einen Vortrag zu halten und Überlegungen rund um Werkstätten spätantiker Skulpturen aus Ephesos zu diskutieren, bedanken wir uns sehr herzlich bei den Organisatoren G. Brands, S. Lehmann (beide Halle an der Saale) und H. R. Goette (Berlin). Wesentlich für meine in den 90er-Jahren gereiften Überlegungen zur Untersuchung von Provenienzen einzelner Skulpturen im Museum von Selçuk waren die Probenentnahmen eines belgischen Forscherteams rund um L. Moens (Ghent, Belgien), die 1999 und 2001 einige ausgewählte spätantike Skulpturen im Rahmen eines vom Österreichischen Archäologischen Institut initiierten Projektes (Leitung: M. Aurenhammer) beprobten. W. Prochaska (vormals Leoben) sei in diesem Zusammenhang ein großer Dank ausgesprochen, denn er konnte die Daten der Isotopenanalysen neu bewerten und konkretisieren. K. Koller (Wien) sei herzlichst für zahlreiche Informationen rund um die ephesischen Marmoruntersuchungen Ende der 1990er-/Anfang der 2000er-Jahre gedankt. Großer Dank gebührt der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien, namentlich G. Plattner und M. Laubenberger, die großzügig Ergebnisse der Marmoruntersuchungen durch W. Prochaska mit der Verf. diskutierten und z. T. für eine Veröffentlichung zur Verfügung stellten. Mit A. Sokolicek (Salzburg) konnte ich zahlreiche Details der Inschriften und Basen diskutieren.

<sup>1</sup> Erweiterung der stilistischen Untersuchung durch Hinzunahme typologischer Grundlagen für ein differenzierteres chronologisches Gerüst durch Gehr 2012. Jedoch kritisch zum Rekon-

struktionsversuch der spätantiken Togadrapierung durch Gehr 2012, 34–44 bereits ausführlich bei Kovacs 2016, 381 f.

Schwierig scheint m. E. ferner die Beschreibung des »Zipfels« der Toga, der um das linke Handgelenk gelegt wird und dort enden sollte. Tatsächlich läuft er nur bei zwei Statuen als eindeutiges, abgetrepptes Ende aus: 1. Statue des Stephanos LSA 698 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 1402; Gehr 2012, Kat. O 16) und 2. Togatus LSA 1035 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 146. 1284; Gehr 2012, Kat. O 12). An allen anderen Togati ist der Gewandüberschlag um das Handgelenk als eine durchhängende, aus regelmäßigem Stoffvolumen bestehende Stoffschleife zu sehen.

<sup>2</sup> s. dazu Auinger 1999; Auinger – Aurenhammer 2010, 674 f.; zuletzt Kovacs 2016, 382 f. mit berechtigter Kritik an der Chronologie von Gehr 2012 angesichts des »trümmerhaft und in vielen Einzelstücken« überlieferten und »disparaten Materials«.

<sup>3</sup> Ansätze dazu bei Auinger 2005a, 43 mit Anm. 34.

<sup>4</sup> Der Begriff Bildhauerwerkstatt wird für einen Betrieb bzw. einen einzelnen Bildhauer subsumierend verwendet, ohne im Detail genauer unterrichtet zu sein über die Abläufe und Strukturen solcher Betriebe, s. grundlegende Überlegungen dazu z. B. bei Smith 2011. Wesentlich für den gesamten Marmorhandel vom Steinbruch bis zum Endprodukt sind die Untersuchungen von Russell 2013.

<sup>5</sup> Für die Produktion von spätantiker Idealskulptur in Rom wäre z. B. sowohl Marmor von Carrara als auch Marmor aus Göktepe vorstellbar, s. Vorster 2012/2013, v. a. 414 mit Anm. 89–93.

Für eine Antwort bieten sich die spätantiken Porträtstatuen der Stadt Ephesos wegen ihrer uneinheitlichen stilistischen Ausprägungen an. Auch wenn bei Weitem nicht die gesamte Bandbreite des Steinmate-

rials bekannt ist, so können erste Beobachtungen – ohne pauschalisierende Beurteilungen – aufgezeigt und ansatzweise diskutiert werden<sup>6</sup>.

## Spätantike Bildnisse in Ephesos

Ephesos, Hauptstadt der Provinz Asia an der kleinasiatischen Küste, war bis über die Spätantike hinaus eine florierende Stadt, wie an den zahlreichen neu errichteten bzw. adaptierten oder restaurierten Gebäuden sowie an den statuarischen Ehrungen verdienter Individuen, die im öffentlichen Raum Aufstellung fanden, abgelesen werden kann<sup>7</sup>. Für die spätantike Porträtforschung ist die Stadt aufgrund ihrer zahlreichen und großteils in der Spätantike neu geschaffenen Skulpturen und vor allem auch wegen deren stilistischer Diversität bzw. Divergenz von großer Bedeutung<sup>8</sup>. Diese ist zum einen durch anzunehmende unterschiedliche Entstehungszeit begründet, zum anderen aber auch bei gleichzeitiger Entstehung in der Produktion in unterschiedlichen Bildhauerwerkstätten mit ebenso unterschiedlichen Traditionen zu suchen<sup>9</sup>.

Ephesos ist im Vergleich zu anderen antiken Stätten reich an spätantiken Porträts. Die diesbezügliche Bedeutung von Ephesos war zu Beginn der österreichi-

schen Grabungen im Stadtgebiet noch nicht klar, bevor in den ersten Jahren spätantike Bildnisse entdeckt wurden. Einer der frühesten Funde ist ein überlebensgroßer männlicher Porträtkopf, der 1897 im Theater von Ephesos gefunden wurde und den R. R. R. Smith überzeugend als ein Porträt des Licinius I. (Wien-Izmir-Typus) identifizierte (Abb. 1)<sup>10</sup>. Die Ausgräber konnten dem Fund anfänglich keine gebührende Bedeutung zumessen und sprachen über diesen lapidar: »Im Theater colossaler Kopf im Mittelgang zur Bühne hin gefunden, schlechte Arbeit[,] grinsendes Gesicht«<sup>11</sup>. In den frühen Dekaden der Grabungen wurden weitere spätantike Porträts – wie das bekannte Bildnis des Eutropius (Abb. 2)<sup>12</sup> – gefunden, die heute im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt werden<sup>13</sup>. Von den Statuentorsen, die zu Beginn des 20. Jhs. an der Biegung von der Marmor- zur Kuretenstraße und auf dem Vorplatz der Celsusbibliothek gefunden wurden, verblieben die meisten vor Ort und befinden sich heute in den Archäologischen Museen in Izmir und in Selçuk<sup>14</sup>.

<sup>6</sup> In den Jahren 1999 bis 2001 wurden nur von wenigen spätantiken Skulpturen in Selçuk Proben für Isotopenanalysen genommen. Die spätantike Skulptur der Stadt Ephesos, die in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien aufbewahrt wird, wird von W. Prochaska sukzessive analysiert.

<sup>7</sup> Grundlegende Sammlung der Evidenzen bei Bauer 1996; überblicksartig neuere Lit. mit Verweis auf ältere: Auinger 2009; Auinger – Aurenhammer 2010; Aurenhammer – Sokolicek 2011; Auinger – Sokolicek 2016 und Auinger 2020a mit Anm. 3. Zu den spätantiken Statuenmonumenten in Ephesos s. zuletzt Auinger – Sokolicek 2016.

<sup>8</sup> In der LSA-Datenbank der Universität Oxford befinden sich insgesamt 49 Einträge von publizierten Köpfen, Torsen und Fragmenten (unpublizierte sind in der Datenbank nicht erfasst) aus und in Ephesos vom Ende des 3. Jhs. n. Chr. bis ins 6. Jh. n. Chr. Die epigraphische Evidenz umfasst 45 Datenbankeinträge. Alle im Folgenden zu besprechenden Skulpturen werden mit der Nummer der LSA-Datenbank bezeichnet (LSA + Nummer). Alle Angaben bezüglich des heutigen Aufbewahrungsortes, der Inventarnummern und der Bibliographie sind der Datenbank zu entnehmen. Später erschienene Literatur wird ergänzend erwähnt.

<sup>9</sup> Zum Phänomen des zeitlichen und lokalen Stilpluralismus bei spätantiken Porträts, s. zuletzt Kovacs 2014, v. a. 30–33.

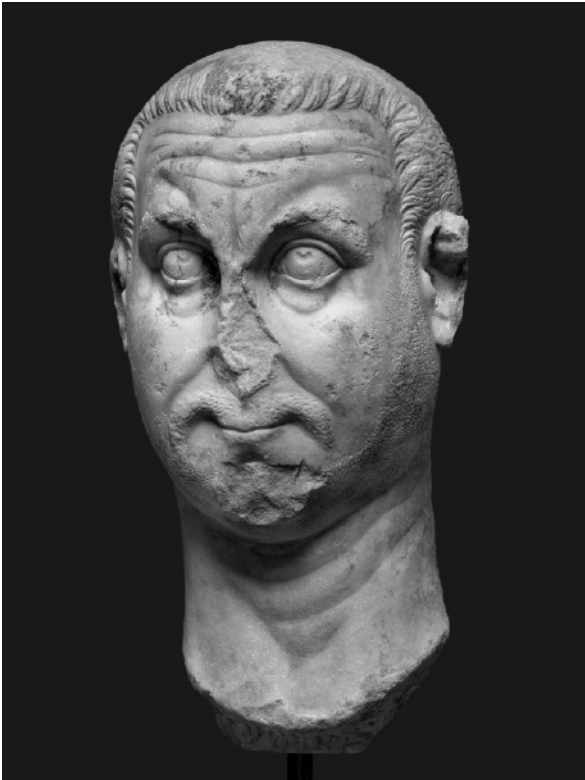
<sup>10</sup> Bildnis des Licinius I.: LSA 687 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 932).

<sup>11</sup> Tagebuch der Grabung Ephesos: 19. November 1897.

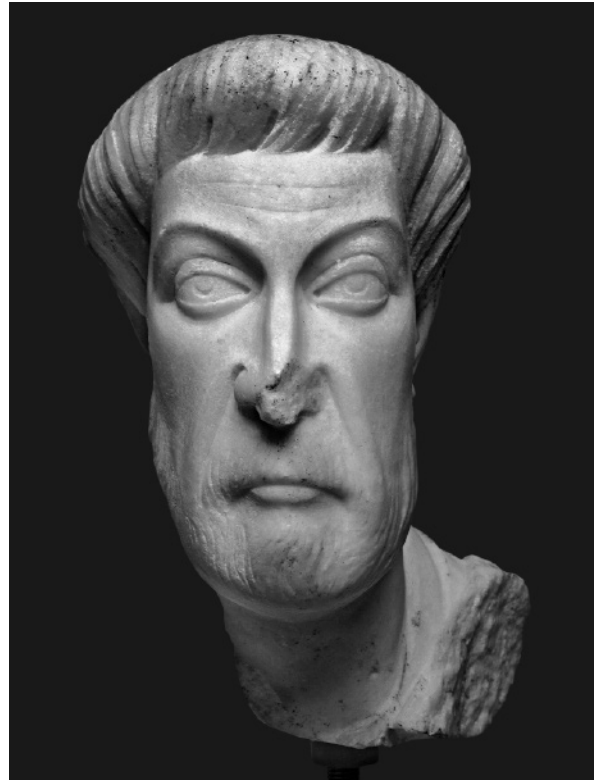
<sup>12</sup> Bildnis des Eutropius: LSA 690 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 880); zuletzt zum Bildnis: Kovacs 2014, v. a. 143–150. 296 Kat. B 159, Taf. 70, 1. 71, 1; zum ephesischen Kontext zuletzt: Auinger – Sokolicek 2016, mit Abb. 13, 3; Auinger 2020b.

<sup>13</sup> Porträtköpfe bzw. -fragmente in Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung: LSA 553 (Inv. I 856); LSA 687 (Inv. I 932); LSA 690 (Inv. I 880); LSA 691 (Inv. I 835); LSA 694 (Inv. I 850); LSA 695 (Inv. I 1640). Torso: LSA 737 (Inv. I 950). Porträtkopf in London, British Museum: LSA 679 (Grabungen von J. T. Wood 1863 bis 1874; Inv. GR 1874.7-10.352).

<sup>14</sup> Zur Kontextualisierung der am Beginn des 20. Jhs. gefundenen Skulpturen im Stadtraum von Ephesos s. Auinger 2009 und Auinger – Aurenhammer 2010. Nur der Torso LSA 737 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 950) gelangte nach Wien. Seine Plinthe mit den Füßen (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 274), deren Fundort und -jahr unbekannt sind, verblieb in Selçuk. Sein Kopf LSA 708 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 35/18/98) wurde erst 1998 gefunden und dessen Zugehörigkeit zur Statue 2011 von Verf. erkannt, s. Auinger 2005a und Auinger 2020a. Torsen in Izmir, Arkeoloji Müzesi: LSA 1038 (Inv. 517); LSA 1039 (Inv. 4). Torsen in Selçuk, Efes Müzesi: LSA 1034 (Inv. 388); LSA 1035 (Inv. 146); LSA 1036 (Inv. 277.399); LSA 1037 (Inv. 389).



1 Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung  
Inv. I 932: Porträt des Licinius (LSA 687)



2 Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung  
Inv. I 880: Büste des Eutropius (LSA 690)

In den 50er-Jahren des 20. Jhs. kamen durch die ausgedehnten Grabungen F. Miltner's eine Vielzahl an Portätköpfen und -büsten ans Tageslicht; die Grabungen der 60er-Jahre brachten weitere Funde<sup>15</sup>.

Die systematische Beschäftigung mit spätantiken Ehrenstatuen begann mit J. Kollwitz; W. Oberleitner, R. Özgan und D. Stutzinger erstellten auf stilistischer Grundlage absolut-chronologische Reihen. Zuletzt wurde dieses Unterfangen von U. Gehr durch Hinzunahme typologischer Untersuchungen erweitert<sup>16</sup>.

Alle folgen – kurz gesagt – einem Modell: Ein von rundplastischen Werten bestimmter Faltenstil entwickelt sich immer mehr zu starrerem, linearen Formen, was eine graduell zunehmende Stilisierung sowie auch einfachere und handwerklichere Arbeiten motivierte. Die eigentlichen Produktionsorte, die Werkstätten und die Frage nach Werkstatt-Traditionen wurden in diesen Arbeiten nur cursorisch oder gar nicht berücksichtigt.

<sup>15</sup> 1950er-Jahre: LSA 680 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 755); LSA 682 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 720); LSA 688 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 478); LSA 689 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 761); LSA 697 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 743. 850); LSA 698 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 1402); LSA 700 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 2188); LSA 1590 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 406). 1960er-Jahre: LSA 315 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 749); LSA 702 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 1892);

LSA 707 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 2304). Nach den 60er-Jahren bis heute: LSA 703 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 2817); LSA 708 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 35/18/98); LSA 709 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 4/32/82); LSA 1093 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. EVG 01/02).

<sup>16</sup> Kollwitz 1941; Oberleitner 1959; Özgan – Stutzinger 1985; Gehr 2012.

## Spezifische Problemfelder ephesischer Skulpturenforschung

Da Ephesos nach dem anzunehmenden Ende der Statuenproduktion im 6. Jh. n. Chr. weiterhin besiedelt war<sup>17</sup>, sind zahlreiche Statuenmonumente, die in einem spätantiken Kontext Aufstellung fanden, verfallen, verändert, zerstört oder auch als Baumaterial mit einer neuen Funktion belegt worden.

Die langandauernde Besiedlung der Stadt hat zu grundlegenden Transformationen des kaiserzeitlichen und spätantiken Bau- und Skulpturenbestandes geführt, weshalb einst zusammengehörige Köpfe und Torsen spätantiker Statuen und Büsten in unterschiedlichen Kontexten gefunden wurden<sup>18</sup>. In der Forschung wurden daher Köpfe und Torsen weitestgehend unabhängig voneinander betrachtet. Was die kontextuelle Behandlung der Skulpturen weiter erschwerte, war die überwiegende Menge an Einsatzköpfen, deren Zusammengehörigkeit mit den ursprünglichen Torsen nicht bekannt ist<sup>19</sup>. Vollständige Monumente mit zugehöriger Basis können bis auf einige wenige Ausnahmen nicht mehr rekonstruiert werden<sup>20</sup>.

Die daraus für die Spätantike – im Unterschied zur kaiserzeitlichen – Porträtforschung resultierenden Schwierigkeiten sind oftmals zusammenfassend diskutiert worden, man denke in erster Linie an das Phänomen der Loslösung des Privatporträts vom Kaiserporträt<sup>21</sup>.

Noch schwieriger ist die Beschäftigung mit ›kopflosten‹ Torsen von Porträtstatuen. Sie weisen generell eine große stilistische und qualitativ handwerkliche Bandbreite auf, es gibt nur sehr wenige, und sie sind in mehreren Städten und Regionen gefunden worden. Einzelne Torsen können nur in Ausnahmefällen durch außerstilistische Kriterien datiert werden<sup>22</sup>.

Diese allgemeinen Probleme sind in Ephesos besonders evident und können etwa an der bekannten Statue des Stephanos (Abb. 3) exemplarisch erläutert werden<sup>23</sup>: Als einziges der spätantiken Standbilder aus Ephesos ist dieses vollständig gefunden worden, und zwar in Fall-Lage vor seiner Inschriftbasis auf einer etwa 30 cm hohen Erdschicht auf der Kuretenstraße; dies weist darauf hin, dass die Statue des Stephanos bis zur Aufgabe dieses Stadtteils aufrecht stand. Wie viele der ephesischen Statuen hat auch diese einen Einsatzkopf, allerdings ist der Einlasszapfen eine Spur zu klein für die Höhlung am Torso. Daher liegt der Schluss nahe, dass ein älterer Einsatzkopf durch das vorhandene Porträt ersetzt wurde. Die mitgefundene Basis, auf der die Statue des Würdenträgers rekonstruiert wird, wurde von D. Feissel an den Beginn des 5. Jhs. chronologisch eingeordnet, wohingegen der Torso in der Forschung an das Ende des 5. Jhs. n. Chr. und der Kopf – aus einem wesentlich größeren Kopf umgearbeitet – in seiner letzten Fassung in das 6. Jh. n. Chr. datiert werden<sup>24</sup>.

Nicht nur die wiederholten Veränderungen an den Skulpturen selbst und die neuen Zusammenstellungen, sondern auch der archäologische Befund zeigen, dass einige Exemplare spätantiker Skulptur in Ephesos – wie eben Stephanos – über einen langen Zeitraum aufgestellt waren. Nur sehr wenige heute noch zu rekonstruierende Statuenmonumente (Porträt – Torso – Inschriftenbasis) sind überliefert<sup>25</sup>, die meisten wurden auseinandergerissen, zerstört oder verschiedentlich weiterverwendet. Statuen und Statuenbasen eigneten sich gut für die Verbauung in Mauern, vor allem in Schuttsperren<sup>26</sup>, sie wurden aber auch in Kanäle geworfen<sup>27</sup> oder als Baumaterial genutzt<sup>28</sup>. So ist es auch erklärbar, dass die ursprüng-

<sup>17</sup> Zur Spätantike und byzantinischen Zeit in Ephesos s. allgemein: Foss 1979; Ladstätter – Pülz 2007, 391–433; Külzer 2010, 521–539; Pülz 2010, 541–572; Ladstätter 2010, 493–519; Ladstätter 2017, 238–248.

<sup>18</sup> s. z. B. die Dislozierung der einzelnen Fragmente eines Himationsträgers, s. Auinger 2020a. Ein Paradebeispiel für die Dislozierung kaiserzeitlicher Monumente, s. die Fundorte des sog. Parthermonuments: Oberleitner 2009, 19–37.

<sup>19</sup> s. dazu bereits Oberleitner 1959.

<sup>20</sup> Zu den in Ephesos rekonstruierbaren Gesamtmonumenten (Inschriftenbasis, Torso, Kopf) s. Auinger – Sokolicek 2016.

<sup>21</sup> Zuletzt grundlegend und umfassend zu den Porträts der Spätantike: Kovacs 2014.

<sup>22</sup> Gehr 2012 entwirft für die Torsen ein starres zeitliches System, ohne auf die Provenienz und dadurch bedingt auf Werkstattfragen einzugehen, s. dazu kritische Anmerkung zuletzt bei Kovacs 2016, bes. 382–386.

<sup>23</sup> Allgemeine Bemerkungen zur Problematik spätantiker Porträtstatuen in Ephesos s. Auinger – Aurenhammer 2010. – Zur Statue des Stephanos: LSA 698 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 1402), detailliert zu den Fundumständen s. Auinger 2009; Basis-Inschrift: Feissel 1998; zum Torso zuletzt Gehr 2012, bes. 374–383 Kat. O 16 und zum Kopf: Kovacs 2014, bes. 204. 293 Kat. B 142; Auinger – Sokolicek 2016.

<sup>24</sup> Kritisch Gehr 2012, 375–377. 383 zur Datierung der Inschrift von Stephanos durch Feissel 1998.

<sup>25</sup> s. die Zusammenstellung bei Auinger – Sokolicek 2016.

<sup>26</sup> Auinger 2009.

<sup>27</sup> Vgl. z. B. diverse Köpfe aus einem Abwasserkanal unterhalb der Agora von Ephesos: Aurenhammer 2000. Der Kopf eines Himationsträgers ist von spätantiker Zeitstellung: LSA 708 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 35/18/98).

<sup>28</sup> Der Kopf LSA 709 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 4/32/82) wurde z. B. in einem Mauerpfeiler verbaut gefunden.



liche Zusammengehörigkeit von Torsen mit Köpfen und vor allem mit ihren Inschriftenbasen unbekannt ist.

Im Gegensatz zu jenen oft in einem eindeutigeren Kontext gefundenen Ehrenstatuen – wie etwa in Aphrodisias<sup>29</sup> – kann in Ephesos keine einzige Statue außerstilistisch datiert werden, da bislang bis auf Stephanos keine (in der Spätantike geschaffene) Statue mit einer beschrifteten Basis zusammengeführt werden konnte<sup>30</sup>. Bei den Basen selbst ist keine Inschrift eindeutig später als nach der Mitte des 5. Jhs. n. Chr. zu datieren<sup>31</sup>.

Diese bekannten Umstände führen u. a. zu chronologischen Unsicherheiten gerade bei den großteils kopflos überlieferten Torsen. Eine Gruppenzusammenstellung nach typologischen und stilistischen Kriterien mit dem Ziel einer chronologischen Fixierung ist nach derzeitigem Forschungsstand kaum haltbar und sollte mit großer Vorsicht geschehen<sup>32</sup>. Gerade bei diesen exklusiven Einzelstücken für die spätantiken Honoratioren, wie wir sie in der Spätantike vor uns haben, bestimmen eine Vielzahl von Faktoren deren Aussehen. Ein wesentlicher Faktor sind sicherlich die unterschiedlichen Produktionszentren, die in der Forschung bislang zu wenig berücksichtigt wurden<sup>33</sup>. Eine chronologische Reihung von Porträtstatuen ist daher ohne eine Identifizierung des Produktionsortes kaum möglich. Überlegungen zur Chronologie sind innerhalb einer Gruppe, die einem gemeinsamen Produktionszentrum zugewiesen werden kann, dagegen wesentlich überzeugender<sup>34</sup>. Aufgrund der möglichen Existenz von mehreren, gleichzeitig arbeitenden Werkstätten und parallel laufender Entwicklungen sollten starre stilistische Systeme sorgsam evaluiert werden.



3 Selçuk, Efes Müzesi Inv. 1402: Statue des Stephanos (LSA698)

<sup>29</sup> Zu Aphrodisias und den Statuen-Monumenten der Spätantike s. grundlegend Smith 1999b; zuletzt Smith 2016.

<sup>30</sup> Zielführend wäre eventuell der Versuch einer Zusammenführung von Inschriftenbasen und Statuen, die in einem gemeinsamen Kontext gefunden wurden. Zu einem Fundensemble aus einer Schuttsperre auf der Marmorstraße s. Auinger 2009.

<sup>31</sup> Zusammengefasst bei Auinger – Sokolicek 2016. Einschränkung ist zu bemerken, dass zwei Inschriften vorläufig nicht datierbar sind (Damocharis: LSA 727 und Probus: LSA 734); nur eine könnte eventuell in die Mitte des 6. Jhs. zu datieren sein (Theodorus: LSA 726).

<sup>32</sup> Zur stilistischen und typologischen Gruppenzusammenstellung vgl. Gehr 2012, bes. 147–158.

<sup>33</sup> So ist z. B. zu beobachten, dass die ephesischen Torsen im Durchschnitt wesentlich größer als jene in Aphrodisias oder Istanbul sind, die im Vergleich sehr zierlich wirken. Faktoren, die das Aussehen bestimmen, waren nicht nur die Auftraggeber, sondern auch die Gestaltung der Städte, in die sich die neu geschaffenen Statuen-Monumente einfügen sollten.

<sup>34</sup> Vgl. die chronologische Reihung der aphrodisiensischen Chlamydati bei Bergmann 2018, 91: »Bei typengleichen Werken, die an demselben Ort und in einem sicher eng bemessenen Werkstattkreis entstanden sind, ist es methodisch zulässig, die beschriebenen Unterschiede zwischen den Figuren, die allgemeinen und bekannten Tendenzen der Veränderung spätantiker Skulpturen entsprechen, chronologisch auszulegen.« s. auch Bergmann in diesem Band.

## Indizien für Bildhauerwerkstätten in Ephesos

Ephesos weist keine belegte eigenständige Tradition in der Bildhauerkunst wie z.B. Aphrodisias auf, obwohl es sehr wahrscheinlich ist, dass es eine oder mehrere bis in die Spätantike tätige Bildhauerwerkstätten gegeben hat<sup>35</sup>. Aufgrund der günstigen geopolitischen Lage ist darüber hinaus zu erwarten, dass neben Rohmarmoren auch fertige Statuen, Reliefs und Sarkophage<sup>36</sup> von anderen Bildhauerzentren nach Ephesos verhandelt wurden.

Bezüglich eines möglichen Importes von fertigen Skulpturen in der Spätantike sei nochmals auf die enge typologische, stilistische und handwerkliche Übereinstimmung eines Togatus aus Ephesos in Izmir (LSA 1038, Abb. 4)<sup>37</sup> mit einem weiteren Togatus, der Porträtstatue des Pytheas (LSA 147) in Aphrodisias<sup>38</sup>, hingewiesen<sup>39</sup>. Unterschiede liegen nur in der Gestaltung der Rückseiten. Abgesehen von ihren unterschiedlichen Größen – der aphrodisiensische ist wesentlich kleiner als der ephesische<sup>40</sup> – und kleinen Abweichungen in der Körperhaltung sprechen die Übereinstimmungen für die Entstehung beider Torsen in einer Bildhauerwerkstatt. Dies ist insofern von großem Interesse, als der ephesische Togatus in der Forschung kontrovers in einen Zeitraum von 430/440 bis in die 20er-Jahre des 6. Jhs. datiert wird. Der Kopf des Pytheas in Aphrodisias ist mit der aus einem Block gearbeiteten Statue zusammen erhalten. C. Roueché hat die Inschrift für Pytheas an das Ende des 5. bzw. in das beginnende 6. Jh. datiert, worin ihr R. R. R. Smith für die Statue gefolgt ist<sup>41</sup>. Eine Marmoranalyse des ephesischen Togatus LSA 1038 könnte eventuell einen Hinweis auf die Lokalisierung der

Werkstatt und somit auf einen Bildhauer-Zusammenhang mit der Figur des Pytheas geben.

Die unterschiedlichen Größen der beiden Statuen, die einander sonst so stark gleichen, könnten auf eine Herkunft aus Aphrodisias hinweisen: Denn die Werkstatt der Hauptstadt Kariens zeichnete sich nicht zuletzt in der virtuellen Fertigkeit aus, Typen-gleiche Skulpturen in unterschiedlichen Größen zu produzieren, wie etwa die bekannte Gruppe des Satyrn mit dem Dionysosknaben aus dem »sculptor's workshop« in Aphrodisias und ihr Gegenstück vom Esquilin in Rom zeigen<sup>42</sup>.

Ein Blick zurück auf die Kaiserzeit ist wenig aussagekräftig bezüglich Bildhauerwerkstätten vor Ort. Als Beleg für einen Werkstattbetrieb in der Stadt verstand Ş. Karagöz das bekannte Sockelfragment eines Sarkophagkastens aus Ephesos – heute im Museum von Istanbul<sup>43</sup> – und lokalisierte das wiedergegebene Bildhaueratelier – aufgrund des Fundortes und der Reliefdarstellung einer Hermesherme – am Abhang unterhalb des sog. Paulusgefängnisses im äußersten Westen der Stadt. Doch kann das Relief, das eine Werkstatt auch für Himationsträger, Tischfüße und Büsten zeigt, nicht für diese Interpretation herangezogen werden, da es keine Verbindung zu einem Grabinhaber gibt und daher über die Lokalisation des Ateliers nichts aussagt. Anzunehmen ist, dass Werkstätten bei größeren Bauaufträgen mit dementsprechend reicher Skulpturenausstattung tätig waren; nach dem heutigen Stand der Forschung lässt sich allerdings nicht entscheiden, ob es sich um ansässige Betriebe handelte<sup>44</sup>. Immerhin sind von kai-

<sup>35</sup> Seit Oberleitner 1964/1965 wird Ephesos z. B. als Produktionsort der Porträts rund um Eutropius angenommen, s. u.

<sup>36</sup> Zu der Gruppe der attischen Importsarkophage s. zuletzt Kintrup 2017.

<sup>37</sup> Togatus aus Ephesos (LSA 1038: Izmir, Arkeoloji Müzesi, Inv. 517), zuletzt: Gehn 2012, 370 f. Kat. O 14 Taf. 9.

<sup>38</sup> Statue des Pytheas (LSA 147: Aphrodisias Müzesi, Inv. 79/10/196), zuletzt: Gehn 2012, 446–451 Kat. O 32 Taf. 21. s. auch u. Anm. 42 zum Problem der Porträumarbeitung.

<sup>39</sup> s. Auinger 2005a, 41 f.; Auinger – Aurenhammer 2010, 679; Kovacs 2016, 385 f.

<sup>40</sup> Bei İnan – Rosenbaum 1966, 181 Nr. 244 wird für den aphrodisiensischen Togatus eine Höhe des Torsos (ohne Kopf und Füße mit Plinthe) von 1,16 m angegeben (Plinthe: 30 cm; Kopf: 28 cm; Summe: ca. 170 cm; dagegen in LSA 147: Gesamthöhe 118 cm). Der ephesische Torso, dem ebenso die Füße mit Plinthe und der obere Abschluss der Schulterpartie mit Kopf fehlen, hat eine Höhe von 1,54 m.

<sup>41</sup> Inschriftbasis für Pytheas (LSA 148): Roueché 1989, Nr. 56. Porträtstatue (LSA 147): Smith 1999b; Gehn 2012; Kovacs 2014, 154 Kat. B 4 (Umarbeitung im späten 5./frühen 6. Jh.). Die von Kovacs konstatierte Umarbeitung des Porträts, die mit der Inschrift chronologisch zusammengeht, würde bei Zustimmung zu seiner These den Schluss nach sich ziehen, dass man den Torso um einen noch zu bestimmenden Zeitraum früher datieren muss, was dann auch für den ephesischen Togatus LSA 1038 gälte.

<sup>42</sup> Vgl. Smith 2011, 72–74, zum sog. Fisherman Workshop.

<sup>43</sup> Istanbul, Arkeoloji Müzesi, Inv. 775: Mendel 1912, 78 f. Nr. 13; Karagöz 1999; Smith 2011, 66–68 Abb. 4, 7.

<sup>44</sup> Für das Parthermonument wurden von W. Oberleitner zwei Werkstätten angenommen (Oberleitner 2009, bes. 197–209). Eine Skulpturenwerkstatt ist für das in den 90er-Jahren des 1. Jhs. n. Chr. errichtete Laecanius-Bassus-Nymphäum wahrscheinlich, ferner Werkstätten für die Skulpturen des Vedius- und Ostgymnasiums aus dem 2. Jh. n. Chr. (Auinger 2005b). Für die Diskussion und mündliche Auskunft zur Ausstattung des Laecanius-Bassus-Nymphäums danke ich E. Rathmayr (Wien).

serzeitlichen Skulpturen einige wenige, unfertige und in Bosse gebliebene bekannt<sup>45</sup>, die auf eine Produktion vor Ort schließen lassen. Besser lassen sich dann die in Ephesos gefundenen Sarkophage kategorisieren, denn von ihnen sind 70 % des Gesamtmaterials den lokal erzeugten Girlandensarkophagen zuzurechnen<sup>46</sup>. Ein Steinbruch wurde in den letzten Jahren in Abu Hayat in der Nähe von Selçuk dokumentiert, der sicher für Sarkophage ausgebeutet wurde<sup>47</sup>. Zudem konnten lokal hergestellte Grablegen im Typus der Attischen Sarkophage in Ephesos belegt werden, deren Marmore aus Dokimeion/Afyon, Thassos, Prokonnesos und dem Steinbruch Ephesos I stammen<sup>48</sup>.

Für die Spätantike darf eine eigene, wenn auch qualitativ sehr einfach arbeitende Werkstatt rund um die eine Planetenbalustrade darstellenden Hermen vom Trajans-Nymphäum an der Kuretenstraße, die aus kaiserzeitlichen Inschriftbasen umgearbeitet wurden, angenommen werden. Von R. Hanslmayr werden die Umwandlungen zu Hermen in tetrarchische Zeit datiert<sup>49</sup>.

Kleinere Umarbeitungen, Adaptierungen und Reparaturen lassen sich an mehreren älteren Statuentorsen, die eindeutig wiederverwendet in einem spätantiken Kontext Aufstellung fanden, feststellen, ohne dass ein genauer Zeitpunkt für die unterschiedlichen Manipulationen fixiert werden kann. Bei der Statue des Damocharis<sup>50</sup> waren Finger angestiftet, und die Höhlung für den Einsatzkopf scheint vergrößert worden zu sein<sup>51</sup>. Die Statue der Scholastikia dürfte Modifikationen unterworfen gewesen sein<sup>52</sup>. Gerade in tetrarchischer Zeit und im 4. Jh. sind Umarbeitungen an Porträts zu beobachten<sup>53</sup>, wobei das Ausmaß der Veränderungen äußerst unterschiedlich ausfällt<sup>54</sup>.



4 Izmir, Arkeoloji Müzesi Inv. 517: Togatus (LSA 1038)

Ins Kalkül dürfen vielleicht auch Fertigstellungen zu einem späteren Zeitpunkt gezogen werden, falls eine Statue geliefert, aber der Kopf absichtlich noch in

<sup>45</sup> Publiziert ist ein unterlebensgroßes Büstchen des Hadrian aus dem Hanghaus 2 (vgl. Rathmayr 2016, 543 f. bes. 573 f. S 46 Taf. 277–278). Eine umfassende Beschäftigung mit allen aus Ephesos bekannten, unfertigen Skulpturen fehlt bislang.

<sup>46</sup> Zu ephesischen Sarkophagen s. grundlegend Koch 1999 mit älterer Lit.; ferner zu der Gruppe der Girlandensarkophage: Heinz 2001.

<sup>47</sup> ÖJh Jahresbericht 2016, 33 (W. Prochaska: Steinproben vom Tavşantepe; Sarkophag aus dem Oktogon von diesem Steinbruch); ÖJh Jahresbericht 2018, 110 f. (W. Prochaska: Marmorsteinbruch Abu Hayat). 3D-Modell vom Abu Hayat Steinbruch: <<https://sketchfab.com/3d-models/ephesos-ancient-grey-marble-quarry-b4b8aa79d9bf4dc9ade18026b7f78801>> (02.09.2022).

<sup>48</sup> Kintrop 2017, 141–154. Zu den Marmoren s. Prochaska 2017.

<sup>49</sup> Hanslmayr 2003; Hanslmayr 2016, 128–146.

<sup>50</sup> Statue des Damocharis, wiederverwendeter kaiserzeitlicher Palliat (LSA 728: Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 770). Zu kaiserzeitlichen Statuen in spätantiker Aufstellung s. Auinger – Sokolicek 2016.

<sup>51</sup> Für die Praxis, eine Höhlung für einen spätantiken Einsatzkopf neu herzustellen, vgl. z. B. den Neufund eines frühkaiser-

zeitlichen Palliat in Aphrodisias (Smith 2016, 154 f. Abb. 12, 8). s. auch Auinger 2021, 113–116.

<sup>52</sup> Neuerdings führt D. Bielefeld wieder eine Spätdatierung ins Treffen, ohne sich jedoch eindeutig festzulegen (Bielefeld 2016; aufgegriffen von Kovacs 2014, 119 mit Anm. 294). Eine spätere Veränderung an der Sitzstatue, die wahrscheinlich bei der Neuaufstellung für die Scholastikia-Ehrung vorgenommen wurde, betrifft z. B. die unterhalb des rechten Knies am Schienbein sich entlang ziehende Vertikalfalte. Der kaiserzeitlichen Datierung von Stročka 1985 sollte m. E. der Vorzug gegeben werden (vgl. Auinger – Sokolicek 2016, 160–173 Abb. 13, 1).

<sup>53</sup> LSA 553 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 856); LSA 679 (London, British Museum Inv. 1874.7-10.352); LSA 681 (Izmir, Arkeoloji Müzesi, Inv. 556); LSA 682 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 720); LSA 683 (Izmir, Arkeoloji Müzesi, Inv. 563); LSA 699 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 1675).

<sup>54</sup> Eine Dissertation zum Thema der Umarbeitungen wird derzeit von N. Lordoğlu unter dem Titel »Reworked Sculptures of Ephesus« (Betreuer: C. Özgan und S. Ladstätter) verfasst. Wesentliche Überlegungen zu Umarbeitungen an spätantiken Porträts bei Kovacs 2014, 25–29.





5 Selçuk, Efes Müzesi Inv. 1892: Porträt (LSA 702)

Bosse stehen geblieben ist und erst später am Aufstellungsort für die zu ehrende Persönlichkeit gefertigt wurde<sup>55</sup>.

Marmorverarbeitende Betriebe sind durch eine Steinsäge im Südwest-Teil des Hanghauses 2 an zentraler Stelle in der Stadt für das 6. Jh. n. Chr. belegt<sup>56</sup>. Nicht nur marmorne Verkleidungsplatten wurden in den Räumlichkeiten der Steinsäge gefunden, sondern auch Rohlinge und Halbfabrikate für byzantinische Bauskulptur<sup>57</sup>.

Ohne an dieser Stelle auf die von kontroversen Debatten begleitete Forschungsgeschichte näher ein-

gehen zu können<sup>58</sup>, ist festzuhalten, dass die ephesischen Porträtköpfe nach ihren stilistischen und ikonographischen Gemeinsamkeiten zu einzelnen Gruppen zusammengefasst und unterschiedlichen Werkstätten zugeordnet wurden. Daraus entwickelte die Forschung auch ein Postulat ephesischer Werkstätten<sup>59</sup>. Hervorzuheben ist die Gruppe der Bildnisse rund um die Büste des Eutropius (Abb. 2), die v. a. aus Ephesos bekannt sind. Daraus leitete man eine lokal-spezifische Entwicklung ab, die vom Gros der Forschung in die zweite Hälfte des 5. Jhs. datiert wird<sup>60</sup>. Ferner ist eine Gruppe von Porträts mit ausgeprägter, angestrenzter Mimik zu nennen, die chronologisch an das Ende des 5. bzw. in das 6. Jh. eingeordnet wird und die ebenfalls einer ephesischen Werkstatt entstammen soll (Abb. 5)<sup>61</sup>. In Diskussion sind dazu eine Reihe von Fragen, nämlich ob die hier genannten Porträtgruppen in einer zeitlichen Abfolge sukzessiv oder zeitgleich hergestellt wurden, ob die genannten Unterschiede auf die Eigenart unterschiedlicher Werkstätten zurückführen oder ob die individuellen Unterschiede durch den Geschmack der Auftraggeber bedingt sind.

Abgesehen von regionalen Porträtgruppen mit bestimmten Werkstattsspezifika – wie die Bildnisse rund um die Büste des Eutropius – sind unfertige Skulpturen als stichhaltigstes Indiz für die Existenz von Werkstätten am jeweiligen Fundort zu beurteilen<sup>62</sup>. Ein Beispiel aus Ephesos ist die qualitativ durchschnittliche Toga-Büste (Abb. 6), die typologisch spätantik einzuordnen ist; an ihr sind einzelne Partien unfertig geblieben<sup>63</sup>: Vom Büstenfuß sind die obere und untere Leiste mit dem Zahneisen und die Hohlkehle dazwischen mit dem Spitzmeißel grob angelegt. Auch an den Colobiumsfalten an der rechten

55 Vgl. den unterlebensgroßen Togatus mit Tintenfässchen aus Aphrodisias, LSA 154 (Aphrodisias Müzesi, Inv. 79/10/213).

56 Vgl. ausführlich Mangartz – Wefers 2010.

57 Ob sie in dem Betrieb gefertigt wurden oder es sich um verworfene Bauglieder handelt, deren Fertigstellung den Aufwand nicht mehr lohnte und sie zerkleinert werden sollten, muss wohl unbeantwortet bleiben.

58 Forschungsgeschichte zu den ephesischen Porträts der Spätantike, s. Auinger 2003; Auinger – Aurenhammer 2010. Ausführliche Behandlung der ephesischen Porträts zuletzt bei Kovacs 2014, Kat. B 67. B 136–146. B 156–160.

59 Vgl. vor allem die Beiträge von W. Oberleitner: Oberleitner 1959 und Oberleitner 1964/1965.

60 Gemeint ist hier die Gruppe rund um die Porträts des Eutropius: LSA 690 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 880); LSA 691 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 835); LSA 692 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 147); LSA 693 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 182. 2277); LSA 709 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 4/32/82); LSA 1084 (Izmir, Arkeoloji Müzesi, Inv. 5246); LSA 1093 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. EVG 01/02); ein verschollenes Porträt von der Agora in Izmir (Kovacs 2014,

Kat. B 70, Taf. 72, 3. 73, 3) und ein Fragment aus Assos (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 84.65; Kovacs 2014, Kat. B 46, Taf. 74, 1–4). Zur gesamten Gruppe zuletzt mit Diskussion der Forschungsgeschichte Kovacs 2014, 143–150.

61 Porträts mit angestrenzter Mimik, sog. expressive Gruppe: LSA 688 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 478); LSA 689 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 761); LSA 702 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 1892); LSA 703 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 2817). Zuletzt zu dieser Gruppe: Kovacs 2014, 29. 204 f. – s. auch die weiter unten behandelte Porträtgruppe rund um den »Kahlkopf« in Wien (LSA 694: zuletzt Kovacs 2014, 203 f.), die ebenfalls als lokale ephesische Gruppe des 6. Jhs. n. Chr. verstanden wird.

62 Zur Herstellung von neuen und Reparaturen von älteren Skulpturen in einer gemeinsamen Werkstatt vgl. Rockwell 1991.

63 LSA 1095 (Selçuk, Efes Müzesi, o. Inv.: Gehn 2012, 383 f. Kat. O 17 Taf. 11 mit Missverständnis bzgl. Büstenfuß). Bei Auinger 2003, 24 wird vor allem in Hinblick auf die Abb. bei Goette 1990, Taf. 58, 3 von der Büste mit »angearbeitetem Büstenfuß« gesprochen und nicht von einem »extra angesetzten«, wie es bei der Büste aus Balçova anzunehmen ist.



6 Selçuk, Efes Müzesi o. Inv.: Togabüste (LSA 1095)



7 Selçuk, Efes Müzesi o. Inv.: Togabüste (LSA 1096)

Seite sind noch die Zahneisenspuren vorhanden. Die Rückseite ist nur in ihren Umrissen sehr grob mit dem Spitzmeißel gepickt.

Für einen Bildhauerbetrieb, der Umarbeitungen vor Ort vornahm, spricht auch der wahrscheinlich einst zu einer Statue gehörige Oberkörper, der zu einer Büste umgearbeitet werden sollte (Abb. 7)<sup>64</sup>. Bei dem Oberkörperfragment eines spätantiken Togatus fehlt der einst mit dem Körper gearbeitete Kopf. Von seiner ursprünglichen Anbringung zeugt eine erhabene, von allen Seiten gleichmäßig zur Mitte ansteigende Bruchfläche. Stellenweise sind punktförmige Werkzeugspuren um die Bruchfläche noch schwach – da sehr verwittert – zu erkennen. Die Vermutung liegt nahe, dass der Kopf behutsam abgeschlagen wurde, um eine Höhlung oder zumindest eine gerade Anstückungsfläche<sup>65</sup> für die Montage eines neuen Kopfes zu schaffen. Das erhaltene Oberkörpervolumen ist noch beträchtlich, an der Rückseite ist der Schulterbereich als abgeschrägte Fläche abgearbeitet und nach unten hin nur grob behauen; dort findet man starke Versinterung<sup>66</sup>. Die nicht fertiggestellte Büste setzt sich noch an der rechten Brustseite – un-

terhalb der auf dem Foto bei Goette<sup>67</sup> sichtbaren Faltenkante – als tiefer liegender Rest fort<sup>68</sup>. Die Gewandfalten unterhalb des Umbo sind z. T. verändert und neu angelegt, ein neuer Abschluss am unteren Ende der Vorderseite wurde begonnen, aber nicht vollendet. Das Oberkörperfragment ist dann aber vor der endgültigen Fertigstellung zur Büste verworfen worden. Dieses Werk ist ein Beispiel dafür, dass unfertige und zu Umarbeitungen vorbereitete Büsten, Statuen und deren Fragmente die Existenz von lokalen Bildhauerwerkstätten nachdrücklich nahelegen.

Für die Ehrenstatuen blieb bislang die Frage nach Werkstattzusammenhängen weitgehend unbeantwortet<sup>69</sup>. Skulpturen, deren Marmor aus ephesischen Steinbrüchen stammt, dürfen wohl mit großer Wahrscheinlichkeit in Ephesos gefertigt worden sein. Wer die ausführenden Bildhauer waren, kann in erster Linie aufgrund der Stilanalyse und ferner mit formalen Kriterien beantwortet werden<sup>70</sup>. Die im Folgenden vorgetragenen Ergebnisse der Marmoranalysen scheinen erstaunliche Hinweise für eine ephesische Produktion zu liefern.

<sup>64</sup> LSA 1096 (Selçuk, Efes Müzesi, o. Inv.): Gehn 2012, 384 f. mit Anm. 1918 Kat. O 18 Taf. 11 bestreitet vehement die Umarbeitung von einer Statue zu einer Büste. Für eine Umarbeitung plädieren Goette 1990, 147 unter E16 (Auflistung unter den aus Statuen umgearbeiteten Büsten) und Auinger 2003, 25.

<sup>65</sup> Als Beispiel für eine gerade Anstückungsfläche Hals-Kopf vgl. einen Togatus in Izmir, Arkeoloji Müzesi, Inv. 4 (LSA 1039).

<sup>66</sup> Von der Rückseite existiert kein Foto.

<sup>67</sup> Der Ausschnitt des Fotos ist bei Goette 1990, Taf. 58, 4 noch größer als bei Gehn 2012, Taf. 11 (an der Unterseite abgeschnitten).

<sup>68</sup> Auinger 1999, Abb. 66.

<sup>69</sup> So auch Kovacs 2016, 385 f.

<sup>70</sup> Lokaler Marmor suggeriert zwar lokale Werkstätten, aber dass das nicht immer zutreffend ist, zeigen z. B. die Reliefs der Villa von Chiragan, für deren Produktion lokaler Marmor verwendet wurde, deren Bildhauer aber im Umfeld der aphrodisien-sischen Tradition zu suchen sind. Vgl. zuletzt: Attanasio u. a. 2016.

## Mittelkörnige Marmore

Der überlebensgroße Togatus LSA 1036 (Abb. 8) wurde der vorhin skizzierten allgemeinen Problematik folgend von J. Kollwitz ins dritte Viertel des 5. Jhs. n. Chr. datiert; W. Oberleitner setzte ihn sogar ins vierte Viertel des 5. Jhs.<sup>71</sup> U. Gehn sah ihn in der Nähe der Istanbul Obelisksbasis und datierte ihn an den Beginn des 4. Jhs. n. Chr.<sup>72</sup>.

Muss man den ephesischen Torso LSA 1036 nun aufgrund der weitreichenden Übereinstimmung zu den Reliefs der Basis des Theodosius-Obeliskens in Konstantinopel gearbeitet sehen, oder muss man einen Konstantinopler Bildhauer in Ephesos annehmen oder gar einen aphrodisiensischen Bildhauer? Hier darf die abschließende Herkunftsanalyse des Marmors von W. Prochaska herangezogen werden (Abb. 17): Der Torso LSA 1036 (Abb. 8) besteht aus Marmor von der Abbruchstelle Ephesos I. Somit darf wohl angenommen werden, dass die Skulptur in Ephesos selbst hergestellt wurde und als ein erster Hinweis auf eine ephesische Bildhauerwerkstatt für Statuenkörper anzusehen ist. Die Vorlage für den Typus sollte in Konstantinopel gesucht werden; in welcher Tradition aber die umsetzenden Bildhauer in Ephesos standen, ist damit noch unbeantwortet.

Stilistisch singulär ist der Togatus LSA 1037 (Abb. 9–10)<sup>73</sup>. Von Kollwitz wurde er um 500 datiert, von Oberleitner sogar noch später in das erste Viertel des 6. Jhs.; dieser Datierung folgten auch R. Özgan und D. Stutzinger; anders wurde er von U. Gehn aufgrund der gewandtypologischen Analyse um 425 datiert<sup>74</sup>. Auch dieser Torso ist aus ephesischem Marmor gefertigt (Abb. 17), der wie LSA 1036 (Abb. 8) von der Abbruchstelle Ephesos I stammt. Der Torso ist von einem schematischen Gesamteindruck geprägt, der von der großteils sehr graphischen und zum Teil großzügigen Wiedergabe, vor allem sich fortlaufend wiederholender Faltdetails, gekennzeichnet ist. Die Faltenrücken besonders am Oberkörper sind ab-

geflacht und eben, in einem stumpfen Winkel knicken sie zu den Faltenältern um. Diese handwerklichen Details sind nicht singulär, sie verbinden den Torso mit einer bislang unpublizierten Togabüste aus Ephesos<sup>75</sup>. Diese hat eine flache Höhlung für einen Einsatzkopf und ist mit dem Büstenfuß aus einem Block gearbeitet. Die Oberkörperpartie des Togatus LSA 1037 (Abb. 9–10) und die Büste zeichnen sich durch die weit ausladende Schulterpartie mit flachen Falten aus. Charakteristisch sind die einzelnen, strahlenförmig angeordneten Falten des Umbo<sup>76</sup>, sie liegen schematisch nebeneinander und scheinen wie aus dem Stein gekerbt zu sein. Jegliche plastische Tiefenwirkung ist verdrängt, dies wird durch den äußerst reduzierten Einsatz des Bohrers verstärkt. Neben der Marmor-Herkunft des Torsos LSA 1037 darf wohl die stilistische Nähe zu der Togabüste als weiteres Indiz betrachtet werden, hier tatsächlich ephesische Produkte fassen zu können.

Auf technische Details soll noch aufmerksam gemacht werden, da diese ausschließlich bei dem Torso LSA 1037 auftreten<sup>77</sup>: Sein rechter erhobener Arm war angesetzt (erhalten hat sich ein tiefes, langrechteckiges Zapfenloch am Oberarmansatz), und an der rechten Unterbauchseite ist eine langrechteckige Höhlung erhalten. Vielleicht kann aufgrund einer Materialschadstelle eine Reparatur in Form einer Flickung angenommen werden. Sein separat gearbeiteter Kopf war in einer flachen Höhlung mithilfe eines Dübels fixiert<sup>78</sup>. Eine Klammer an der Rückseite unterhalb des Nackens, die wohl bis in die Halsmitte reichte, gab eine zusätzliche Sicherung des Kopfes auf dem Torso (Abb. 10). Dieser Rest einer Klammerbettung unterhalb des Nackens führt zu einem überlebensgroßen Kopf in Wien. Denn dieser Einsatzkopf mit charakteristischer Glatze (LSA 694, Abb. 11, 12) weist ebenfalls eine Klammerbettung in der Nackenmitte auf<sup>79</sup>. Der Marmor stammt von Prokonnesos (Abb. 17)<sup>80</sup>. Unter-

<sup>71</sup> LSA 1036 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 277. 399): Kollwitz 1941, 87; Oberleitner 1959, 88. 97; Auinger 1999, 125 f. (mit theodosianischer Datierung); zuletzt Gehn 2012, 360–363 Kat. O 9 Taf. 6.

<sup>72</sup> Gehn 2012, 362 f.

<sup>73</sup> LSA 1037 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 389); zuletzt Gehn 2012, 364 f. Kat. O 11 Taf. 7.

<sup>74</sup> Kollwitz 1941, 87. 112 Nr. 9 Taf. 28, 3–4; 31, 2; Oberleitner 1959, 88. 97; Özgan – Stutzinger 1985, 254; Gehn 2012, 365.

<sup>75</sup> Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 403: Auinger 1999, 56 f. 145 Kat. 26 Abb. 61.

<sup>76</sup> Die von Goette 1990 verwendete Terminologie der spätantiken Togabestandteile wird aufgrund der nicht nachvollziehba-

ren typologischen Untersuchungen von Gehn 2012 weiterhin präferiert.

<sup>77</sup> Ausführlich zu den technischen Details an spätantiken Torsen in Ephesos: Auinger 2021.

<sup>78</sup> Die Fixierung für einen Einsatzkopf mithilfe eines Dübels kommt öfters bei Torsen als bei Büsten vor.

<sup>79</sup> LSA 694 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 850); vgl. zuletzt Kovacs 2014, 203. 296 B 157, Taf. 117, 1; 118, 1. Weder die Dimensionen noch die Wölbung bzw. Höhlung konnte bislang verglichen werden, so dass eine Zusammengehörigkeit derzeit lediglich vermutet werden kann. Ausführlich: Auinger 2021.

<sup>80</sup> s. Laubenberger – Prochaska 2011.



8 Selçuk, Efes Müzesi Inv. 277. 399: Togatus (LSA 1036)



9 Selçuk, Efes Müzesi Inv. 389 Togatus, Vorderseite (LSA 1037)



10 Selçuk, Efes Müzesi Inv. 389 Togatus, Rückseite (LSA 1037)





11 Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung  
Inv. I 850: Porträt, Vorderseite (LSA 694)



12 Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung  
Inv. I 850: Porträt, Rückseite (LSA 694)

schiedliche Materialien bei der Zusammensetzung von Kopf und Torso verwundern nicht, da sie mehrfach belegt sind<sup>81</sup>: Prokonnesischer Marmor, der im gesamten Mittelmeerraum verhandelt wurde, impliziert also bei dem Kahlkopf in Wien, der Teil einer spezifisch ephesischen Porträtgruppe ist, nicht einen auswärtigen Bildhauerbetrieb. Die Datierung des Porträts rangiert zwischen dem 4. und 6. Jh.; M. Kovacs sieht Parallelen zum »Carmagnola« und setzt das Porträt in das fortgeschrittene 6. Jh. n. Chr. Typologisch sei der Kopf vor allem mit einem verschollenen Porträt (LSA 696)<sup>82</sup> aus dem Theater von Ephesos zu verbinden und entstamme wohl einer gemeinsamen Werkstatt. Eine Wiederholung des Bildnismodells sei der Kopf des Stephanos (LSA 698, Abb. 3)<sup>83</sup>.

Ein weiteres prominentes Beispiel für die Verwendung prokonnesischen Marmors ist der kolossale Kopf des Licinius I. aus dem Theater von Ephesos (LSA 687; Abb. 1. 17)<sup>84</sup>. Das Porträt ist vielleicht aus einem älteren – wohl einem Kaiser- oder Götterbildnis

– umgearbeitet. Dann wäre die Provenienz des Materials wenig aussagekräftig. Der gleiche Kopf-Typus wurde übrigens auch in Izmir gefunden<sup>85</sup>.

Ebenso aus prokonnesischem Marmor ist ein bislang unzureichend publizierter, überlebensgroßer Chlamydatus (LSA 1590; Abb. 17)<sup>86</sup>, der in der Nähe des Theaters gefunden wurde. Dieses Werk folgt den Porphyrchlamydati des Typus Ravenna-Louvre-London und steht in einer Reihe mit den typologisch vereinfachten marmornen Chlamydati aus Aphrodisias rund um die Statue des sog. Oikoumenios<sup>87</sup>. In seiner Ausführung steht er dem »jüngeren Magistraten« aus Aphrodisias am nächsten<sup>88</sup>.

Es ist nicht allein von typologischen und stilistischen, sondern gerade von technischen Details als ein entscheidendes Indiz von Werkstattzusammenhängen auszugehen. Parallel zu den Beobachtungen der beiden zuvor erwähnten Togati (LSA 1038, Abb. 4 und Pytheas LSA 147) sei abermals auf zwei sich sehr nahestehende Ehrenstatuen, erneut aus Ephesos und

<sup>81</sup> Zu unterschiedlichen Materialien bei der Zusammensetzung von Kopf und Torso vgl. z. B. die Statuen des Stephanos (LSA 698) und des Palmatus (LSA 198).

<sup>82</sup> LSA 696 (verschollen): zuletzt Kovacs 2014, 204. 293 Kat. B 144 Taf. 114, 2.

<sup>83</sup> Kovacs 2014, 204.

<sup>84</sup> LSA 687 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 932). Umfassend: Smith 1997. Zum Marmor s. vor allem Laubenberger – Prochaska 2011.

<sup>85</sup> Grundlegend zum Typus Wien-Izmir: Smith 1997.

<sup>86</sup> LSA 1590 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 406). Es gab noch einen weiteren Chlamydatus, wie das Fragment eines linken Beines zeigt (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 838).

<sup>87</sup> Ausführlich zu den Porphyrchlamydati: Bergmann 2018. M. Bergmann zufolge sei der Typus in Konstantinopel entwickelt und ab ca. 400 n. Chr. auch für Ehrenstatuen verwendet worden. Zur Statue des Oikoumenios (LSA 150: Aphrodisias Müzesi, Inv. 79/10/179. 79/10/185; 65-199. 00-37) vgl. Bergmann 2018, 89. s. auch Bergmann in diesem Band.

<sup>88</sup> Zur Ausführung der Falten des »jüngeren Magistraten«, s. Bergmann 2018, 90. s. auch Bergmann in diesem Band.

Aphrodisias, verwiesen. Seit Anfang der 2000er-Jahre wurde schrittweise eine in drei Teilen – Kopf, Körper und Fußpartie mit Plinthe – erhaltene Statue eines Himationsträgers (LSA 708. 737, Abb. 13–15)<sup>89</sup> aus Ephesos rekonstruiert<sup>90</sup>. Die bedeutendste Erkenntnis ist wohl, dass für Ephesos eine »neue« vollständige Statue rekonstruiert werden kann, die ihre direkte Entsprechung in einem Himationsträger in Aphrodisias (LSA 215) findet<sup>91</sup>.

Abgesehen von gleichen technischen Details wie einer Bohrrille, die entlang des Sohlenleders der Sandalen zieht und die Sohle dadurch akzentuiert von der Plinthen-Oberseite abhebt, und der hohen Plinthe mit klein dimensioniertem Rollenbündel, gleichen die beiden Statuen einander in ihrer Gesamterscheinung, bis hin zu einzelnen Faltenzügen. Unterschiede liegen in der Armhaltung des rechten Armes und vor allem in dem in der Linken gehaltenen Attribut – einmal ist es ein Kodex, einmal eine Schriftrolle. Die Rückseiten beider Statuen unterscheiden sich ebenso in der Wiedergabe der Faltenzüge. Beide Statuen sind in etwa gleich groß; die ephesische scheint eine Spur größer zu sein<sup>92</sup>.

Der Kopf des Himationsträgers (Abb. 13) sticht aus den bekannten ephesischen Bildnissen insofern hervor, als das Porträt nicht mit anderen Bildnissen stilistisch verglichen werden kann. M. Aurenhammer datierte den Kopf vor allem im Vergleich mit der Büste aus Stratonikeia an das Ende des 4. Jhs. n. Chr. bzw. an den Beginn des 5. Jhs. n. Chr.<sup>93</sup>, M. Kovacs präferiert eine Datierung in das 6. Jh.<sup>94</sup>.

Von jedem Fragment der Statue (LSA 708. 737, Abb. 13–15) konnten Proben für eine Isotopenanalyse genommen werden; seit Jahresbeginn 2018 ist klar, dass die Ergebnisse der Isotopenanalyse aller drei beprobten Fragmente ganz eng beieinander liegen, deren Marmor W. Prochaska einem Steinbruch in der Nähe von Aphrodisias zuweist (Abb. 17)<sup>95</sup>. Der ephesische Himationsträger ist außergewöhnlich und in der Stadt ohne Parallele; keine weitere spätantike, ex novo gemeißelte Himationstatue ist bekannt. Interessant ist, dass nach R. R. R. Smith der aphrodisiensische Himationsträger (LSA 215) mit seiner ungewöhnlichen Größe und seinem Volumen aus der Fülle der anderen spätantiken Statuen in Aphrodisias heraussticht<sup>96</sup>.

Festzuhalten bleibt, dass es unter den spätantiken Ehrenstatuen kaum zwei Monumente gibt, die einander so gleichen wie die beiden Himationsträger aus Ephesos (LSA 708. 737) und Aphrodisias (LSA 215). R. R. R. Smith sieht in den beiden Statuen sogar ein und dieselbe Person dargestellt<sup>97</sup>. Obwohl wir den Großteil der spätantiken, ex novo gearbeiteten Himationsträger aus Aphrodisias kennen und auch der Marmor der ephesischen Statue aus einem aphrodisiensischen Steinbruch stammt, bleibt trotzdem fraglich, ob die Werke einer dortigen Werkstatt zugewiesen werden sollen; denn auch in Aphrodisias finden die Torsen keine weiteren stilistischen Übereinstimmungen. Die Um- bzw. Ausarbeitung des ephesischen Kopfes – der stilistisch in beiden Orten singulär ist – dürfte vielleicht erst in Ephesos ausgeführt worden sein<sup>98</sup>.

<sup>89</sup> LSA 708. 737 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 950; Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 274. 35/18/98): zuletzt Auinger 2020a.

<sup>90</sup> Vgl. die Anpassung des Körpers an die Füße mit der Plinthe: Auinger 2005a. Die Anpassung des Kopfes gelang während der Mitarbeit der Verf. an der Oxforder Datenbank »Last Statues of Antiquity« (s. dazu ausführlich Auinger 2020a).

<sup>91</sup> LSA 215 (Aphrodisias Müzesi, Inv. 83-69. 87-3).

<sup>92</sup> Genaue Maßangaben für den ephesischen Torso können nicht gegeben werden, da er wegen der dislozierten Fragmente bislang nicht zusammengesetzt werden kann. Eine Rekonstruktion in Gips wird von G. Plattner (Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung) initiiert. Ein Maßvergleich der beiden Torsen ergibt für die Statue in Aphrodisias: H 1,92 m und für die in Ephesos: H ca. 2,09 m (ohne Kopf).

<sup>93</sup> Aurenhammer 2000, 25–33.

<sup>94</sup> Kovacs 2014, 207 f. 294 Kat. B 146 Abb. 14 Taf. 119, 1–2. Kovacs 2014, 208 plädiert für mehrfache Umarbeitung des Kopfes, die Endfassung sei im 6. Jh. entstanden, indem »diverse Grundmodelle des 5. Jhs. ... qualitativ ansprechend reproduziert werden, ...«. Wesentlich für eine Beurteilung von Unfertigkeit oder Umarbeitung(en) dieses Porträts sind natürlich die Proportionsverhältnisse von Kopf und Körper (vgl. z. B. die Umarbeitung des

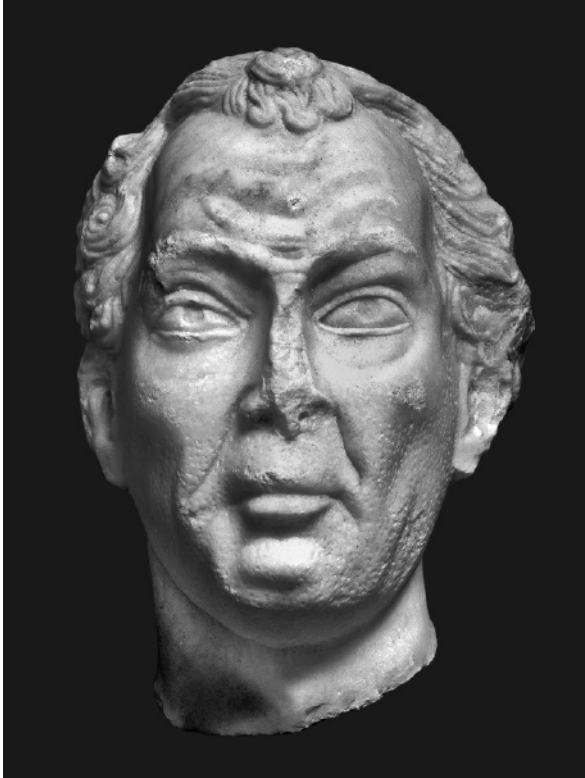
Kopfes des »Älteren Chlamydatus« bei Kovacs 2014, 120 mit Anm. 300; dazu s. ausführlich Bergmann in diesem Band).

<sup>95</sup> Man muss an dieser Stelle einräumen, dass zum Zeitpunkt der Marmoruntersuchungen 1999 und 2001 weder die Zusammengehörigkeit von Plinthe und Torso, noch von Torso und Kopf der Himationstatue LSA 708. 737 bekannt waren (vgl. Auinger 2005a und Auinger 2020a). Der Kopf wurde 1998 gefunden und 1999 beprobt. Im Jahr 2001 wurde die Plinthe beprobt, da die Verf. ursprünglich bei diesem für Ephesos singulären Stück von einer hellenistischen Zeitstellung ausging. Aufgrund der wenig zufriedenstellenden Ergebnisse der reinen Isotopenanalyse – von dem belgischen Chemiker-/Geologen-Team wurden sie seinerzeit nach mündlicher Auskunft als Marmor aus Paros oder Aphrodisias eingestuft – hatten G. Plattner und M. Laubenberger dankenswerter Weise die Herkunftsanalyse durch W. Prochaska in die Wege geleitet.

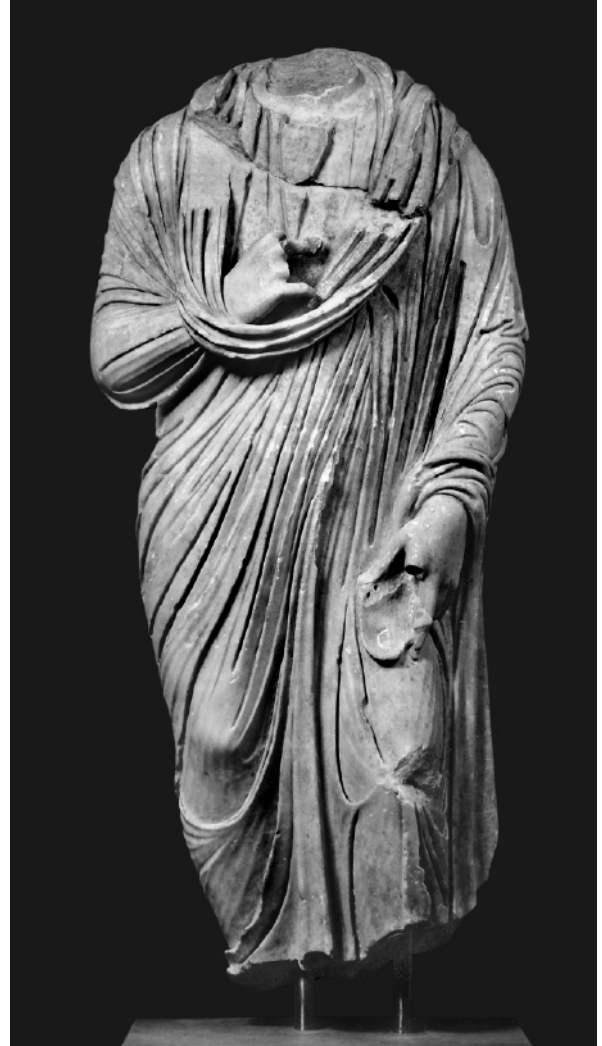
<sup>96</sup> Zu den Himation-Statuen in Aphrodisias s. Smith 1999a; alle im Museum von Aphrodisias: LSA 152 (Inv. 79/10/203+208), LSA 155 (Inv. 79/16/270), LSA 172 (Inv. 89-2 B), LSA 215 (Inv. 83-69; 87-3), LSA 218 (o. Inv.).

<sup>97</sup> Smith 2016, 153 f.

<sup>98</sup> So auch Kovacs 2014, 208.



13 Selçuk, Efes Müzesi 35/18/98: Porträt (LSA 708)



14 Wien, Kunsthistorisches Museum Antikensammlung  
1950: Himationsträger, Torso (LSA 737)



15 Selçuk, Efes Müzesi 274: Himationsträger, Plinthe mit  
Füßen (LSA 737)



## Feinkörnige Marmore

Wie die naturwissenschaftlichen Analysen zeigen, wurde auch feinkörniger Marmor für spätantike Skulptur in Ephesos identifiziert (s. u. Abb. 18), ausschließlich wurde Material aus dem Steinbruch in Dokimeion/Roeder I verwendet. Die beiden beprobten Skulpturen sind von auffällig hoher Qualität.

Stephanos (LSA 698, Abb. 3) ist die einzige spätantike Ehrenstatue der Stadt Ephesos, die direkt vor ihrer Inschriftenbasis in Sturzlage mit ihrem Einsatzkopf gefunden wurde<sup>99</sup>. Datiert wurde der Torso vom späten 4. Jh. bis in justinianische Zeit. U. Gehr sah keine stilistische »Anbindung an die früh- und mitteltheodosianische Kunst« und urteilte, er sei mit der Statue des Palmatus (LSA 198) und Pytheas (LSA 147) im letzten Drittel des 5. Jhs. entstanden<sup>100</sup>. Und tatsächlich hat die Figur des Stephanos keine direkte stilistische Parallele; Anklänge finden sich bei Pytheas, Palmatus und zwei weiteren Togati aus Aphrodisias (LSA 149) und Ephesos (LSA 1035).

Für eine Materialanalyse wurde der Torso der Statue beprobt; der verwendete Marmor stammt aus Dokimeion (Abb. 18). Durch dieses Ergebnis ist Spekulationen rund um die Herkunft der Bildhauer ein weiter Raum gegeben, es könnte jede mögliche denkbare Variante erwogen werden, darunter ist vielleicht auch Dokimeion selbst als Herstellungsort in Betracht zu ziehen. Abgesehen von Sarkophagen und Bauskulptur werden auch für die mythologische Skulptur produzierende Betriebe vor Ort angenommen<sup>101</sup> – für lebensgroße und überlebensgroße Ehrenstatuen war dies bislang allerdings nicht der Fall.

Diese Überlegung führt zu zwei Büsten aus Ephesos, von der eine – wie nun durch die Marmoranalysen bekannt ist – ebenfalls aus dokimeischem Marmor hergestellt wurde. Das Material der Büste LSA 707 (Abb. 16)<sup>102</sup> stammt von der gleichen Abbruchstelle Roeder I (Abb. 18). U. Gehr und M. Kovacs schließen zwei ephesische Büsten – außer LSA 707 auch noch LSA 697<sup>103</sup> – v. a. aufgrund der Frisur-Typologie der Palmatus-Gruppe an. Ein großer Unterschied liege in



16 Selçuk, Efes Müzesi 2034: Togabüste (LSA 707)

der technischen Ausführung, denn die Locken der ephesischen Büsten seien nicht durch Bohrungen voneinander abgesetzt; dies sei ein Indiz für eine andere ausführende Werkstatt<sup>104</sup>. M. Kovacs vertrat aufgrund der »engen formalen Parallelen zwischen den Gruppen in Aphrodisias und Ephesos eine zeitnahe Produktion« im späten 5. Jh. – die bisherige in der Forschung präferierte justinianische Datierung schloss er vorsichtig aus<sup>105</sup>.

Vielleicht kann der Marmor aus Dokimeion neben den geschlossenen, nicht durch Bohrungen akzentuierten Lockenkränzen der ephesischen Büsten als weiterer Hinweis auf eine andere Werkstatt, die nicht unbedingt in Ephesos beheimatet sein muss, gedeutet werden und nicht nur als Indiz eines anderen Geschmacks der Auftraggeber.

<sup>99</sup> Auinger 2009; Auinger – Sokolicek 2016, 160–173 Abb. 13, 7.

<sup>100</sup> LSA 698 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 1402): zuletzt Gehr 2012, 374–383 Kat. O 16 Taf. 10 (vgl. die Rez. von Kovacs 2016, 386).

<sup>101</sup> Zur Produktion von Dokimeion zuletzt Niewöhner 2014 und Niewöhner 2017, 48 f. Zur mythologischen Idealplastik Kleinasien s. vor allem Bergmann 1999, 58–61.

<sup>102</sup> LSA 707 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 2034): Gehr 2012, 387–389 Kat. O 20 Taf. 12; Kovacs 2014, 156 f. 293 Kat. B 143 Taf. 77, 4; 78, 2.4.

<sup>103</sup> LSA 697 (Selçuk, Efes Müzesi, Inv. 743. 850): Gehr 2012, 385–387 Kat. O 19 Taf. 11; Kovacs 2014, 156 f. 292 Kat. B 139 Taf. 77, 3; 78, 1.3.

<sup>104</sup> Hier wäre die Materialanalyse der zweiten ephesischen Büste (LSA 697) zur Klärung der Frage, ob es sich ebenfalls um Marmor aus Dokimeion handelt, von Interesse.

<sup>105</sup> Kovacs 2014, 156 f.

## Schlussbetrachtung

Eine Unterstützung erfahren die Fragen nach der Provenienz von Porträtstatuen durch Marmoruntersuchungen, die eventuell Hinweise auf die Lokalisierung von Bildhauerwerkstätten geben können. Ein erster Einblick in die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Herkunftsanalysen ephesischer spätantiker Skulptur konnten hier vorgestellt und kursorische, ansatzweise Überlegungen zu Bildhauerwerkstätten angeschlossen werden.

So geht aus den – leider immer noch sehr wenigen – Marmoruntersuchungen hervor<sup>106</sup>, dass zumindest zwei Togati aus lokalem ephesischen Marmor gearbeitet wurden (LSA 1036 und LSA 1037; Abb. 8–10). Der Torso LSA 1037 (Abb. 9, 10) sollte wegen seiner singulären stilistischen Ausführung, die er mit einer bislang unzureichend publizierten Büste teilt, einer ephesischen Bildhauerwerkstatt zugewiesen werden. Der Torso LSA 1036 (Abb. 8) steht den Togati auf den Reliefs der Basis des Theodosius-Obeliskens in Istanbul sehr nahe und ist ebenso mit hoher Wahrscheinlichkeit in Ephesos erzeugt worden. Die Frage nach Mustervorlagen und lokalen sowie überregionalen Traditionen von Bildhauerateliers bleibt offen.

Der Himationsträger LSA 708, 737 (Abb. 13–15) besteht zwar aus aphrodisiensischem Marmor, dieser Umstand kann allein aber noch kein eindeutiger Beleg dafür sein, dass er einer aphrodisiensischen Werkstatt zugewiesen werden muss. In Aphrodisias ist der Himationsträger LSA 215 das Pendant zu den Statuen LSA 708, 737. In beiden Städten sind sie »Fremdkörper« und haben keine Parallelen bei den jeweiligen lokalen Werken.

Einige andere Ehrenstatuen sind aus prokonnesischem Marmor gefertigt (Kopf des Licinius I LSA 687, Abb. 1; sog. Kahlkopf LSA 694, Abb. 11, 12, und der Chlamydatus LSA 1590). Licinius I. (Abb. 1) ist vielleicht aus einem älteren Bildnis gearbeitet, der Typus findet sich nochmals in Smyrna. Der Kopf mit Stirnglatze (Abb. 11, 12), der sich mit weiteren Köpfen zu einer ephesischen Gruppe zusammenschließen lässt, und der Chlamydatus, der mit anderen marmornen Ehrenstatuen eine Gruppe bildet, die einem konstantinopler Urbild folgen, entstammen vielleicht ephesischen Werkstätten.

Zumindest zwei qualitativ hochstehende Skulpturen, der Torso des Stephanos (LSA 698, Abb. 3) und die Büste LSA 707 (Abb. 16), sind aus einem feinkörnigen Marmor erzeugt worden. Dieser stammt in beiden

Fällen von der Abbruchstelle Roeder I in Dokimeion. Werkstätten waren dort bis in byzantinische Zeit tätig. Fraglich muss bleiben, ob sie auch Porträtstatuen und -büsten produzierten, oder ob gerade dieser feinkörnige Marmor von anderen, noch unbestimmten Werkstätten außerhalb Dokimeions als der geeignetste Marmor für deren Produkte der Porträtplastik genutzt wurde.

Bei der Beschäftigung mit spätantiken Porträtstatuen gerade aus einer Metropole wie Ephesos wird die Heterogenität von Werkstoff und Ausführung evident. Es ist daher – zumindest für Ephesos – von sehr komplexen Zusammenhängen zwischen der Verhandlung des Marmors, den Aufstellungs- und den Produktionsorten, den Auftraggebern und natürlich von stilistisch-typologischen Ausführungen der jeweiligen Werkstätten auszugehen. Noch wissen wir zu wenig über die Organisationsstrukturen spätantiker Skulpturwerkstätten, doch liefern naturwissenschaftliche Untersuchungen in dieser Debatte einen wesentlichen Beitrag, der dabei helfen kann, die Zusammenhänge weiter zu erhellen.

Allerdings ist m. E. zu betonen, dass die Herkunft des Marmors nicht automatisch mit der Lokalisation der Werkstatt gleichzusetzen ist. Einerseits ist die Zweitverwendung älterer Werkstücke einzubeziehen (seien es Statuen, Architekturblöcke oder beschriftete Statuenbasen), andererseits ist auch mit Marmor-Lagerbeständen oder mit importierten Marmorrohlingen zu rechnen. Darüber hinaus muss die Beweglichkeit von Werkstätten und ihrer Vertreter und in bestimmten Traditionen geschulter Bildhauer bedacht werden; diese Punkte sind in einer Debatte zu berücksichtigen.

Das verwendete Material allein kann daher nicht aussagekräftig genug für die Frage nach Bildhauerwerkstätten sein; es stellt aber in vielen Fällen eine zusätzliche, wesentliche Komponente dar, sich der Frage nach der Identifikation von Werkstätten annähern zu können. Für die spätantike Porträtforschung sind die wesentlichen methodischen Pfeiler die Stilanalyse, typologische Untersuchungen und ikonographische Beobachtungen; solange aber Fundkontexte nicht ausreichend aufgearbeitet sind und die naturwissenschaftliche Herkunftsanalyse des verwendeten Marmors nicht stattfindet, bleibt der Interpretationsspielraum bezüglich Bildhauerwerkstätten innerhalb der althergekommenen Grenzen.

<sup>106</sup> Vertiefende Herkunftsanalysen der gesamten Materialbasis wären wünschenswert, um zu weiteren, besser abgesicher-

ten Überlegungen zu gelangen. Die Forderung, mehr Skulpturen zu beproben bereits bei Laubenberger – Prochaska 2011, 64.

# Zur Herkunft der Marmore der untersuchten Proben

Walter Prochaska

Von allen im Folgenden behandelten Artefakten standen den Proben für analytische Untersuchungen zur Provenienz der Marmore zu Verfügung. Diese Proben wurden von oberflächlichen Verunreinigungen befreit und analysenfein gemahlen<sup>107</sup>. Zum Abgleich der untersuchten Proben mit antiken Marmorvorkommen dienten die analytischen Daten aus unserer Datenbank<sup>108</sup>, die etwa 4500 Einträge aus in der Antike genutzten Steinbrüchen umfasst. Die Ergebnisse sind in zwei Isotopendiagrammen (Abb. 17–18) dargestellt. Die Zusammensetzung von Proben aus einem Steinbruch bzw. einer Region sind einer gewissen Streuung unterworfen, sodass sich unterschiedlich große Bereiche für einen jeweiligen Steinbruch ergeben. Für die Darstellung wurden hier statistische 90%-Ellipsen gewählt, und die Ergebnisse der Analysen wurden in demselben Diagramm dargestellt. D.h., dass Proben, die im Zentrum der Ellipse liegen, die durchschnittliche Zusammensetzung der Proben des jeweiligen Steinbruches aufweisen. Ein Analyse-Ergebnis, das am Rand der Ellipse erscheint, weist eine zehnpromtente Übereinstimmung mit dieser Population auf.

Zur besseren Übersicht wurden die Proben für die Auswertung in zwei Gruppen geteilt:

1. Mittelkörnige Marmore (Abb. 17): LSA 1036 (Togatus, Abb. 8), LSA 1037 (Togatus, Abb. 9. 10), LSA 694 (Kopf, Abb. 11. 12), LSA 1590 (Chlamydatum), LSA 687 (Licinius, Abb. 1) und LSA 708. 737 (Himationsträger, drei Teile derselben Statue, Abb. 13–15).

Für diese mittelkörnigen Marmore wurden aufgrund der generellen isotopischen und besonders auch der petrographischen Eigenschaften zum Vergleich die antiken Lagerstätten von Prokonnesos, Aphrodisias und Ephesos herangezogen. Zwei Proben (von LSA 1036 und 1037) weisen eine schwere C-Isotopenzusammensetzung auf und fallen in das Feld der Ephesos-I-Marmore. Diese spezielle Isotopensignatur

ist selten, dementsprechend ist die ephesische Herkunft dieser Marmore als sehr sicher anzunehmen.

Drei Proben (LSA 694, LSA 1590 und LSA 687) lassen sich als prokonnesischer Marmor identifizieren. Hier kann natürlich aufgrund der Marmoranalyse alleine nicht gesagt werden, ob eine primäre Produktion der Skulpturen vorliegt oder ob Spolien zur Herstellung verwendet wurden.

Kopf, Torso und Plinthe von LSA 708.737 (Himationsträger) gehören offensichtlich zu ein und derselben Skulptur, und die drei Proben weisen auch eine sehr ähnliche Isotopenzusammensetzung auf. Auch wenn sich die Isotopenfelder von Aphrodisias und Prokonnesos deutlich überlagern, so fallen die drei Projektionspunkte der Analysen-Ergebnisse nur in den Randbereich von Prokonnesos, liegen aber in der Aphrodisias-Ellipse sehr zentral.

2. Feinkörnige Marmore (Abb. 18): LSA 707 (Büste, Abb. 16) und LSA 698 (Stephanos, Abb. 3).

Die zum Vergleich mit diesen beiden Proben herangezogenen antiken Marmore stammen aus den Steinbrüchen des Pentelikon, des Hymettos, von Carrara und von zwei Steinbruchbereichen der kaiserlichen Steinbrüche von Dokimeion.

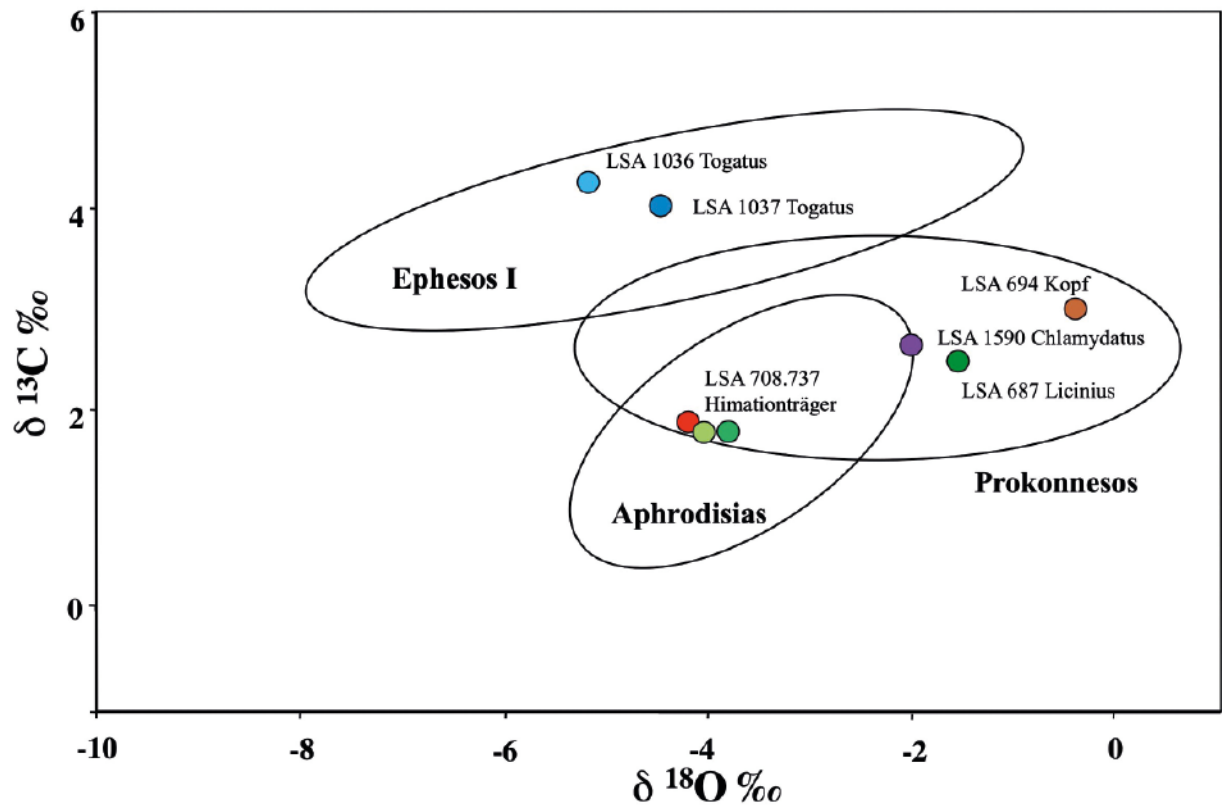
Die beiden untersuchten Proben dieser feinkörnigen Marmore weisen beinahe identische isotopische Zusammensetzung auf. Wie im Isotopendiagramm zu sehen ist, fallen die Projektionspunkte in das Feld der kaiserlichen Steinbrüche von Dokimeion. Die »Gesamtpopulation« dieser Marmore streut in der Isotopen-Ellipse sehr stark, und die einzelnen Bereiche dieser Region wurden von J. Röder<sup>109</sup> in einzelne Steinbruchbereiche untergliedert. Die analytischen Ergebnisse sprechen sehr eindeutig für eine Herkunft der Skulpturen LSA 707 (Büste: Abb. 16) und LSA 698 (Stephanos: Abb. 3) aus dem Bereich »Roeder I«, also aus dem Bacakale-Steinbruch, der nach J. Röder etwa ein Viertel der in der Antike gebrochenen dokimeischen Marmormenge lieferte.

<sup>107</sup> In der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien wurden der Torso der Himationstatue LSA 708. 737, ein spätantiker Porträtkopf (LSA 694) und das Porträt des Licinius (LSA 687) von W. Prochaska beprobt und ausgewertet. Die anderen Proben wurden im Rahmen eines vom Österreichischen Archäologischen Institut in den Jahren 1998 bis 2001 initiierten Projektes von dem belgischen Chemiker-/Geologen-Team

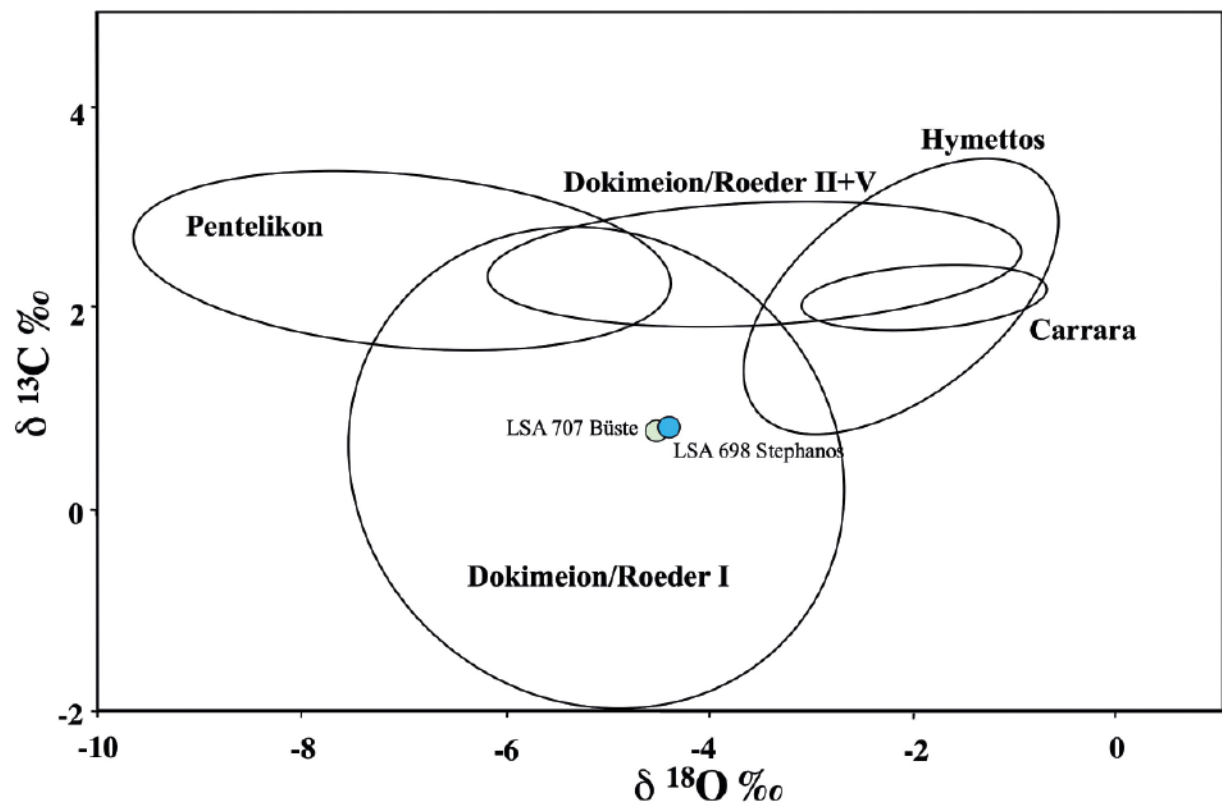
L. Moens, P. De Paepe und J. De Donder entnommen und die Isotopenverteilung erstellt, jedoch ohne eindeutige Ergebnisse (LSA 698; LSA 707; Kopf und Plinthe von LSA 708. 737; LSA 1036; LSA 1037; LSA 1590).

<sup>108</sup> s. weiterführende Informationen bei: <<https://www.walter-prochaska.at/the-databank/>> (02.09.2022).

<sup>109</sup> Röder 1971.



17 Isotopendiagramm für mittelkörnige Marmore



18 Isotopendiagramm für feinkörnige Marmore

## Abstract

The article is intended as a suggestion for discussing late antique portrait statues with greater caution and in a more differentiated way with regard to an absolute-chronological dating, which is only based on a classification of the statues into typological-stylistic groups.

A potential additional aid for classification and dating those statues is suggested: the searching for the provenance of the sculptures by examination of the stone material (marble) and the localization of the relevant quarries. Connected to this research is the question whether the sculptors made a determined selection of quarries for the use of the marble in their workshops. Marble analyses were used to provide insights into the regional origin of the production of

portrait statues; thus, the identification of local workshops can be discussed. Based on the results of scientific isotope analyses of Ephesian late antique togati – LSA 1036 and LSA 1037 are made of medium-grained Ephesian marble (extraction site Ephesus I) – a sculpture workshop in Ephesus can be assumed for those statues. The marble of a himation statue (LSA 708. 737), which has its statuary equivalent in Aphrodisias, derives from Aphrodisias, but whether this means that it can also be assigned to an Aphrodisiac workshop should be left open for discussion. The sculptures LSA 698 and LSA 707 with their fine-grained marble analysed as that from Docimium (Roeder I) show a remarkably high quality.

## Bibliographie

- Attanasio u. a. 2016** D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska, The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis), AA 2016, 169–200
- Auinger 1999** J. Auinger, Chronologieprobleme spätantiker Porträtstatuen. Die Gruppe der Togati (unpubl. Diplomarbeit, Univ. Wien 1999)
- Auinger 2003** J. Auinger, Eine spätantike Büste aus Balçova, ÖJh 72, 2003, 15–18
- Auinger 2005a** J. Auinger, Eine »vergessene« spätantike Plinthe aus Ephesus, in: B. Brandt – V. Gassner – S. Ladstätter (Hrsg.), Synergia. Festschrift für Friedrich Krinzinger (Wien 2005) 39–44
- Auinger 2005b** J. Auinger, Die Skulpturenausstattung des Vedius- und Ostgymnasiums in Ephesos. Die Funde bis 1931 (unpubl. Diss., Universität Wien 2005)
- Auinger 2009** J. Auinger, Zum Umgang mit Statuen hoher Würdenträger in spätantiker und nachantiker Zeit entlang der Kuretenstraße in Ephesos. Fundorte und Fundumstände, in: S. Ladstätter (Hrsg.), Neue Forschungen zur Kuretenstraße von Ephesos. Akten des Symposiums für H. Thür vom 13.12.2006 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Wien 2009) 29–52
- Auinger 2020a** J. Auinger, Spätantike Porträts in Ephesos. Nochmals zur Statue eines Mannes im Himation, in: V. Tsamakda – N. Zimmermann (Hrsg.), Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst. Akten des Internationalen Workshops an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, 14.–15. Februar 2013, DenkschrWien 522 = AF 30 (Wien 2020), 91–102
- Auinger 2020b** J. Auinger, Schauplätze öffentlicher Präsentation ephesischer Eliten in der Spätantike. Zum Aufstellungskontext der Eutropius-Büste, in: L. Berger – F. Lang – C. Reinholdt – B. Tober – J. Weilhartner (Hrsg.), Gedenkschrift für Wolfgang Wohlmayr, ArcheoPlus, Schriften zur Archäologie und Archäometrie der Paris-Lodron-Universität Salzburg 13 (Salzburg 2020) 19–29
- Auinger 2021** J. Auinger, Von Klammern und Dübeln. Technische Details an Köpfen und Torsen in der Spätantike, in: K. Koller – U. Quatember – E. Trinkl (Hrsg.), Stein auf Stein. Festschrift für Hilke Thür zum 80. Geburtstag, Keryx 9 (Graz 2021) 111–118
- Auinger – Aurenhammer 2010** J. Auinger – M. Aurenhammer, Ephesische Skulptur am Ende der Antike, in: F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz: das Römerreich im Mittelalter (Mainz 2010) 663–696
- Auinger – Sokolicek 2016** J. Auinger – A. Sokolicek, Ephesus, in: R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins, The Last Statues of Antiquity (Oxford 2016) 160–173



- Aurenhammer 2000** M. Aurenhammer, Drei neue römische Porträtköpfe von der Tetragonos Agora in Ephesos, *ÖJh* 69, 2000, 17–33
- Aurenhammer – Sokolicek 2011** M. Aurenhammer – A. Sokolicek, The Remains of the Centuries. Sculptures and Statue Bases in Late Antique Ephesus: The Evidence of the Upper Agora, in: O. Dally – C. Ratté (Hrsg.), *Archaeology and the Cities of Asia Minor in Late Antiquity* (Ann Arbor 2011) 43–66
- Bauer 1996** F. A. Bauer, Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos (Mainz 1996)
- Bergmann 1999** M. Bergmann, Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike, *Palilia* 7 (Wiesbaden 1999)
- Bergmann 2018** M. Bergmann, Zur Datierung der Chlamysfiguren aus rotem Porphyrt, *ActaAArtHist* 30, 2018, 73–113
- Bielefeld 2016** D. Bielefeld, Nochmals zur Datierung der Scholastikia in Ephesos, in: E. Dündar – Ş. Aktaş – M. Koçak – S. Erkoç (Hrsg.), *Havva İşkan’a Armağan. Lykiarkhissa. Festschrift für Havva İşkan* (Istanbul 2016) 119–127
- Feissel 1998** D. Feissel, Vicaires et proconsuls d’Asie du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle. Remarques sur l’administration du diocèse asianique au Bas-Empire, *AntTard* 6, 1998, 91–104
- Foss 1979** C. Foss, Ephesus After Antiquity. A Late Antique, Byzantine and Turkish City (Cambridge 1979)
- Gehn 2012** U. Gehn, Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 34 (Wiesbaden 2012)
- Goette 1990** H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990)
- Hanslmayr 2003** R. Hanslmayr, Der spätantike Hermentzaun vom Nymphäum Traiani – eine Planetenbalustrade?, in: B. Asamer – W. Wohlmayr (Hrsg.), *Akten des 9. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Paris-Lodron-Universität Salzburg 2001* (Salzburg 2003) 63–68
- Hanslmayr 2016** R. Hanslmayr, Die Hermen. Mit Beiträgen von Georg A. Plattner und Ursula Quatember, *FiEX/2* (Wien 2016)
- Heinz 2001** M. Heinz, Sarkophage der sogenannten kleinasiatischen Hauptgruppe und ihre Nachahmung in Ephesos, *ÖJh* 70, 2001, 51–64
- İnan – Rosenbaum 1966** J. İnan – E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (London 1966)
- Karagöz 1999** Ş. Karagöz, Zur Lokalisierung einer Marmorwerkstätte in Ephesos, in: P. Scherrer – H. Taeuber – H. Thür (Hrsg.), *Steine und Wege. Festschrift Dieter Knibbe*, Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften 23 (Wien 1999) 55–59
- Kintrup 2017** C. Kintrup, Attische Sarkophage aus Ephesos. Mit einem Beitrag von Walter Prochaska, *Ergh. zu den ÖJh*, Heft 16 (Wien 2017)
- Koch 1999** G. Koch, Kaiserzeitliche Sarkophage aus Ephesos, in: H. Friesinger – F. Krinzing (Hrsg.), *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposiums Wien 1995*, *Denkschriften* 260 (Wien 1999) 555–563
- Kollwitz 1941** J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 12 (Berlin 1941)
- Kovacs 2014** M. Kovacs, Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 40 (Wiesbaden 2014)
- Kovacs 2016** M. Kovacs, Rezension zu Gehn 2012, *Klio* 98/1, 2016, 376–388
- Külzer 2010** A. Külzer, Ephesos in byzantinischer Zeit: ein historischer Überblick, in: F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), *Byzanz – Das Römerreich im Mittelalter 2: Schauplätze, Monographien des RGZM 84* (Mainz 2010) 521–539
- Ladstätter 2010** S. Ladstätter, Ephesos in byzantinischer Zeit. Das letzte Kapitel der Geschichte einer antiken Großstadt, in: F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), *Byzanz – Das Römerreich im Mittelalter 2: Schauplätze, Monographien des RGZM 84* (Mainz 2010) 493–519
- Ladstätter 2017** S. Ladstätter, Ephesus, in: P. Niewöhner (Hrsg.), *The Archaeology of Byzantine Anatolia. From Late Antiquity Until the Coming of the Turks* (Oxford 2017) 238–248
- Ladstätter – Pülz 2007** S. Ladstätter – A. Pülz, Ephesus in the Late Roman and Early Byzantine Period: Changes in Its Urban Character From the Third to the Seventh Century AD, in: A. Poulter (Hrsg.), *The Transition to Late Antiquity on the Danube and Beyond*, *BSR* 141, 2007, 391–433
- Laubenberger – Prochaska 2011** M. Laubenberger – W. Prochaska, Untersuchungen zur Marmorprovenienz von zwei Porträtköpfen aus Ephesos im Kunsthistorischen Museum in Wien, *Technologische Studien Kunsthistorisches Museum*, 2011, 42–65
- LSA** University of Oxford, Last Statues of Antiquity (LSA) Database. <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>> (07.03.2023)

- Mangartz – Wefers 2010** F. Mangartz – S. Wefers, Die byzantinische Steinsäge von Ephesos. Baubefund, Rekonstruktion, Architekturteile, Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 86 (Mainz 2010)
- Mendel 1912** G. Mendel, Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines I (Istanbul 1912)
- Niewöhner 2014** P. Niewöhner, Production and Distribution of Docimian Marble in the Theodosian Age, in: I. Jacobs (Hrsg.), Production and Prosperity in the Theodosian Age (Leuven 2014)
- Niewöhner 2017** P. Niewöhner (Hrsg.), The Archaeology of Byzantine Anatolia. From Late Antiquity until the Coming of the Turks (Oxford 2017)
- Oberleitner 1959** W. Oberleitner, Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos, ÖJh 44, 1959, 83–100
- Oberleitner 1964/1965** W. Oberleitner, Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos, ÖJh 47, 1964/1965, 5–35
- Oberleitner 1971** W. Oberleitner, Bildnisse der Spätantike. Erläutert an sechs Porträtköpfen im Wiener Kunsthistorischen Museum, AW 2, 1971, 31–38
- Oberleitner 1973** W. Oberleitner, Zwei spätantike Kaiserköpfe aus Ephesos, JbKHM Wien 69, 1973, 127–165
- Oberleitner 2009** W. Oberleitner, Das Partherdenkmal von Ephesos, Schriften des Kunsthistorischen Museums 11 (Wien 2009)
- Özgan – Stutzinger 1985** R. Özgan – D. Stutzinger, Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia, IstMitt 35, 1985, 237–274
- Prochaska 2017** W. Prochaska, Die Marmore der Sarkophagfragmente L1–L8, in: C. Kintrup, Attische Sarkophage aus Ephesos. Mit einem Beitrag von Walter Prochaska, Ergh. zu den ÖJh, Heft 16 (Wien 2017) 155–162
- Pülz 2010** A. Pülz, Das Stadtbild von Ephesos in byzantinischer Zeit, in: F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz – Das Römerreich im Mittelalter 2: Schauplätze, Monographien des RGZM 84 (Mainz 2010) 541–571
- Rathmayr 2016** E. Rathmayr (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 7: Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE 8/10 (Wien 2016)
- Rockwell 1991** P. Rockwell, Unfinished Statuary Associated with a Sculptor's Studio, in: R. R. R. Smith – K. Erim, Aphrodisias Papers 2. The Theatre, a Sculptor's Workshop, Philosophers, and Coin-Types, JRA Suppl. 2 (Ann Arbor 1991) 127–143
- Röder 1971** J. Röder, Marmor Phrygium. Die antiken Marmorbrüche von İscehisar in Westanatolien, JdI 86, 1971, 251–321
- Roueché 1989** C. Roueché, Aphrodisias in Late Antiquity (London 1989)
- Russell 2013** B. Russell, The Economics of the Roman Stone Trade (Oxford 2013)
- Smith 1997** R. R. R. Smith, The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century, JRS 87, 1997, 171–202
- Smith 1999a** R. R. R. Smith, A Late Roman Portrait and a Himation Statue from Aphrodisias, in: H. Friesinger – F. Krinzing (Hrsg.), 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos, Akten des Symposions in Wien 1995 (Wien 1999) 713–719
- Smith 1999b** 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
- Smith 2011** R. R. R. Smith, Marble workshops at Aphrodisias, in: F. D'Andria – I. Romeo, Roman Sculpture in Asia Minor. Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50<sup>th</sup> Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis in Phrygia, Held on May 24–26, 2007 in Cavallino (Lecce) JRA Suppl. 80 (Portsmouth R. I. 2011), 62–76
- Smith 2016** R. R. R. Smith, Aphrodisias, in: R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins, The Last Statues of Antiquity (Oxford 2016) 145–159
- Strocka 1985** V. M. Strocka, Zuviel Ehre für Scholastika, in: Lebendige Altertumswissenschaft. Festgabe zur Vollendung des 70. Lebensjahres von Hermann Vetters (Wien 1985) 229–232
- Vorster 2012/2013** C. Vorster, Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit, JdI 127/128, 2012/2013, 393–497



## Abbildungsnachweise

**Abb. 1** KHM Museumsverband, ANSA\_I\_932\_02

**Abb. 2** KHM Museumsverband, ANSA\_I\_880\_55328

**Abb. 3** ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-128315

**Abb. 4** ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-128377

**Abb. 5** ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-128240

**Abb. 6** ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-128348

**Abb. 7** ÖAI, Wien, 34-96\_11

**Abb. 8** ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-017463

**Abb. 9** ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-017496

**Abb. 10** ÖAI, Wien, 64-02-95

**Abb. 11** KHM Museumsverband, ANSA\_I\_850\_08

**Abb. 12** KHM Museumsverband, ANSA\_I\_850\_04

**Abb. 13** ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-127986

**Abb. 14** KHM Museumsverband, ANSA\_I\_950\_SW\_III\_31423

**Abb. 15** ÖAI, Wien, 37-96\_11

**Abb. 16** ÖAI, Wien, A-W-OAI-DIA-123901

**Abb. 17. 18** Walter Prochaska

Mag. Dr. Johanna Auinger  
j\_aunger@hotmail.com

Prof. Dr. Walter Prochaska  
walter.prochaska@oeaw.ac.at

# Zu Oikoumenios und den beiden ›Magistraten‹ von Aphrodisias

## Die Umarbeitung des Kopfes des ›älteren Magistraten‹ und das chronologische Verhältnis der Chlamysfiguren

*Marianne Bergmann*

Die folgenden Beobachtungen ergaben sich beim Studium der Abgüsse der beiden ›Magistrate‹ aus Aphrodisias in der Abgußsammlung der FU Berlin im Vorfeld des Kolloquiums in Halle 2018. Sie stehen in einem weiteren Zusammenhang mit meinen Untersuchungen zur Typologie und Chronologie der spätantiken Chlamydati aus Porphyry, über die ich bei der 2016 vom Norwegischen Institut in Rom veranstalteten Tagung »Patron, Context and Style« berichtet hatte, die aber zum Zeitpunkt des Kolloquiums in Halle noch nicht gedruckt waren und ein sinnvoller Diskussionsbeitrag für die Thematik auch dieses Kolloquiums zu sein schienen. Sie sind inzwischen in den Akten der römischen Tagung erschienen<sup>1</sup>. Da für die Beurteilung der Chlamydati aus Porphyry zwar die Beziehung zweier Exemplare zur Statue des Oikoumenios von Aphrodisias wichtig ist, nicht aber das Verhältnis zwischen dieser und den fast typengleichen ›Magistraten‹, die überwiegend für chronologisch deutlich jünger gehalten werden, habe ich dieses Verhältnis in dem Beitrag von 2016 nicht ausführlich diskutiert.

Eine Klärung des Falles ist jedoch nicht nur für die relative Chronologie der spätantiken Skulptur von Aphrodisias wichtig und – wie der Beitrag von

J. Aunger in diesem Band zeigt – auch für deren Exporte und Nachahmungen an anderen Orten, sondern für die spätantike Skulptur generell. Sie würde erweisen, ob sich bei typengleichen Figuren im engen Werkstattkreis von Aphrodisias und dessen Umfeld konsequente Stilveränderungen verfolgen lassen, so, wie sie streckenweise im spätantiken Bauornament beobachtet werden<sup>2</sup>, oder ob das nicht zutrifft, wie es ähnlich bei Portraitzköpfen aufgrund der großen typologisch/ikonographischen Variabilität oft der Fall ist. Ein Argument, das nicht ganz neu ist, aber nicht ausreichend verfolgt wurde – die einstige Umarbeitung des Kopfes des ›älteren Magistraten‹ – scheint mir die Frage zu klären. Für ein besseres Verständnis schicke ich eine Zusammenfassung des Diskussionsstandes zum Auftreten und zur Verwendung von chlamysbekleideten Figuren als Ehrenstatuen für spätantike Kaiser und Amtsträger voraus, der sich durch das Oxford Corpus spätantiker Ehrenstatuen »Last Statues of Antiquity«<sup>3</sup> und die Beobachtungen von U. Gehn und R. R. R. Smith, zu ergänzen durch Anmerkungen von M. Kovacs, grundlegend verändert hat, sowie eine Kurzfassung meiner Vorschläge zu den kaiserlichen Chlamydati aus Porphyry, die diese Diskussion ergänzen.

<sup>1</sup> Bergmann 2018. – Für das Anfertigen von Fotos und für Publikationserlaubnisse sowie für Diskussion danke ich R. R. R. Smith, H. R. Goette und M. Kovacs.

<sup>2</sup> Z. B. Deichmann 1956, 56–63; Strube 1984; Strube 1993, 2002.

<sup>3</sup> <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>> (02.09.2022) mit dem Auswertungsband: Smith – Ward-Perkins 2016, vgl. die Rezension zu beidem: Vorster 2019.

# Chlamystragende Ehrenstatuen der Spätantike: zum Diskussionsstand

Die spätantike Entwicklung der Tunica-Chlamys-Tracht und der entsprechenden Ehrenstatuen geht aus von den diokletianischen Reformen, zu denen die Trennung von ziviler und militärischer Verwaltung, zugleich aber auch die Umorganisation der zivilen Staatsverwaltung nach militärischen Kategorien und mit entsprechenden militärischen Bezeichnungen gehörte. In der Folge standen *militia armata* und *militia civilis* nebeneinander. Der Vorgang hatte Folgen für den Amtsort. Die Tracht aus Tunica und Paludament, die schon lange in Kriegen außerhalb der Kampfhandlungen getragen wurde, wurde mitsamt dem ursprünglich ebenfalls militärischen *cingulum* zur Berufstracht auch ziviler Amtsträger<sup>4</sup>. Das viereckige Paludament wurde dabei zu einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt durch die Chlamys mit gerundetem Rand abgelöst. Materialien und Farben der Kleidungsstücke, aber auch der Besätze bezeichneten Statusunterschiede. Ein Standard wurde erreicht, als die Chlamys knöchel- oder bodenlang geworden war und so getragen wurde, daß sie die Körperfront vollkommen verdeckte und nur auf der rechten Körperseite einen Spalt offenließ, eine Trag- und Darstellungsweise, die, wie U. Gehr unter Berufung auf Cassiodor (ca. 485–ca. 580), Var. VI 21 ausführte, das *tablion*, den rangbezeichnenden rechteckigen Einsatz auf der Vorderseite der Chlamys, optimal zur Geltung brachte<sup>5</sup>. Das Tragen, die Formen und der Statuscharakter der Tunica-Chlamys-Tracht sind seit dem früheren 4. Jh. in erzählenden Darstellungen der Flächenkunst vorhanden und erkennbar. Das gilt auch für die Kaiser, für relativ frühe Beispiele ist neben den bekannten tetrarchischen Monumenten besonders auf Münzreverse aus der ersten Regierungshälfte Konstantins hinzuweisen<sup>6</sup>.

Anders verhält es sich dagegen bei den Statuen für Kaiser und Amtsträger – es waren in der Spätantike weniger lokale Honoratioren als hohe kaiserliche Amtsträger, besonders Provinzstatthalter, die Statuenerhörungen erhielten<sup>7</sup>. Schon U. Gehr beobachtete, daß Ehrenstatuen mit der langen Chlamys, die die Körperfront verdeckt (ebenso wie die spätantike Version der Statue mit kontabulierter Toga), bisher erst seit dem späteren 4. Jh. und fast ausschließlich in Kleinasien und Griechenland nachzuweisen sind<sup>8</sup>. Für den größeren Teil des 4. Jhs. stand dem die große Zahl erhaltener und aus umgearbeiteten Portraitköpfen zu erschließender Bildnisstatuen gegenüber, die wiederverwendet waren<sup>9</sup>, ein Phänomen, das bis vor Kurzem entweder als Ausdruck von Sparsamkeit, oder umgekehrt als Zeugnis der Existenz großer Vorräte an weiterverwendbaren Statuen gedeutet wurde. Aufgrund der durch die Oxforder Datenbank »The Last Statues of Antiquity« gelieferten Zahlen haben R. R. R. Smith und J. Lenaghan dagegen eine andere These entwickelt: Die Wiederverwendung älterer Statuenkörper für Bildnisstatuen in der Spätantike beruhe auf einer bewußten Wahl und den grundsätzlich gleichbleibenden Werten, die durch Ehrenstatuen evoziert wurden. Im Westen des Reiches, d. h. vor allem in Italien, wo sich fast keine der spätantiken Neuschöpfungen von Statuenkörpern nachweisen lassen, sei dieses Interesse immer prägend geblieben. Nur in dem neuen Zentrum Konstantinopel und den darauf ausgerichteten Gebieten des Ostens hätte sich seit dem späteren 4. Jh. verstärktes Interesse an der Demonstration der neuen »power-costumes« gebildet. Smith bezeichnet dies als Parallele zu den zahlreichen Statuserlassen der Kaiser seit der valentinianischen Dynastie, wenn auch nicht direkt durch

<sup>4</sup> Alföldi 1935, 57–66 (= Alföldi 1970, 175–184); Löhken 1982, 36–37. 84–85; Gehr 2012, 17–34. 221. 227–228; Smith 2016a, 15–17. 19.

<sup>5</sup> Zum *tablion*: Gehr 2012, 20–21. 26–27. 224–226 (Text und Übersetzung Cassiodors).

<sup>6</sup> Tetrarchisch: Galeriusbogen Thessaloniki: Laubscher 1975 Taf. 32, 1; 40, 2 ; 41, 2; 60, 1; beim Militär im Umfeld thronender Tetrarchen im Lagerheiligtum von Luxor: Deckers 1979; Jones – McFadden 2015, Frontispiz; 67–68 Abb. 4, 6. 7; 93 Abb. 5, 8; 104; 160–161 Abb. A 3; zwei sitzende Kaiser mit lang wirkender Chlamys: Bleiabschlag eines Multiplums aus Lyon, bezogen auf Daten in den 80er- oder 90er-Jahren des 3. Jhs.: zuletzt mit Forschungs-

bericht Nuber 2009/2010; konstantinische Münzreverse: Bergmann 2018, 87, vgl. den neuen Typus: Haymann 2019 mit Abb. 3 sowie Abb. 5–7.

<sup>7</sup> Ševčenko 1968; Horster 2016; Smith 1999, 176–178; Smith 2016a, 4–5; Ward-Perkins 2016, 39.

<sup>8</sup> Gehr 2012, 159. 186–189; kritisch gegen diese Einschätzung Kovacs 2016, 385.

<sup>9</sup> Häufigkeit der Zweitverwendung von Portraits in der Spätantike grundsätzlich: Kovacs 2014, 25–29; Smith 2016a, 20; Ward-Perkins 2016, 31; Lenaghan 2016; für Konstantin auch: Ambrogio 2013.

diese verursacht<sup>10</sup>. Von diesen Erlassen wurde gezeigt, daß sie nicht auf die Errichtung eines festen Rangsystems zielten, sondern als Ausdruck einer der Kommunikationsformen zwischen Kaisern und Eliten ver-

standen werden müssen, die in der Verleihung immer neuer Privilegien an die letzteren bestand<sup>11</sup>. Neue oder noch zu publizierende Funde mögen zeigen, wieweit sich diese interessante Interpretation bewährt<sup>12</sup>.

## Zu den spätantiken Chlamydati aus Porphyry

Dieses Bild ergänzen Beobachtungen zu den erhaltenen Chlamydati aus Porphyry, die zugleich bisher die einzigen spätantiken Kaiserstatuen in dieser Tracht sind<sup>13</sup>. Es handelt sich um vier Statuen, die durch die Form ihrer Pendilienfibeln frühestens in konstantinische Zeit gewiesen werden<sup>14</sup>.

Zwei von ihnen, in Wien<sup>15</sup> (Abb. 1) und in Berlin<sup>16</sup> (Abb. 2), stammen aus Ägypten bzw. Alexandria. Zwei weitere sind Repliken eines gemeinsamen Typus: in Ravenna<sup>17</sup> (Abb. 3) und mit unbekannter Herkunft im Louvre<sup>18</sup> (Abb. 4); ein drittes Exemplar dieses Typus bezeugt eine Hand in London<sup>19</sup>, die aus dem römischen Kunsthandel stammt. Zugehörige Köpfe fehlen. Die vier Figuren verbindet, daß sie bildhauerische und/oder technische Formeln aufweisen, die zeigen, daß sie der Porphyrywerkstatt entstammen, die in tetrarchischer Zeit in Ägypten, vermutlich in Alexandria, für die Repräsentation der Tetrarchen eingerichtet wurde und eine höchst charakteristische Formensprache aufwies. Bei den beiden erstgenannten wird dies auch durch die Herkunft aus Ägypten und Alexandria bestätigt.

Die Verbindung mit der Werkstatt ist allerdings bei den vier Beispielen unterschiedlich stark ausgeprägt. Während die Statuette aus Ägypten in Wien (Abb. 1) sich zwar in ihren Proportionen und ihrer Bewegung deutlich stärker an klassischen Modellen orientiert, als dies bei der tetrarchischen Produktion üblich war, sind der typische Faltenstil (›Seilfalten‹<sup>20</sup>) und bestimmte Faltenkombinationen der Werkstatt noch unverkennbar. Die Figur aus Alexandria in Berlin (Abb. 2) ist demgegenüber typologisch neu gefaßt und weist denselben Gestus der auf dem Schwertknauf liegenden Hand auf wie die Statuen in Ravenna und im Louvre. Der Gewandstil ist weitgehend ›klassisch‹, der Zusammenhang mit der Porphyrywerkstatt reduziert auf einige – allerdings immer noch eindeutige – Details<sup>21</sup>. Über alle Unterschiede hinaus ist bei den beiden Figuren in Wien und Berlin die Chlamys in derselben Weise drapiert: Von der Knüpfung auf der rechten Schulter aus ist sie schräg vor dem Oberkörper entlang zum linken Unterarm gezogen.

Bei den Figuren in Ravenna und im Louvre (Abb. 3–4) ist der Zusammenhang mit der tetrarchi-

<sup>10</sup> Smith 2016a, 15. 20. 26–27; Lenaghan 2016, 276; Statuserlasse: Schmidt-Hofner 2008, 103–115.

<sup>11</sup> Schmidt-Hofner 2010.

<sup>12</sup> Fraglich wird sein, ob doch frühere Chlamys-Ehrenstatuen bekannt werden, vgl. Kovacs 2016, 385; s. auch den Nachtrag u. S. 63. Für die Verbreitung des aphrodisiensischen Typus vgl. den noch unpublizierten Chlamydatus in Ephesos, dessen Zusammenhang mit den ›Magistraten‹ von Aphrodisias R. Fleischer betonte: Fleischer 1974, 179; LSA 1590 mit Lit. (J. Auinger); Auinger in diesem Band S. 36.

<sup>13</sup> Ich beziehe nicht die beiden Porphyry-Fragmente in Istanbul ein, die mir nur durch Abbildungen bei Firatlı (übernommen von Gehn) bekannt sind: LSA 1165. 1166; Firatlı 1990, 8 Nr. 7. 8 Taf. 4; Gehn 2012, 346–348 Nr. P 8. 9 Taf. 35; die Typenbestimmung des Fragments Firatlı 1990, Nr. 7 scheint mir nach dem Foto schwierig; Nr. 8, zweifellos ein Chlamydatus des gesuchten Typus, ist nach seiner rauen Oberfläche unfertig oder eine nur flüchtige Zweitverwendung eines Porphyryblocks, die deutlich später sein könnte als die hier besprochenen Beispiele.

<sup>14</sup> Fibeln: Bergmann 2018, 83–86.

<sup>15</sup> Wien: LSA 1009; Delbrueck 1932, 108–110 Taf. 49; Tkazow 1993, 287 Nr. 273; Faedo 2000, 561–562 mit Lit.; Gehn 2012, 340–

343 Kat. P 6 Taf. 34; Del Bufalo 2012. <sup>2</sup>2018, 95 S 46; Bergmann 2016, 788 Abb. 10; Bergmann 2018, 76–77 Abb. 2–4. 9 a–b.

<sup>16</sup> Berlin: LSA 1007; Delbrueck 1932, 104–106 Abb. 73 Taf. 47; Tkazow 1993, 287 Nr. 273; Gehn 2012, 91–94. 336–340 Kat. P 5 Taf. 34; Del Bufalo 2012. <sup>2</sup>2018, 94 S 45 a; Bergmann 2018, 77–80 Abb. 5–8. 17 a–b. 27 b.

<sup>17</sup> Ravenna: LSA 1010; Bartoccini 1932, 5–31; Delbrueck 1932, 111–114 Taf. 50–51; Kollwitz 1941, 92–92. 99 Nr. 20 Taf. 19; Bovini 1969; Farioli 1990, 229 Nr. 3g.2; Malgouyres – Blanc-Riehl 2003, 64–65; M.-G. Maioli, in: Donati – Gentili 2005, 282–283 Nr. 119; Gehn 2012, 342–346 Kat. P 7 Taf. 35; Del Bufalo 2012. <sup>2</sup>2018, 95 S 47; Smith 2016a, 17; Bergmann 2018, 80–82 Abb. 11–14. 17 c–e.

<sup>18</sup> Louvre: LSA 1185; Malgouyres – Blanc-Riehl 2003, 63–65 Nr. 14; D. Roger, in: Donati – Gentili 2005, 283 Nr. 120; D. Roger, in: Demandt – Engemann 2007 Kat. I. 4. 4; Gehn 2012, 348–349 Kat. P 10 Taf. 36; Del Bufalo 2012. <sup>2</sup>2018, 95 S 48; Bergmann 2018, 80–82 Abb. 15–16.

<sup>19</sup> London: LSA 1011; Delbrueck 1932, 115–116 Abb. 45–46; Del Bufalo 2012. <sup>2</sup>2018, 222–223 F 65; Bergmann 2018, 81–82 Abb. 17 f–g.

<sup>20</sup> Vgl. Bergmann 2018, 75.

<sup>21</sup> Vgl. Bergmann 2018, 79. 94–95.



1 Wien, Kunsthistorisches Museum Inv.I 685: Porphyr-Chlamydatus aus Ägypten



2 Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst Inv.6128: Porphyr-Chlamydatus aus Alexandria



3 Ravenna, Museo Arcivescovile: Porphyr-Chlamydatus aus Imola/Ravenna



4 Paris, Louvre Inv. MA 5130 und 5131: Porphyr-Chlamydatus





5 Oikoumenios in Aphrodisias (s. Abb. 6) und Porphyry-Chlamydatus im Louvre (Abb. 4): Vergleich der Faltensysteme

schen Porphyrwerkstatt besonders an der Gestaltung der Rückseiten erkennbar. Davon abgesehen ist die Gewandführung neu gestaltet. Die Chlamys hängt jetzt breit vor der Vorderseite der Figur herab, die linke Hand tritt unter dem Mantel hervor und hält das Schwert in Bereitschaft, auf dessen Knauf die Rechte liegt. Dabei hebt der linke Arm den Saum der Chlamys an, was in deren linker Hälfte großzügige Staufalten erzeugt.

Die letztgenannten Statuen lassen sich wahrscheinlich datieren. Der Typus entspricht grundsätzlich dem der drei oben genannten Chlamydai von Aphrodisias, dem Oikoumenios<sup>22</sup> (Abb. 5 links; Abb. 6) und den beiden ›Magistraten‹<sup>23</sup> (Abb. 7 a–b; 8 a–b). Diese vertreten den Typus allerdings in zwei Varianten. Beim Oikoumenios haben die großen Staufalten der Chlamys spitze Formen, bei den beiden Magistraten

gerundet schlaufenförmige. Für die Datierung des Oikoumenios in die Zeit um 400 sprechen zwei Argumente: einerseits, wie C. Roueché zeigte, Stil und Sprache der Inschrift, andererseits der Stil des Portraittkopfes, den R. R. R. Smith überzeugend als nächste Parallele zu dem Portrait Valentinians II. in Aphrodisias bezeichnet, das in den Jahren 388–392 entstand<sup>24</sup>. Die beiden Magistrate sind jünger, darüber ist die Forschung inzwischen einig, strittig ist aber ihre absolute Datierung und das genauere Verhältnis zueinander. Die Statuen in Ravenna und im Louvre (Abb. 3–4) entsprechen demgegenüber entschieden dem Oikoumenios (vgl. Abb. 6) – und solange keine wesentlich früheren Beispiele dieses Statuentypus bzw. dieser Varianten des Typus bekannt sind, liegt es nahe, die Übereinstimmungen als chronologisch zu verstehen.

<sup>22</sup> LSA 150–151; Ševčenko 1968; Özgan – Stutzinger 1985, 246–249 Taf. 52, 1; Roueché 2004, Nr. 31; Smith 1999, 162–165 Abb. 6–7 Taf. 2; Smith 2002; Smith 2016a, 17 Abb. 1. 15; Smith 2018, 339; Gehn 2012, 150–153. 412–425 Kat. O 26 Taf. 15.; Kovacs 2014, 115–117. 265 Kat. B 5 Taf. 52, 1; Kovacs 2016, 384; Bergmann 2018, 88–93 Abb. 22–23. 26 c; vgl. u. S. 53 f.

<sup>23</sup> ›Älterer/jüngerer‹ Magistrat: LSA 169/170; L'Orange 1933, 80 f. 144 Nr. 107 Abb. 202. 205; 81 f. 144 Nr. 108 Abb. 203; Kollwitz 1941, 83 Nr. 2 Taf. 17; 84. 97 f. 123 f. Taf. 18. 39; Volbach – Hirmer 1958, Taf. 65–67; İnan – Rosenbaum 1966, 180 f. Nr. 243 Taf. 176,

3–4; 178, 2; 179 f. Nr. 242 Taf. 176, 1–2; 178, 1; Stutzinger – Özgan 1985, 247–251 Taf. 52, 2; 58, 1–2; Taf. 52; 58, 3–4; Fıratlı 1990, 10 Nr. 12 Taf. 6. 7; 11 f. Nr. 13 Taf. 7; Smith 1999, 165 Taf. 3–4; Smith 2007, 206 (Wahrnehmung von Typen?); 219 Abb. 42 (Fundkontext); 228 Nr. 35–36; Gehn 2012, 425–429 Kat. O 27 Taf. 17; 429–431 Kat. O 28 Taf. 18; Kovacs 2014, 120. 276 Kat. B 63 Taf. 57, 3–4; 120–121. 276–277 Kat. B 64 Taf. 75, 1; 76, 1; Smith 2016a, 21; Smith 2018, 339; Bergmann 2018, 89–92.

<sup>24</sup> LSA 163–167; Smith 2007, 228–229 A 37–38; B 31–33 Abb. 30–31; Smith 2016b, 150 Nr. 5.6 Abb. 12, 4; Smith 2018, 338 Abb. 9–10.

Die Verbindung zwischen Kaiserstatuen aus der (zumindest ursprünglich) ägyptischen Porphyrywerkstatt, die in Italien gefunden wurden, und der Statue eines Provinzstatthalters in Aphrodisias erklärt sich aus dem Charakter der spätantiken Kunst Konstantinopels. Sie basierte auf den Bildhauer- und Bautraditionen Kleinasien, im Figürlichen auf Werkstätten in Aphrodisias und u. a. Dokimeion, im Bauornament auf solchen in Dokimeion und auf Prokonnesos<sup>25</sup>. Die qualitativ führenden Skulptur-Werkstätten des theodosianischen Konstantinopel können als einstige Dependancen der Werkstätten von Aphrodisias verstanden werden, Skulpturen in Aphrodisias selbst seit theodosianischer Zeit als Parallelen zu den Werken aus den inzwischen in Konstantinopel etablierten Dependancen. Von Konstantinopel muß auch die Porphyrywerkstatt irgendwann in nachtetrarchischer Zeit ihre Modelle erhalten haben, was sie nicht hinderte, in Details weiter ihren Werkstattgewohnheiten anzuhängen. Die Statuen in Ravenna (Abb. 3) und im Louvre (Abb. 4) stehen also für den Stil und einen Kaiser-Statuentypus der Hauptstadt Konstantinopel. Die Statuette in Wien (Abb. 1) scheint dagegen durch ihre Beziehung zu den tetrarchischen Arbeiten deutlich früher entstanden, und es bietet sich an, den Berliner Chlamydatus (Abb. 2) als eine Zwischenstufe zwischen der früheren Figur und der Gruppe um die ravennatische Statue anzusehen.

Dabei ist vorläufig nicht zu klären, ob die Porphyrywerkstatt im fortschreitenden 4. Jh. zwar ihre Modelle aus Konstantinopel erhielt, aber weiterhin in Alexandria tätig war, und ob die Skulpturen von dort verschickt wurden oder ob sie, was vorstellbar wäre, eine Dependance mit spezialisiertem Personal in Konstantinopel unterhielt, die auch Skulpturen nach Italien lieferte.

Zusammengenommen läßt sich also den vier Chlamydati die Überlagerung des tetrarchischen Bild- und Formkonzepts durch neue ›klassische‹ Konzepte ablesen, die von irgendeinem Zeitpunkt an in den ›aphrodisiensischen‹ Werkstätten Konstantinopels entwickelt wurden, und diese Veränderung kann zugleich als Einblick in die Herausbildung einer hauptstädtischen Kunst Konstantinopels verstanden werden. Zu erwägen bleibt außerdem, ob nicht der Typenabfolge der chlamystragenden Kaiserstatuen auch Hinweise für entsprechende Statuen in Marmor zu entnehmen sind. Die beiden früheren Exemplare der Reihe, in Wien (Abb. 1) und in Berlin (Abb. 2), haben die schräg über die Brust zum linken Arm der Figuren zurückgezogene Chlamys, wie sie auch bei den vorausgehenden Panzerstatuen der Kaiserzeit, in der Tetrarchie bei den Vierergruppen aus Porphyry<sup>26</sup> und auf den oben genannten konstantinischen Münzreversen zu finden sind, die Konstantin und die Söhne in Tunica und Chlamys zeigen<sup>27</sup>. Erst die späteren Exemplare in Ravenna (Abb. 3) und im Louvre (Abb. 4) folgen dem Typus mit der vor dem Körper ausgebreiteten Chlamys. Diese in der Realität immer mögliche Tragweise wurde in der Porphyrywerkstatt tetrarchischer Zeit bereits für einen werkstatttypischen Büstentypus verwendet, vertreten durch Exemplare aus Athribis in Kairo und neuerdings in Sirmium<sup>28</sup>. Doch mag es in der Porphyryplastik ähnlich gewesen sein, wie bei dem Gegensatz zwischen erzählenden Darstellungen und großplastischen Ehrenstatuen: die neuen Modelle wurden zunächst in kleinen und abgekürzten Formaten verwendet, und erst später im besonders repräsentativen Format der Ehrenstatue.

**25** Zur spätantiken Skulptur mit mythologischen Themen und ihrem Zusammenhang mit Aphrodisias und Dokimeion einerseits und Konstantinopel andererseits Stirling 1996, 93; Hannestad 1994, 105–161; Bergmann 1999, 58–60 sowie die weitere hier im Beitrag von G. Brands genannte Literatur; Bauornament: Deichmann 1956, 56–63. 109–111; Strube 1984, 17–21; s. auch die Literatur bei Bergmann 2018, 93 Anm. 105.

**26** LSA 4. 439. 840. 841; Delbrueck 1932, Taf. 31–37; Del Bufalo 2012. <sup>2</sup>2018, 96 S 49. 50.

**27** s. o. S. 48 Anm. 6.

**28** Kairo: LSA 836; Grimm 1975, Taf. 59; L'Orange u. a. 1984, 107 Taf. 19; Del Bufalo 2012. <sup>2</sup>2018, 124 B 16; Sirmium: Popović 2016, 378–379 Abb. 4–5; Del Bufalo <sup>2</sup>2018, 253 F 97.



## Die Statuen des Oikoumenios und der ›Magistrate‹: eine widersprüchliche Beziehung?

Wie aber ist das Verhältnis zwischen dem Oikoumenios (Abb. 6) und den beiden ›Magistraten‹, sowie zwischen den ›Magistraten‹ untereinander zu beurteilen? Die beiden gut erhaltenen Statuen der ›Magistrate‹ (Abb. 7 a–b; 8 a–b) wurden 1904 im Nordteil der Westporticus der Südagora, dem Zugangstrakt zu den hadrianischen Thermen von Aphrodisias gefunden. Dort hatten sie – vergesellschaftet mit einer großen Zahl älterer und zeitgenössischer Ehrenstatuen – möglicherweise als Pendants gestanden<sup>29</sup>. Sie stimmen typologisch fast vollständig überein: Sie haben abzählbar dieselbe Art von Falten an denselben Stellen, insbesondere die drei großen Bogenfalten auf ihrer linken Seite, die durch das Anheben des linken Armes und damit des Chlamysrandes entstehen. In all dem stimmen sie typologisch auch mit dem Oikoumenios (Abb. 6) überein, nur daß bei diesem die großen Staufalten nicht bogen- sondern v-förmig gebildet sind. Fast von Anfang an sahen Betrachter aber auch Unterschiede in der Ausführung der beiden Figuren: Die Statue des ›jüngeren Magistrate‹ (Abb. 8 a–b) ist gegenüber der des ›älteren‹ (Abb. 7 a–b) insgesamt und in den Details flächiger; Einzelformen werden stärker durch Hinterschneidungen mit harten Kanten abgesetzt, anscheinend Elemente einer stärker spätantiken Formgebung als bei dem ›älteren‹ (s. u.). Ganz anders die trotz der unterschiedlichen Frisuren übereinstimmende Bohrarbeit im Haar: Lange, dünne Bohrlinien werden in nicht ganz regelmäßigen Abständen durch Querstege zwischen den Strähnen überbrückt, eine Art der Ausführung, die in der Idealplastik ebenso wie im Portrait in Aphrodisias häufig anzutreffen ist, bei diesen beiden Stücken jedoch immer als besonders ähnlich galt<sup>30</sup>.

Die Unterschiede wurden schon vor der Entdeckung der Statue des Oikoumenios im Jahr 1965 und der seines Kopfes im Jahr 2000 immer wieder diskutiert. Das verstärkte sich nach diesen Entdeckungen, da der um 400 datierbare Oikoumenios eher noch alttertümlicher wirkte als der ›ältere Magistrate‹. Dennoch hielt die Forschung viele Jahrzehnte an der An-

sicht fest, daß die ›Magistrate‹ als Gegenstücke gearbeitet wurden und deshalb gleichzeitig entstanden sein mußten und die Unterschiede auf die ausführenden Werkstätten oder Hände zurückzuführen seien. Bestenfalls rechnete sie einen geringfügigen Zeitabstand ein. Auch wurden die Figuren zunächst vielfach um 400 datiert, nur zögernd wurden auch spätere Datierungen erwogen<sup>31</sup>. Erst 1985 haben D. Stutzinger und R. Özgan anlässlich der Publikation eines Büstenpaares des 5. Jhs. aus Stratonikeia versucht, neue Gruppierungen für kleinasiatische Portraits des 5. Jhs. zu begründen. Anhand ihrer Portraittypologie und zusätzlich gestützt auf Unterschiede in der Körperbildung schlugen sie für den ›älteren Magistrate‹ eine Entstehung um die Mitte des 5. Jhs. und für den ›jüngeren‹ eine gegen Ende des Jahrhunderts vor<sup>32</sup>. Neuere Entwürfe für Gruppierungen spätantiker Männerportraits von U. Gehr (2012) und M. Kovacs (2014) haben den Gedanken gleichzeitiger Entstehung ebenfalls aufgegeben, Gehr hat jedoch mit Datierungen des ›älteren‹ und des ›jüngeren Magistrate‹ ins zweite Viertel und in die Mitte des 5. Jhs. den Abstand gering bemessen, Kovacs hingegen für den ›jüngeren‹ eine Entstehung um den Zeitraum des Fl. Palmatus (nach 360)<sup>33</sup> und für den ›älteren‹, früher entstandenen einen beträchtlichen Abstand von mindestens 40 Jahren für möglich gehalten<sup>34</sup>.

Das Zwischenergebnis ist demnach widersprüchlich: Die Statuenkörper der ›Magistrate‹ stimmen typologisch eng überein, abgesehen von der Variation bei den spitzen bzw. runden Formen der großen Staufalten auch mit dem Oikoumenios, aber der Körper des ›älteren‹ weicht in der plastischen Ausführung deutlich von dem des ›jüngeren‹ ab und ist darin dem Oikoumenios näher<sup>35</sup>. Dagegen schließen sich die ›Magistrate‹ gegenüber dem Oikoumenios durch ihre Portraits zusammen, deren Gesichter zwar voneinander sehr verschieden sind, die aber beide als typische Bildnisse des 5. Jhs. gelten und durch Technik und Stil der Haarbearbeitung eng verbunden sind.

<sup>29</sup> Smith 2007, 228 Nr. A 35. 36 Abb. 42 (Fundkontext).

<sup>30</sup> Die Abgüsse sind in dieser Hinsicht wenig aussagekräftig, da die Oberflächen mit einer Gipsschlemme überzogen sind, die z. T. die Bohrrkanäle im Haar verunklären, s. dagegen die Abbildungen bei Özgan – Stutzinger 1985, Taf. 58, 1–4 = Gehr 2012, Taf. 17–18; Smith 2002, Taf. 24, 4. Vgl. dazu besonders einige der spätantiken Philosophentondi von Aphrodisias: Smith 1990, Taf. 6–9.

<sup>31</sup> Forschungsüberblick Özgan – Stutzinger 1985, 242–247.

<sup>32</sup> Özgan – Stutzinger 1985, 247–249. 251. 267 (›älterer‹); 271 (›jüngerer‹).

<sup>33</sup> Palmatus: LSA 198; Smith 1999; Kovacs 2014, 150–156 Taf. 75, 2; 76, 2; zur Umarbeitung 152–154 Abb. 8–11.

<sup>34</sup> Gehr 2012, 423. 428; Kovacs 2014, 120–121. 276–277.

<sup>35</sup> Vgl. auch die Gegenüberstellung Smith 2002, Taf. 22 und 23.



6

6 Aphrodisias, Museum  
Inv. 79/10/179, 79/10/185, 65-199 und  
00/37: Statue des Oikoumenios



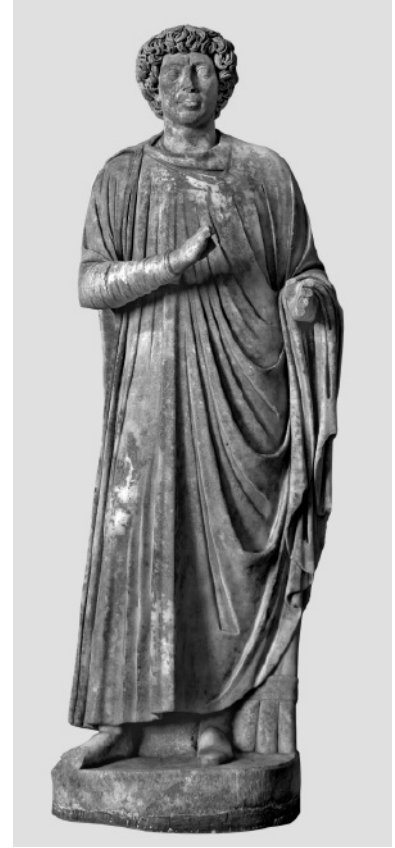
7 a

7 a Istanbul, Arch. Mus. Inv. 2265:  
»Älterer Magistrat« aus Aphrodisias

7 b »Älterer Magistrat« nach Abguß  
in der Abgußsammlung der Freien  
Universität, Berlin



7 b



8 a

8 a Istanbul, Arch. Mus. Inv. 2266:  
»Jüngerer Magistrat« aus Aphrodisias

8 b »Jüngerer Magistrat« nach Abguß  
in der Abgußsammlung der Freien  
Universität, Berlin



8 b



9 Toulouse, Mus. St. Raymond Inv. Ra34 (30.306), aus Chiragan: linkes Ohr des korpulenten Männerportraits, nach Abguß im Archäologischen Institut der Universität Göttingen



10 Istanbul, Arch. Mus. Inv.2264: linkes Ohr des Valentinian-Bildnisses, nach Abguß in der Abgußsammlung der Freien Universität, Berlin



11 Stratonikeia: rechtes Ohr eines spätantiken Männerportraits, nach Abguß in der Abgußsammlung der Freien Universität, Berlin

## Die Spuren der Umarbeitung am Kopf des älteren Magistraten

Dieses Dilemma löst sich durch die Beobachtung, daß der Kopf des ›älteren Magistraten‹ (Abb. 12–18) umgearbeitet ist, ihm also eine frühere Portraitfassung vorausging. Das erlaubt es, die Unterschiede zwischen den Statuenkörpern tatsächlich als chronologisch bedingt anzusehen. Dies soll im Folgenden begründet werden. Es bestätigt sich dabei eine 2014 von M. Kovacs in einer Anmerkung geäußerte Vermutung<sup>36</sup>, der er allerdings nicht weiter nachgehen konnte.

Die Tatsache, daß das Bearbeiten von Steinskulpturen im Wegnehmen von Masse besteht, führte bei der Umarbeitung bereits ausgearbeiteter Köpfe bekanntlich oft zu typischen Spuren und Defekten<sup>37</sup>. Besondere Schwierigkeiten traten dabei an den Ohren und ihrer Umgebung auf, da sich deren komplizierte Form nur schwer zurückarbeiten, d. h. ihr Umfang verkleinern und ihre Reliefhöhe verringern

ließen, ohne daß ganze Teile der Ohren verloren gingen. Deshalb erkennt man umgearbeitete Portraits oft an mißgeformten oder ganz entfernten und neu eingesetzten Ohren und Unstimmigkeiten im umgebenden Haar<sup>38</sup>. Da der größte Teil spätantiker Portraits aus älteren umgearbeitet ist, ist es außerdem nicht ganz leicht, die Variationsbreite originaler spätantiker Ohrformen zu kennen. Drei Beispiele aus den Werkstätten von Aphrodisias mögen die Variationsbreite verdeutlichen: das Ohr des korpulenten Männerportraits aus dem spätantiken, von Künstlern von Aphrodisias ausgeführten Skulpturenauftrag in der Villa von Chiragan/Haute Garonne (Abb. 9), das Ohr des Valentinian II. aus Aphrodisias (Abb. 10) sowie das der Männerbüste aus der oben genannten Gruppe aus Stratonikeia (Abb. 11)<sup>39</sup>, wohl auch eines Produkts der Werkstätten von Aphrodisias. Bei dem

<sup>36</sup> Kovacs 2014, 120 Anm. 300.

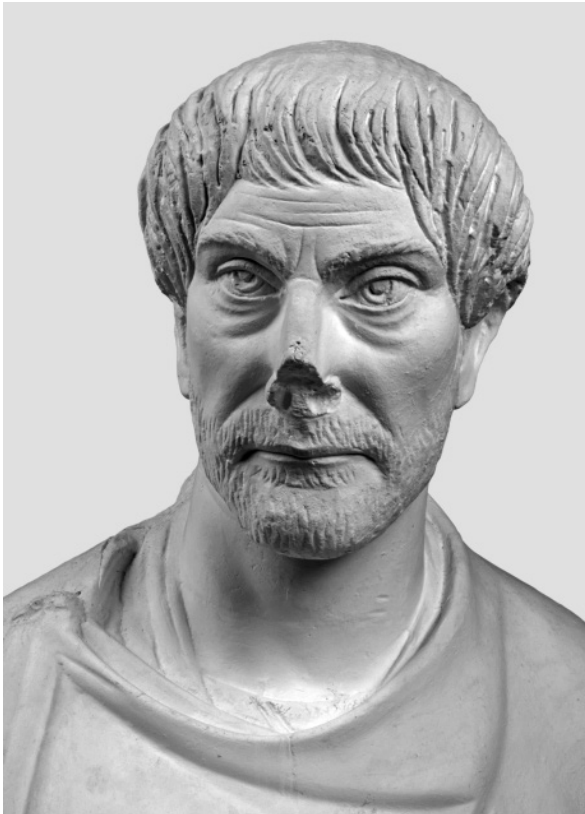
<sup>37</sup> Zu den Spuren von Umarbeitungen: <<http://www.viamus.de/fr/e/uni/b/06>> (02.09.2022); zum Phänomen der Umarbeitung s. auch Varner 2004; Prusac 2011; <sup>2</sup>2016, vgl. aber zu Prusac 2011 die Rez. Fittschen 2012, 637–643; zu Prusac <sup>2</sup>2016 s. die Rez. Frederiksen 2018 und Kovacs 2014, 25–29.

<sup>38</sup> Vgl. die Ohrformen der umgearbeiteten Bildnisse im Beitrag von Freyer-Schauenburg – Goette 2020, besonders jenen bei der

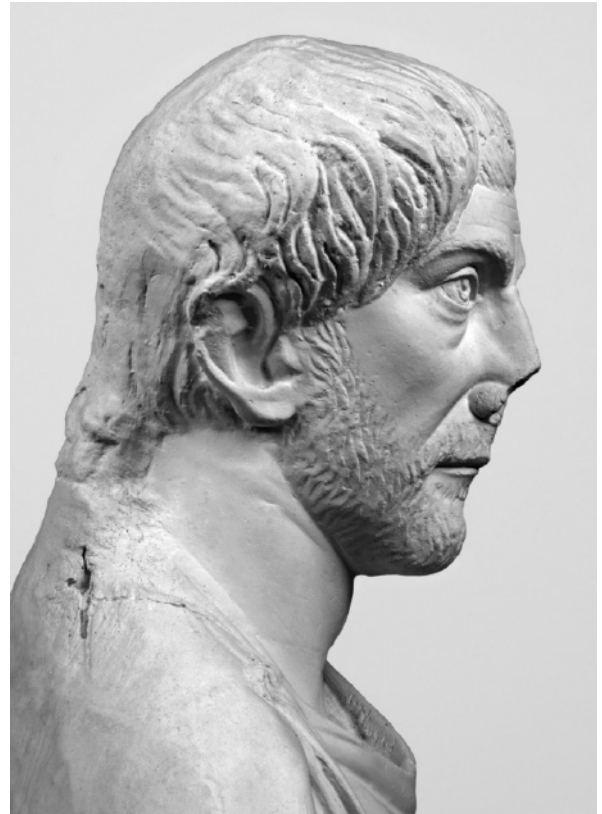
tetrarchischen Gruppe in Antalya: Abb. 40 c–d; 43 d–e; 45 b–c; 46 b–c.

<sup>39</sup> Portrait eines korpulenten Mannes aus Chiragan: Bergmann 1999, Taf. 9, 3; 12; 13, 4; Balty 2008, 34–53 mit zahlreichen Abb.; Valentinian II.: s. Anm. 24; Büste aus Stratonikeia: Özgan – Stützing 1985, 239–240 Taf. 50.





12



13



14

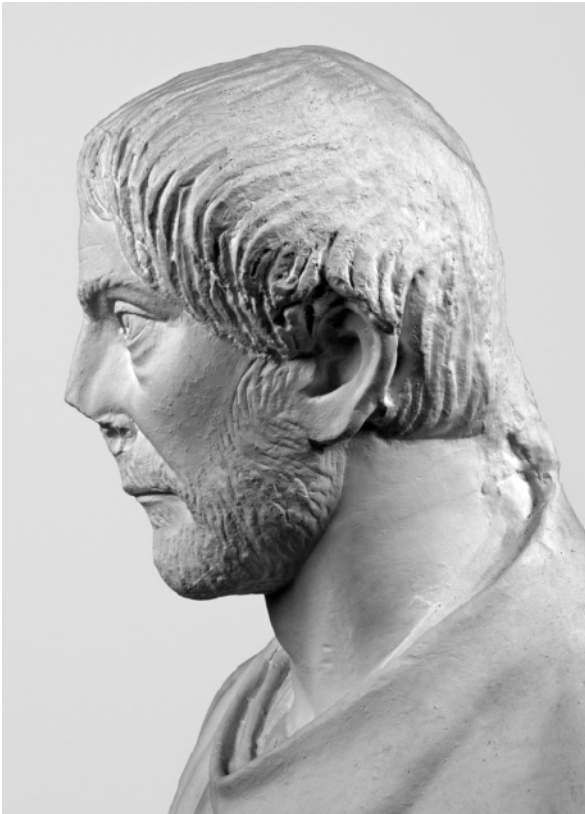


15

corpulenten Mann aus Chiragan ist das Ohrinnere etwas flach belassen, aber die Ohrmuschel ist motivisch und plastisch fein differenziert. Beim Valentinian ist die Form vergleichsweise einfacher, aber dennoch in der Binnengliederung wie in den Höhen und Tiefen des Reliefs differenziert. Die Ohrform

des Portraits von Stratonikeia ist dagegen zugleich präziös bereichert und ungewöhnlich scharf artikuliert.

Demgegenüber weisen die Ohren des ›älteren Magistraten‹ von Aphrodisias (Abb. 12) Merkwürdigkeiten auf, die selbst bei vereinfachter Formgebung



16

12–13 ›Älterer Magistrat‹ nach Abguß in der Abgußsammlung der Freien Universität, Berlin: Vorderansicht und rechtes Profil des Portraits

14–15 ›Älterer Magistrat‹ nach Abguß in der Abgußsammlung der Freien Universität, Berlin: rechtes Ohr

16 ›Älterer Magistrat‹ nach Abguß in der Abgußsammlung der Freien Universität, Berlin: linkes Profil des Portraits

17–18 ›Älterer Magistrat‹ nach Abguß in der Abgußsammlung der Freien Universität, Berlin: linkes Ohr



17



18

nicht auftreten, wenn man sie frei gestaltet. Sie sind mißproportioniert und noch dazu beim rechten und beim linken Ohr in entgegengesetzter Weise. Beim rechten (Abb. 13–15) ist der obere Teil disproportional groß gegenüber dem unteren, beim linken (Abb. 16–18) ist es umgekehrt. Daß der untere Teil des

rechten Ohres von außen beschnitten wurde, zeigt die starke Verschmälerung der Ohrmuschel in ihrem unteren Teil, von hinten erkennt man eine harte Schnittfläche entlang dem Rand der Ohrmuschel (Abb. 15).

Beim linken Ohr (Abb. 16–18) wirkt der obere Teil verkürzt und ›verküppelt‹ gegenüber dem unteren Teil mit dem Ohrläppchen. Daß man auch hier den Außenumfang des unteren Teils verringert hat, zeigt der außen und hinten grob und entlang einer leichten Kante beschnittene äußere Ohrrand (Abb. 18), dem man zugleich neue Prägnanz durch Herausschneiden aus einer anscheinend ehemals vorhandenen Haar-masse verleihen wollte, wobei jedoch nicht die Ohr-rückseite herausmodelliert, sondern einfach entlang dem neuen Ohrkontur senkrecht in die Tiefe gearbeitet wurde (Abb. 16). Der verkürzte obere Teil des Oh-res dagegen ist tief unter eine grob unterschrittene obere Haarmasse gequetscht (Abb. 16, 17), sodaß man den Eindruck gewinnt, das Ohr sei ursprünglich in seiner oberen Hälfte vom Haar bedeckt gewesen. Da-bei hat man es nicht geschafft, den aufgerollten äußeren Rand der Ohrmuschel, wie eigentlich nötig, im Bogen bis in die Ohreintiefung hineinzuziehen.

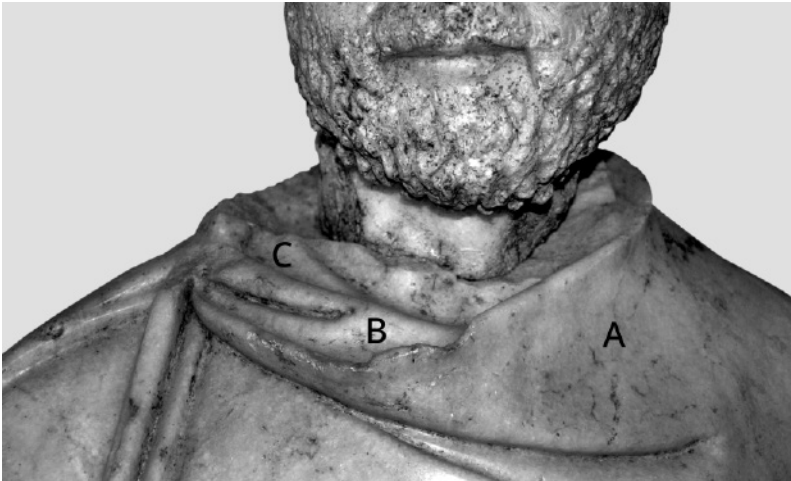
Auch die Reduktion der Reliefhöhe zeigt sich bei beiden gleichermaßen. Im Gegensatz zu den vielfäl-tig gewölbten, geschwungenen und eingetieften Ohr-teilen in Abb. 9–11 haben die Ohren des ›älteren Ma-gistraten‹ abgesehen von dem streckenweise aufgerollten Rand der Ohrmuschel nur zwei Schich-ten: die Eintiefung im Inneren und den umgebenden Ohrkörper. Dabei haben beide weitgehend flächige Form, besonders auffällig bei der inneren Eintie-fung, während der Übergang als Stufe mit harten Kanten gestaltet ist (Abb. 14, 17). Der auffallend eckige Verlauf der oberen Begrenzung der inneren Eintie-fung beider Ohren ist dagegen grundsätzlich ein Zug, der sich auch bei anderen Skulpturen aus Aphrodi-sias findet (s. z. B. Abb. 9), nur ist die Ausführung in diesem Fall stark vereinfacht.

Auch die Gestaltung der Tragi (Abb. 14, 15, 17) ist sehr unterschiedlich, hat aber eines gemeinsam: Sie sind vor allem durch die Kerbe gestaltet, die sie unten begrenzt und ungewöhnlich weit auf die Wangenflä- che gezogen ist. Das ist ein Phänomen, das typischer- weise entstehen muß, wenn man den im Relief höher gelegenen und hinterschnittenen Tragus bei einer Volumenverringerung entfernte, dann wegen der ur-sprünglichen Hinterschneidung kein Volumen für einen neuen Tragus übrigblieb und man die Abgren- zung in der Fläche vollziehen mußte, indem man ei- nen neuen Tragus aus der davorliegenden Fläche her- ausschnitt, ihn gleichsam weiter in die Gesichtsfläche ›hineinschob‹. All dies deutet daraufhin, daß die Oh-

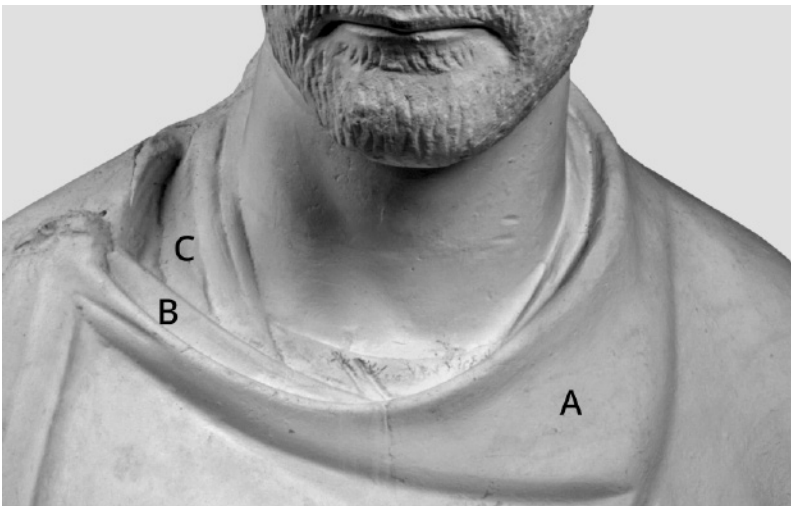
ren zurückgearbeitet und teils im Umfang reduziert, teils vielleicht erst in eine Haarmasse hineinge- schnitten wurden, die die Ohrmuscheln zuvor zum Teil bedeckte.

Ein letztes Indiz ergibt sich aus dem Vergleich der Tunica- und Chlamysausschnitte beim Oikoumenios und den beiden ›Magistraten‹ (Abb. 19–21). Alle drei verbindet, daß sich an dem oberen Chlamysrand, der zur Fibel hin zieht, eine quergezogene Dreiecksfalte bildet (A). Hinter dem geknickten oberen Rand dieser Falte schiebt sich noch ein kleines Stück der inneren Schicht des doppelt liegenden Stoffes hoch (B), das von der Knüpfung auf der rechten Schulter herkommt und in der Halsmitte hinter der vorderen Stoffschicht verschwindet. Beim Oikoumenios ist diese hochge- schobene Stoffschicht breit, dick und durch eine Bohrlinie untergliedert. Bei den ›Magistraten‹ ist sie ein schmaler Streifen, der parallel zur oberen Kante der Chlamys (A) verläuft und ebenfalls vor der Mitte des Halses hinter jener verschwindet. Noch tiefer liegt eine flache Stoffschicht, die in dem Zwickel zwis- chen der Knüpfung und dem Halsansatz erscheint und einen vertikal über die Schulterzone laufenden Kontur hat (C). Das muß der Rand des Halsausschnit- tes der unter der Chlamys getragenen Tunica sein. Beim Oikoumenios ist es eine ungegliederte flache Schicht. Bei den beiden ›Magistraten‹ ist die Zone durch leichte Einritzungen und die unregelmäßige Oberfläche als geknittert bezeichnet. Dabei gibt es jedoch einen Unterschied: Beim ›älteren Magistraten‹ läuft auch auf der von der Figur aus linken Seite des Halses noch eine Gewandschicht entlang, die dem ›jüngeren‹ fehlt, und vorn hebt sich im Chlamysaus- schnitt eine breite, waagrecht laufende Zone von der Haut ab, schematische Ritzlinien beschreiben sie als gefältelt. Widersinnig überschneiden Ränder der rechts und links vom Hals verlaufenden Stoffzonen die vordere, die man doch alle als Ränder der Tunica verstehen müßte. Diese zusätzlich umrissenen Zonen würden sich hingegen erklären, wenn man sie bei der Umarbeitung und Tieferlegung des Gesichts und konsequenterweise auch des Halses herausgearbeitet hätte, um den verschmälerten Hals harmonisch mit dem vorhandenen Chlamysausschnitt zu verbinden. Das Gesamtergebnis war schließlich ein Kopf, der mit Abstand kleiner ist als der (leicht übergroße) des Oikoumenios und der des ›jüngeren Magistraten‹, selbst wenn letzterer eine weniger bauschige Frisur hätte.

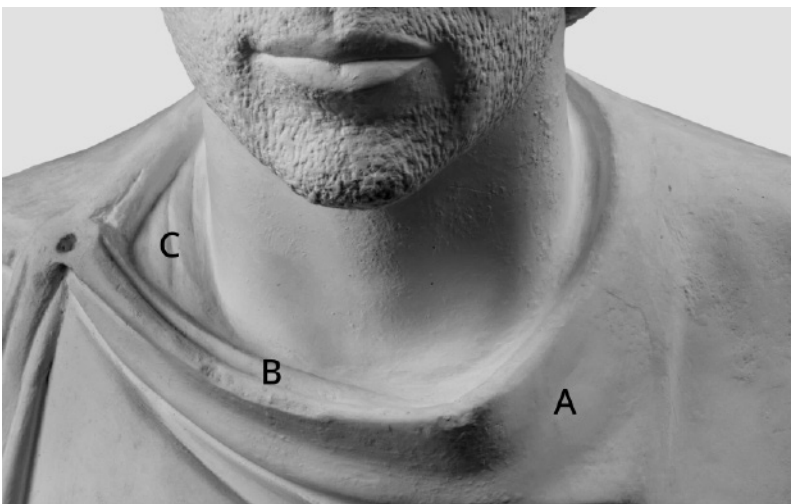




19 Aphrodisias: Statue des Oikoumenios: Chlamys-Halsausschnitt



20 ›Älterer Magistrat‹ nach Abguß in der Abgußsammlung der Freien Universität, Berlin: Chlamys-Halsausschnitt



21 ›Jüngerer Magistrat‹ nach Abguß in der Abgußsammlung der Freien Universität, Berlin: Chlamys-Halsausschnitt

## Folgerungen aus der Umarbeitung des Kopfes des ›älteren Magistraten‹ für die interne Ordnung der drei Chlamydati

Ist das Portrait des ›älteren Magistraten‹ eine Umarbeitung aus einem vorausgehenden Bildnis, muß das ursprüngliche Bildnis und mit ihm der Körper des ›älteren Magistraten‹ früher entstanden sein als das jetzt vorhandene Portrait, wann immer dieses genau entstand. Das legt es nahe, die Unterschiede in der Ausführung der Statuen der ›Magistrate‹ als zeitstilistische zu betrachten. Dann hätten die beiden ›Magistrate‹ zwar als Pendants aufgestellt werden können, jedoch vermutlich erst, als die Umarbeitung des Por-

traits beim ›älteren‹ stattfand oder stattgefunden hatte. Es wäre unproblematisch, zwischen den Statuenkörpern der beiden ›Magistrate‹ einen größeren Zeitabstand anzunehmen und den Körper des ›älteren Magistraten‹ tatsächlich chronologisch nahe an den des Oikoumenios heranzurücken. Hingegen könnten die Köpfe der ›Magistrate‹ nahe verwandt bleiben, je nachdem, wie man die Übereinstimmungen des charakteristischen Haarbohrungsschemas bewerten will.

## Vergleich der drei Statuenkörper: Typologie und Stil

Vor diesem Hintergrund seien noch einmal Hauptunterschiede zwischen den Statuenkörpern der beiden ›Magistrate‹ hervorgehoben und der Vergleich mit Oikoumenios angeschlossen – in ähnlicher Form wie es R. Özgan und D. Stutzinger vorschlugen, und mit dem Ziel, die Argumentation weiter zu standardisieren.

Die Unterschiede betreffen einmal die *Plastizität insgesamt*. Bei dem ›älteren Magistraten‹ (Abb. 7 a–b) steht die Körpermitte deutlich vor oder umgekehrt: zieht sich insbesondere seine linke Körperhälfte bis zum Oberarm und den vom Unterarm herabhängenden Chlamysrändern nach hinten zurück. Demgegenüber springen die vom Handknöchel herabhängenden Chlamysränder wieder vor (Abb. 22): Von der Vorderseite des außen am linken Handknöchel herabhängenden Chlamysrandes bis zu der Stelle, an der der Unterarm am Körper anliegt, sind es mehr als 10 cm Tiefe. Auch steht der außen vom Arm herabfallende Chlamysrand deutlich weiter vor als der innen herabhängende, bzw. er überlagert ihn. Beim ›jüngeren Magistraten‹ (Abb. 8 a–b) hat man nach Fotos immer den Eindruck, als würde der linke Unterarm samt dem über ihn geschlagenen und von dort herabhängenden Chlamysrand vor die angrenzende Körperpartie vorstehen, es ließe sich nur nicht abschätzen, um wieviel. Das trifft jedoch nicht zu (Abb. 23). Fast die gesamte Rumpfbzone und beide zum Handknöchel heraufgezogenen und von dort außen herabhängenden Stücke des Chlamyssaumes liegen auf einer einzigen Ebene, die großen Bogenfalten stoßen einfach an den Chlamysrand an. Ebenso liegen die

großen Falten, die das Spielbein an den Seiten begleiten, beim ›jüngeren Magistraten‹ deutlich mehr auf einer Ebene als bei dem ›älteren‹, bei dem sie gegenüber dem Knie mehr zurücktreten. Je nach Beleuchtung können sie, wie auf der hier gezeigten Abb. 8 a, fast eine gemeinsame breite Fläche bilden. Anschaulicher als die Begriffe ›Verflachung‹ und ›Verflächigung‹ beschreibt dieses Phänomen die von N. Himmelmann mündlich gebrauchte Formulierung, solche Formen seien »wie an eine vor ihnen angebrachte Glasscheibe angesaugt«.

In demselben Sinne sind bei aller typologischen Übereinstimmung das *Faltensystem und die Faltenführung* signifikant verändert. Zwar sind in der besonders formenreichen linken Körperhälfte die Zahl und die Arten der Falten bei beiden Statuen fast gleich. Doch sind sie beim ›jüngeren Magistraten‹ entschieden gleichförmiger und werden durch stakatoartige Wiederholung ausdrucksstärker. Die obere Schlaufenfalte ist verdeutlicht und dadurch den beiden unteren stärker angeglichen als beim ›älteren Magistraten‹, ihre Abstände sind gleichmäßiger; auf Flächen unter und zwischen ihnen liegt jeweils nur eine breite und eingetiefte Falte, die entweder wie die unterste und die im Abschnitt darüber quer abgeschnitten endet oder wie in den beiden oberen Abschnitten eine eingetiefte Bahn zwischen zwei höher stehenden Kanten ist. Dabei liegen die Konturen der Schlaufenfalten und der eingetieften Falten verglichen mit dem ›älteren Magistraten‹ in gleichmäßigeren Abständen, und ihre Richtungen sind stärker angeglichen. Durch eine Steigerung der Gleichförm-



22 ›Älterer Magistrat‹ nach Abguß in der Abgußsammlung der Freien Universität, Berlin: Falten der Chlamys



23 ›Jüngerer Magistrat‹ nach Abguß in der Abgußsammlung der Freien Universität, Berlin: Falten der Chlamys

migkeit der Falten und durch deren vielfache Wiederholung ist die Expressivität des Systems gesteigert. Demgegenüber ist das Faltensystem beim ›älteren Magistraten‹ leicht, aber spürbar vielfältiger, weniger dem Zwang zu expressiver Wiederholung unterworfen; man kann es auch so ausdrücken, daß es noch stärker die Stofflichkeit betont. Die Unterschiede zeigt am einfachsten der Blick auf die Zonen um die oberste Schlaufenfalte bei beiden Figuren (Abb. 22. 23).

Zu beidem paßt die *Veränderung in der plastischen Durchführung der Falten* beim ›jüngeren‹, die in den Aufnahme von M. Hirmer (Abb. 8 a im Vergleich zu Abb. 7 a–b) besonders deutlich, wahrscheinlich etwas überzeichnet, zum Ausdruck kommt. Wie es eindringlich J. Kollwitz beschrieb, haben die Falten flache ›helle‹ Oberflächen und werden durch scharfe, hinterschnittene Kanten, in denen Schatten sitzen, von der Umgebung abgesetzt<sup>40</sup>, auch dies gegenüber den weicheren, leicht vielfältiger gestuften Falten

des ›älteren Magistraten‹ ein Abbau an Plastizität und eine Steigerung der Expressivität. Zusammengekommen unterscheidet sich der Statuenkörper des ›jüngeren‹ von dem des ›älteren Magistraten‹ also durch die Reduktion plastischer Differenzierung, gesteigerte Ablesbarkeit in der Fläche und optische Definition der Formen sowie Steigerung der Expressivität durch Angleichung der Einzelformen und ihre stakkatoartige Wiederholung. Dies sind viel beschriebene Tendenzen spätantiker Formveränderung, die, im gleichen Werkstattzusammenhang festgestellt, eine chronologische Interpretation sehr nahelegen.

Daß die Statue des Oikoumenios und die des ›älteren Magistraten‹ einander sehr nahe sind, hat man schon lange gesehen, auch daß die des ›älteren‹ der des ›jüngeren‹ etwas näher steht als der Oikoumenios ist schon vielfach geäußert worden (besonders nachdrücklich von D. Stutzinger und R. Özgan, ohne noch den Kopf des Oikoumenios zu kennen<sup>41</sup>). Dies bewährt sich auch anhand der oben genannten Kriterien. Da-

<sup>40</sup> Kollwitz 1941, 98; eine Formulierung, die an den Begriff des ›Tiefendunkels‹ in der spätantiken Bauornamentik erinnert. Der anscheinend vor allem durch die Kapitellstudien von G. Kautzsch (Kautzsch 1936) verbreitete Begriff geht auf eine Formulierung J. Strzygowskis zurück, die dieser zuerst im Jahr 1904 prä-

te (Strzygowski 1904, 273; s. dazu Schödl 2011, 288). Für diese Nachweise danke ich M. Kovacs.

<sup>41</sup> Özgan – Stutzinger 1985, 247–249; die Nähe zwischen Oikoumenios und dem ›jüngeren Magistraten‹ auch bei Smith 2002, 143. 156.

bei verzichte ich auf das Argument der Gesamtplastizität, weil diese sich nach Fotos nur schwer beurteilen läßt<sup>42</sup>. Es gelten aber die weiteren Kriterien. Die späteren großen Schlaufen falten sind hier v-förmig, dabei ist die oberste anscheinend noch weniger ausgeprägt als beim ›älteren Magistraten‹. Mit diesem stimmen die beiden tiefen, eckig abgeschnittenen Falten unter der unteren Schlaufe/dem unteren V überein, in dem darüberliegenden Abschnitt sind die beim ›älteren Magistraten‹ analog zu den unteren als breite eingetiefte Bahnen gebildeten Falten nur einfache Kanten. Ebenso ist die untere Begrenzung des obersten ›Schlaufen faltenrückens‹ nur eine einfache Kante, während auch sie beim ›älteren Magistraten‹ zugleich die Begrenzung einer nach unten folgenden eingetieften breiten Faltenbahn ist – Unterschiede, die in der Folge, beim ›jüngeren Magistraten‹, noch

gesteigert sind. Nach diesen Kriterien steht der Oikoumenios in der Expressivität, die durch die Vermehrung von Faltenkanten und gesteigerte Wiederholung von Falten erreicht wird, dem ›jüngeren‹ Magistraten ferner als der ›ältere‹ Magistrat, umgesetzt in Chronologie ist er früher entstanden als der ›ältere‹.

Es scheint also, daß die drei (fast) typengleichen Chlamydati aus den Werkstätten von Aphrodisias tatsächlich eine chronologische Reihe darstellen und erweisen, daß das Prinzip konsequenter Stilentwicklung unter bestimmten Bedingungen, wie der Typen- und Werkstattgleichheit, auch für die Skulptur der Spätantike gelten kann, wenn es auch häufig durch andere Einwirkungen, wie Werkstattgewohnheiten, unterschiedliche Stile verwendeter Vorlagen oder unterschiedlichem handwerklichem Können überlagert wird.

## Nachtrag

Erst nach Abschluß des Manuskripts wurde mir der Aufsatz von M. Kovacs (Kovacs 2020) zu spätantiken Amtsnornaten bekannt. Dort (406–416) führt er beachtenswerte Gründe dafür auf, daß die Chlamys bereits in spätkonstantinischer Zeit zum zivilen Amtsnorat

entwickelt wurde, und schlägt vor, daß – anders als die hier (s. o. 47 f.) referierten Thesen von U. Gehn und R. R. R. Smith – auch Ehrenstatuen dieses Typus bereits vor der theodosianischen Zeit und nicht nur im Osten entstanden, was weiterer Diskussion bedarf.

## Abstract

The main part deals with the seemingly paradoxical relationship between the two so-called magistrates and the statue of Oikoumenios in Aphrodisias. All three are linked by the specific type of the chlamys statue – with a slight typological divergence between the Oikoumenios and the two ›magistrates‹. Oikoumenios is dated by the portrait head and palaeographically by the inscription to the time around A.D. 390, the two ›magistrates‹ by their different but period-typical portraits to the later 5th century. In regard to the sculptural execution of the statue bodies, however, the ›older magistrate‹ seems to be decid-

edly closer to the body of Oikoumenios than to the ›younger magistrate‹. The puzzling relationship between the three figures is clarified by the observation made on plaster casts at the Freie Universität in Berlin that the head of the ›older magistrate‹ has been reworked. Thus, the body of the statue may have been created around 400, but the current design of the head was created in the course of the 5th century. And the differences between the three bodies must be understood as a continuous stylistic change among objects produced in the same or neighbouring workshops.

<sup>42</sup> Vgl. aber die Formulierungen von Özgan – Stutzinger 1985, 247–248 für Unterschiede der Gesamtform des Oikoumenios und des älteren Magistraten, die weitgehend den hier für den Ver-

gleich des ›älteren‹ mit dem ›jüngeren Magistraten‹ benutzten entsprechen.



## Bibliographie

- Alföldi 1935** A. Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, RM 50, 1935, 3–158; Nachdruck in: A. Alföldi, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche (Darmstadt 1970) 121–276
- Ambrogio 2013** A. Ambrogio, Il reimpiego nella ritrattistica tardo-antica. Sovrapposizione e/o sostituzione di immagini nella statuaria iconica dell'età costantiniana, BdA 98, 2013, 29–50
- Aurenhammer 2018** M. Aurenhammer (Hrsg.), Sculpture in Roman Asia Minor. Proceedings of the International Conference at Selçuk, 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> October 2013 (Wien 2018)
- Balty 2008** J. Balty, Sculptures antiques de Chiragan I5. Les portraits romains. La tétrarchie (Toulouse 2008)
- Bartoccini 1932** R. Bartoccini, La statua di porfido del Museo Arcivescovile in Ravenna, Felix Ravenna 40, 1932, 5–31
- Bergmann 1999** M. Bergmann, Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike, Palilia 7 (Wiesbaden 1999)
- Bergmann 2016** M. Bergmann, Zur Frage konstantinischer Porphyrrarbeiten, zur Polychromie von Porphyrsulptur und zur Entpaganisierung des Porphyrtetrarchenporträts von Gamzigrad, in: O. Brandt – V. Ficocchi Nicolai (Hrsg.), Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, Rom 22.–28.9.2013, I (Vatikanstadt 2016) 779–820
- Bergmann 2018** M. Bergmann, Zur Datierung und Deutung der Chlamysfiguren aus rotem Porphyrr, ActaAArtHist 30, 2018, 73–113
- Bovini 1960** G. Bovini, La statua di porfido del Museo Arcivescovile di Ravenna, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 7, 1960, 39–56
- Deckers 1979** J. Deckers, Die Wandmalereien im Kaiserkultraum von Luxor, JdI 94, 1979, 600–652
- Deichmann 1956** F. W. Deichmann, Studien zur Architektur Konstantinopels (Baden-Baden 1956)
- Delbrueck 1932** R. Delbrueck, Antike Porphyrrwerke (Berlin 1932)
- Del Bufalo 2012. 2018<sup>2</sup>** D. Del Bufalo, Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion (Turin 2012. <sup>2</sup>2018)
- Faedo 2000** L. Faedo, I porfidi, imagines del potere, in: S. Ensoli – E. La Rocca (Hrsg.), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Katalog der Ausstellung (Rom 2000) 61–65
- Farioli Campanati 1990** R. Farioli Campanati, Statua di clamidato acefala, in: M. P. Lavizzari-Pedrazzini, Milano Capitale dell'Impero Romano 286–402 d.C., Ausstellungskatalog (Mailand 1990) 229 nr. 3g.2
- Firatlı 1990** N. Fıratlı, La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul (Paris 1990)
- Fittschen 2012** K. Fittschen, Über das Umarbeiten römischer Portraits, Rez. zu Prusac 2011, JRA 25, 2012, 637–643
- Fleischer 1974** R. Fleischer, Torso einer byzantinischen Mantelstatue, in: A. Bammer – R. Fleischer – D. Knibbe, Führer durch das Archäologische Museum in Selçuk-Ephesos (Wien 1974) 179
- Frederiksen 2018** R. Frederiksen, Rez. zu Prusac<sup>2</sup> 2016, BMCR 2018.02.11
- Freyer-Schauenburg – Goette 2020** B. Freyer-Schauenburg – H. R. Goette, Nochmals zur Statue des Trajan auf Samos – ein Beitrag zu umgearbeiteten Kaiserbildnissen mit Kränzen, JdI 135, 2020, 163–236
- Gehn 2012** U. Gehn, Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati (Wiesbaden 2012)
- Gehn – Ward-Perkins 2016** U. Gehn – B. Ward-Perkins, Constantinople, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 136–144
- Grimm – Johannes 1975** G. Grimm – D. Johannes, Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo (Mainz 1975)
- Hannestad 1994** N. Hannestad, Tradition in Late Antique Sculpture. Conservation, Modernization, Production (Aarhus 1994)
- Haymann 2019** F. Haymann, *In hoc singulari signo*: Eine frontale Siegerpose Constantins I mit Kreuzfeldzeichen, in: M. K. Nollé – P. Rothenhöfer – G. Schmied-Kowarzik – H. Schwarz – H. C. von Mosch (Hrsg.), Panegyrikoi Logoi. Festschrift für Johannes Nollé zum 65. Geburtstag (Bonn 2019) 249–276
- Horster 2016** M. Horster, Provincial Governors and Senatorial Office-Holders, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 239–248
- İnan – Rosenbaum 1966** J. İnan – E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (London 1966)
- Jones – McFadden 2015** M. Jones – S. McFadden (Hrsg.), Art of Empire. The Roman Frescoes and Imperial Cult Chamber in Luxor Temple (New Haven 2015)

- Kautzsch 1936** R. Kautzsch, Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert (Berlin 1939; Nachdr. Berlin 1970)
- Kollwitz 1941** J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit (Berlin 1941)
- Kovacs 2014** M. Kovacs, Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt (Wiesbaden 2014)
- Kovacs 2016** M. Kovacs, Rez. zu Gehn 2012, *Klio* 31, 2016, 376–388
- Kovac 2020** M. Kovacs, *Praeclara in veste*. Kommunikation von Rang und sozialer Distinktion im spätantiken Amtsortnat, in: D. Boschung – F. Queyrel (Hrsg.), *Porträt und soziale Distinktion. Morphomata* 48 (Paderborn 2020) 373–430
- Laubscher 1975** H. P. Laubscher, Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki, *AF* 1 (Berlin 1975)
- Lenaghan 2016** J. Lenaghan, Re-Use in Fourth-Century Portrait Statues, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 267–270
- Löhken 1982** H. Löhken, *Ordines Dignitatum*. Untersuchungen zur formalen Konstituierung der spätantiken Führungsschicht (Köln 1982)
- L'Orange 1933** H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts (Oslo 1933)
- L'Orange u. a. 1984** H. P. L'Orange – R. Unger – M. Wegner, Das spätantike Herrscherbild von Diokletian zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. Die Bildnisse der Frauen und des Julian, Das römische Herrscherbild III 4 (Berlin 1984)
- LSA** University of Oxford, Last Statues of Antiquity (LSA)-Database. <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>> (08.03.2023); vgl. die Rez. Vorster 2019
- Maioli 2005** M.-G. Maioli, Statua acefala di clamidato, in: A. Donati – G. Gentili (Hrsg.), *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra occidente e oriente*. Ausstellungskatalog Mailand und Rimini (Cinisello Balsamo 2005) 282–283 Nr. 119
- Malgouyres–Blanc-Riehl 2003** P. Malgouyres – C. Blanc-Riehl (Hrsg.), *Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2003)
- Nuber 2009/2010** H. U. Nuber, Das ›Lyoner Bleime daillon‹ – ein frühes Bildzeugnis zur Geschichte Alemanniens? *Alemannisches Jahrbuch* 57/58, 2009/2010, 9–88
- Özgan – Stutzinger 1985** R. Özgan – D. Stutzinger, Untersuchungen zur Porträtplastik des 5. Jhs. n. Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia, *IstMitt* 35, 1985, 237–274
- Popović 2016** I. Popović, Porphyry Sculptures from Sirmium, *AntTard* 24, 2016, 371–390
- Popović 2017** I. Popović, Porphyry – Power of Emperors and Dignity of Gods. Sculptures from Roman Towns and Palaces in Serbia (Belgrad 2017)
- Prusac 2011/2016** M. Prusac, From Face to Face. Recarving of Roman Portraits and the Late Antique Arts (Leiden 2011; 2016)
- Roger 2005** D. Roger, Frammenti di statua drappeggiata, in: A. Donati – G. Gentili (Hrsg.), *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra occidente e oriente*. Ausstellungskatalog Mailand und Rimini (Cinisello Balsamo 2005) 282–283 Nr. 120
- Roger 2007** D. Roger, Fragmente einer Gewandstatue, in: A. Demandt – J. Engemann (Hrsg.), *Konstantin der Große. Imperator Caesar Flavius Constantinus*. Ausstellungskatalog Trier (Mainz 2007) Katalog (auf CD) Nr. I.4.4
- Roueché 2004** C. Roueché, Aphrodisias in Late Antiquity: The Late Roman and Byzantine Inscriptions <sup>2</sup>(London 2004). <<http://insaph.kcl.ac.uk/ala2004>> (03.09.2022)
- Ševčenko 1968** I. Ševčenko, A Late Antique Epigram and the So-Called Elder Magistrate from Aphrodisias, in: *Synthronon: Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du Moyen Age. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples* (Paris 1968) 29–41
- Schmidt-Hofner 2008** S. Schmidt-Hofner, Reagieren und Gestalten. Der Regierungsstil des spätromischen Kaisers am Beispiel der Gesetzgebung Valentinians I., *Vestigia* 58 (München 2008)
- Schmidt-Hofner 2010** S. Schmidt-Hofner, Ehrensachen: Ranggesetzgebung, Elitenkonkurrenz und die Funktionen des Rechts in der Spätantike, *Chiron* 40, 2010, 209–243
- Schödl 2011** H. Schödl, J. Strzygowski – zur Entwicklung seines Denkens (Diss. Wien 2011)
- Smith 1990** R. R. R. Smith, Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias, *JRS* 80, 1990, 127–155
- Smith 1999** 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
- Smith 2002** R. R. R. Smith, The Statue Monument of Oecumenius. A New Portrait of a Late Antique Governor from Aphrodisias, *JRS* 92, 2002, 134–156
- Smith 2007** R. R. R. Smith, Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 300–600, in: F. A. Bauer – C. Witschel (Hrsg.), *Statuen in der Spätantike*. Tagung München 11.–12. Juni 2004 (München 2007)
- Smith 2011** R. R. R. Smith, Marble Workshops at Aphrodisias, in: F. D'Andria – I. Romeo (Hrsg.), *Roman Sculpture in Asia Minor*. Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50<sup>th</sup> Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis



- in Phrygia, Held on May 24–26, 2007 in Cavallino (Lecce), JRA Suppl. 80 (Portsmouth 2011)
- Smith 2016a** R. R. R. Smith, Statue Practice in the Late Roman Empire: Numbers, Costumes and Style, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 1–28
- Smith 2016b** R. R. R. Smith, Aphrodisias, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 145–159
- Smith 2018** R. R. R. Smith, The Long Lives of Roman Statues: Public Monuments in Late Antique Aphrodisias, in: Aurenhammer 2018, 331–352
- Smith – Ward-Perkins 2016** R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins (Hrsg.), The Last Statues of Antiquity (Oxford 2016)
- Stirling 1994** L. Stirling, Mythological Statuary in Late Antiquity. A Case Study of Villa Decoration in Southwestern Gaul (Ann Arbor 1994)
- Stirling 2005** L. M. Stirling, The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul (Ann Arbor 2005)
- Strube 1984** C. Strube, Polyektoskirche und Hagia Sophia, Abh. München N.F. 92 (München 1984)
- Strube 1993** C. Strube, Baudekoration im nordsyrischen Kalksteinmassiv 1. Kapitell-, Tür- und Giebsformen des 4. und 5. Jahrhunderts n. Chr., DaF 5 (Mainz 1993)
- Strube 2002** C. Strube, Baudekoration im nordsyrischen Kalksteinmassiv 2. Das 6. und frühe 7. Jahrhundert n. Chr., DaF 11 (Mainz 2002)
- Strzygowski 1904** Mschatta II. Kunstwissenschaftliche Untersuchung, Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 25, 4, 1904, 225–373
- Tkaczow 1993** B. Tkaczow, The Topography of Ancient Alexandria. An Archaeological Map (Warschau 1993)
- Varner 2004** E. R. Varner, Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture (Leiden 2004)
- Volbach – Hirmer 1958** W. F. Volbach – M. Hirmer, Frühchristliche Kunst (München 1958)
- Vorster 2018** C. Vorster, Rez. zu LSA und zu Smith – Ward-Perkins 2016, Gnomon 91, 2019, 643–650
- Ward-Perkins 2016** B. Ward-Perkins, Statues at the End of Antiquity. The Evidence of the Inscribed Bases, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 28–40

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1** Wien, Kunsthistorisches Museum
- Abb. 2. 5. 7b. 8b. 12–16. 20–21** Hans Rupprecht Goette
- Abb. 3** D-DAI-Rom-73.2238
- Abb. 4** Dario Del Bufalo
- Abb. 6** Courtesy New York University Excavations at Aphrodisias.
- Abb. 7a** Foto Hirmer 5712489
- Abb. 8a** Foto Hirmer 5712491
- Abb. 9** Stephan Eckardt, Archäologisches Institut der Universität Göttingen.
- Abb. 10. 11. 17–18. 22–23** Marianne Bergmann
- Abb. 19** Courtesy New York University Excavations at Aphrodisias

Prof. Dr. Marianne Bergmann  
marianne.bergmann@phil.uni-goettingen.de



# The Barracks House Revisited

## Ein Skulpturenfund aus Antiochia am Orontes

Gunnar Brands

### Ausgrabung, Baubefund, Datierung

Ende Oktober 1934 fanden Soldaten bei Arbeiten im Hof der ›französischen Kaserne‹ von Antakya – am Südrand und extra muros des antiken Antiochia gelegen<sup>1</sup> – elf Skulpturen und Skulpturenfragmente. Die Entdeckung wurde unverzüglich dem örtlichen Vertreter des Syrischen Antikendienstes und Konservator des Museums von Antakya, Claude Prost, und der amerikanischen Mission (»Committee for the Excavation of Antioch and its Vicinity«), die seit 1932 in Antakya tätig war, gemeldet und der Befund noch vor der Bergung der Skulpturen, die offenbar in geringer Tiefe angetroffen worden waren, fotografisch dokumentiert (Abb. 1: 30.10.1934; im Folgenden: Fundgruppe A)<sup>2</sup>. Am Tag darauf (31.10.1934) setzte die amerikanische Equipe unter Leitung von Jean Lassus die Untersuchung des Fundplatzes fort, bei der elf weitere Skulpturen und Fragmente zutage kamen (im Folgenden: Fundgruppe B)<sup>3</sup>. Über diese Nachgrabung ist nichts Näheres bekannt. Weder existiert ein Foto, das

die Fundsituation des zweiten Konvoluts zeigt, noch gibt es eine Planskizze<sup>4</sup>, aus der Lage und Verteilung der Skulpturen hervorgehen, selbst ein schriftlicher Report fehlt.

An die Bergung der Skulpturen schloss sich wenig später eine begrenzte Ausgrabung des Areals an (19.–26.11.1934), die Teile eines Hauses zutage förderte, das unter dem Namen ›The Barracks House‹ (Sektor 25-H) geführt wurde (Abb. 2–3). Über das Ziel der Arbeiten schrieb der Ausgräber Lassus: »Je compte déblayer et étudier rapidement l'édifice ou les statues ont été découvertes«<sup>5</sup>. Das Ergebnis las sich so: »the work was carried on far enough to show that the sculpture had been collected in antiquity and buried in a room of a rather poor villa of the late fourth or early fifth centuries A.D.«<sup>6</sup>. Die Ergebnisse der Grabung blieben unpubliziert. Lediglich die Skulpturen wurden unter Einschluss der kleinformatischen Fragmente in Katalogform vorgelegt, 1947 folgten die Mo-

Ohne die Auskünfte, Ratschläge und hilfreiche Kritik zahlreicher Kolleginnen und Kollegen wäre in vielen Fragen kein Fortschritt zu erzielen gewesen. Mein Dank gilt Marianne Bergmann (Berlin), Antonio Carvalho (Lissabon), Julia Gearhart (Princeton), Hans Rupprecht Goette (Berlin), Niels Hannestad (Aarhus), Sascha Kansteiner (Dresden), Trinidad Nogales-Basarrate (Mérida), Michael Padgett (Princeton), Frank Rumscheid (Bonn), Bert Smith (Oxford), Magdalene Söldner (Münster), Christiane Vorster (Bonn) sowie den KollegInnen des Baltimore Museum of Art. Die im Folgenden zitierten Grabungsberichte der amerikanischen Unternehmung (Excavation Diary 1934, Field Report 1934, Fieldbook 1934 »Area 25-H, Barracks House, 12-N«), die Pläne sowie die Kartei der Fundstücke (Card Catalogue/Find Cards), auf die im Folgenden Bezug genommen wird, sind seit kurzem größtenteils online zugänglich: <<http://vrc.princeton.edu/research/photographs/s/antioch/item?search=25-h>> (03.09.2022). Abkürzungen: PUAA = Princeton University, Department of Art and Archaeology, Visual Resources, Antioch Archive; PUAM = Princeton University Art Museum.

<sup>1</sup> Das Areal liegt unmittelbar vor der unter Theodosius II. errichteten südlichen Stadterweiterungsmauer Antiochias, im Vorgebiet der Porta Daphnetica. Es handelt sich offenbar um eine dicht bebaute Vorstadtsiedlung, wie die Funde zahlreicher Mosaiken bezeugen.

<sup>2</sup> Antioch II, 172 Nr. 132–142 (Excavation Diary 1934, 217 f.; Field Report 1934, 36).

<sup>3</sup> Antioch II, 171 f. Nr. 121–131. – Im Excavation Diary 1934, 218 und im Field Report 1934, 36 ist unter dem 30.10.1934 nur von sieben Fundstücken die Rede, während die Beschreibung im Fieldbook 1934 vom 30.10.1934 acht Stücke umfasst. In der Grabungspublikation (Antioch II, 171 f. Nr. 121–131) werden elf Objekte gelistet (Nr. 121–125; 127–128), drei oder vier kleinformatische Objekte sind also offenbar zu einem späteren Zeitpunkt gefunden worden (Nr. 126. 129–131).

<sup>4</sup> Auch in dem Bauaufnahmeplan (PUAA, »25-H, Barracks House, plan«; Levi 1947, 316 Abb. 131) sind die Fundorte der Skulpturen nicht verzeichnet.

<sup>5</sup> Excavation Diary 1934, 227 (19.11.1934).

<sup>6</sup> Antioch II, 3. Zur Datierung s. u.



1 Antakya, The Barracks House (Sektor 25-H), Skulpturenfund, Fundgruppe A (1934)

saiken<sup>7</sup>. Zu einer Publikation des stratigraphisch relevanten Materials, vor allem von Keramik, Münzen und anderen Kleinfunden, ist es ungeachtet des bedeutenden Fundkomplexes – es handelt sich um den größten zusammenhängenden Skulpturenfund der gesamten Unternehmung – erstaunlicherweise nicht gekommen.

Der ausgegrabene Teil der »rather poor villa«<sup>8</sup> umfasst einen rund 8×8 m großen, mosaizierten Hof<sup>9</sup>, der an der Nord- und Westseite von einem L-förmigen, ebenfalls mit geometrischen Mosaiken ausgestatteten, Korridor mit einer Portikus eingefasst wurde (Gesamtgröße ca. 14×15 m)<sup>10</sup>. An die Nordseite schloss eine aus mindestens vier Räumen bestehende Raumflucht an. Die Dimensionen der drei östlichen Räume liegen zwischen rund 10 m<sup>2</sup> und 14 m<sup>2</sup>, der

westliche und ein nordöstlich daran anschließender Raum, der nur teilweise ergraben wurde, waren etwas größer. Im Süden des westlichen Korridors ist der Rest eines Bodenmosaiks erhalten, das offenbar den Zugang zu einem weiteren Raum markierte. Auch an der Westflanke des Hauses muss es einem Mosaikfragment zufolge einen weiteren Raum gegeben haben. Die Ostseite des Hofes wurde von einer Nischenwand eingenommen, in deren Zentrum eine Exedra-artige Öffnung lag. Nur auf dieser Seite fand sich als Begrenzung des Mosaiks ein Streifen aus opus sectile, was für einen späteren Einbau der Nischenwand sprechen könnte. Zur Ausstattung des Baus gehörten Basen in mindestens zwei Größen, ein Kapitell und einige Säulenschäfte aus Marmor, die aufgrund ihrer unterschiedlichen Durchmesser

<sup>7</sup> Skulpturen: Antioch II, 171 f. Nr. 121–142 (die kleinformatigen Fragmente wurden in der Publikation nicht abgebildet). – Mosaiken: Levi 1947, 316 Taf. 129.

<sup>8</sup> Das Gebäude hat möglicherweise einen Vorgänger besessen. Levi 1947, 316, der von einem »large house« spricht, bezieht sich offenbar auf den Field Report 1934, 37, in dem von Mosaiken »sometimes on two levels« die Rede ist, »but no further investiga-

tions were made«. Vgl. die Fotografie PUAA 1966 (»Detail of two layers of mosaic«).

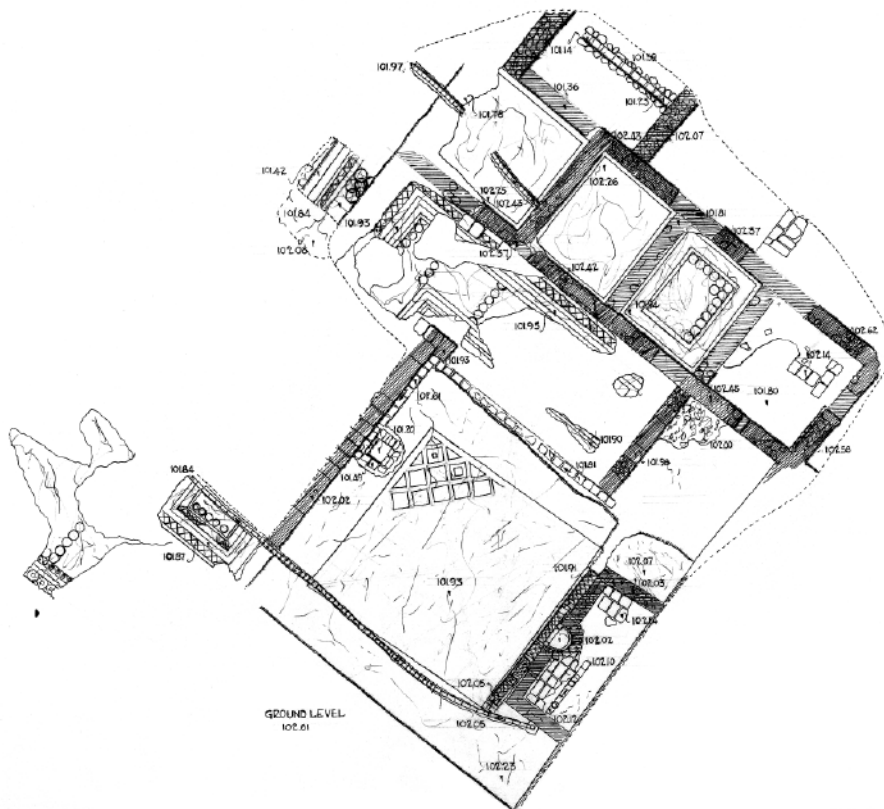
<sup>9</sup> Zu diesen und den übrigen Mosaiken des Hauses kurz und ergebnislos Levi 1947, 316 Taf. 129.

<sup>10</sup> Kurze Baubeschreibung im unpublizierten Field Report 1934, 35–37, knapp zusammengefasst von Levi 1947, 316.





2 Antakya, The Barracks House (Sektor 25-H), Grabung von Nordosten (1934)



3 Antakya, The Barracks House (Sektor 25-H), Bauaufnahme

möglicherweise auf eine zweigeschossige Peristylordnung schließen lassen<sup>11</sup>.

Schon die Abmessungen zeigen, dass der Bau keineswegs so ärmlich war, wie die Ausgräber annahmen. Die ausgegrabene Fläche maß ca. 22,3 × 16,5 m (368 m<sup>2</sup>). Rechnet man die angrenzenden Fragmente von geometrischen Mosaiken hinzu, deren Textur denen der an das Peristyl angrenzenden Räumen entspricht und die deshalb wahrscheinlich zu dem Bau gehörten, ergibt sich eine Grundfläche von mindestens 425 m<sup>2</sup>. Das Haus ist also offenbar nur zu einem Teil ausgegraben worden. Im Norden und Osten glaubte Lassus die Gebäudeaußenkanten erreicht zu haben, im Süden konnten die Grabungen nicht fortgesetzt werden – hier ist der zu erwartende Stylobat des Peristyls nicht angetroffen worden –, im Osten schien das Haus zerstört zu sein<sup>12</sup>, sodass seine Gesamtgröße letztlich nicht sicher ermittelt werden kann<sup>13</sup>. Da ein Triklinium, das zum Standard kaiserzeitlicher Häuser in Antiochia gehört<sup>14</sup>, ebenso wie weitere Nebenräume und ein Eingangsbereich fehlen, darf man davon ausgehen, dass der Bau einst eine respektable Größe aufwies und eine mehr als nur durchschnittliche Ausstattung besaß.

Bei dem Gebäude handelt es sich, so viel ist trotz aller Unsicherheiten unverkennbar, um ein Peristylhaus, wie es seit dem Hellenismus in Syrien weit verbreitet war. Es geht, soweit man das nach dem Erhaltungszustand sagen kann, eng mit der ›Maison aux Consoles‹ in Apameia zusammen, die im 2. Jh. n. Chr. entstand, bis ins frühe 6. Jh. genutzt wurde und in dieser Zeit einige Veränderungen in Grundriss und Ausstattung erfuhr<sup>15</sup>. Wie im kaiserzeitlichen Hausbau Syriens üblich, wird das Peristyl, zumeist auf einer der Langseiten, von verhältnismäßig kleinen quadratischen oder längsrechteckigen Räumen flankiert<sup>16</sup>. Auf einer oder zwei der anderen Seiten erscheinen dann sehr häufig repräsentative Raumkomplexe – beim ›Édifice au triclinos‹ z. B. zwei Apsidensäle im Norden und Osten, bei der ›Maison

aux Consoles‹ eine großzügige Dreiraumgruppe mit mehrsäuligen Zugängen. Unter diesen Umständen – es fehlen nach dem Vorbild von ›Édifice au triclinos‹ und ›Maison aux Consoles‹ der straßenseitige Eingangsbereich und die ›iwanartige‹ Raumgruppe, die oft auf ganzer Breite an das Peristyl anschließt – muss davon ausgegangen werden, dass das Barracks House ursprünglich beträchtlich größer war. Weitere Räume sind nach dem Vorbild der ›Maison aux Consoles‹ vor allem im Osten zu erwarten. Auch damit bliebe das Barracks House in den Dimensionen zwar weit hinter den apameischen Häusern zurück, ist aber keineswegs so bescheiden wie die Ausgräber glaubten. Zudem war der Bau zumindest in Teilen zweigeschossig, wie die Existenz einer marmornen Obergeschossordnung des Peristyls zu erkennen gibt, und in den erhaltenen Partien vollständig mit geometrischen Mosaiken ausgestattet. Einen gehobenen Ausstattungsanspruch bezeugt das Nebeneinander von Mosaiken und opus sectile, das sich auch in der ›Maison aux Consoles‹ nachweisen lässt. Wie beim Barracks House gab es an einer Längsseite des Peristyls auch in dem Haus in Apameia eine Exedranische. Bei ihr handelt es sich, möglicherweise ebenfalls in Übereinstimmung mit dem antiochenischen Haus, um einen späteren Einbau. Das gilt auch für die Eingangshalle auf der Nordseite des Peristyls in Apameia, die durch den Einbau einer aus Ziegeln aufgemauerten hufeisenbogigen Nische entstand. Im nördlichen Umgang des Barracks House sind Reste eines Ziegelbogens zutage gekommen, den die Ausgräber entweder dem Erd- oder dem Obergeschoss zuweisen<sup>17</sup>, der aufgrund des Radius aber, wie in der ›Maison aux Consoles‹, als apsidaler Einbau in den Peristylumgang verstanden werden könnte.

An die Raumflucht im Norden des Barracks House schließt ein nur unvollständig ergrabener Raum an, der mutmaßlich aus der Flucht der Nordwand des Gebäudes herausragt. Er besaß eine ungewöhnlich starke Kanalleitung und war offenbar mit

<sup>11</sup> Darauf deuten sowohl Schäfte als auch Basen (s. u. Anm. 22, auch zu dem wohl dem Obergeschoß zuzuweisenden Kapitell). Im Field Report 1934, 36 heißt es: »The villa proved on excavation to consist of a square court yard flanked to north and west by a two-storied portico with pillars probably in the lower storey and light marble colonnettes in the upper. In one of these storeys the pillars or colonnettes carried brick arches of which we found fragments on the ground«.

<sup>12</sup> So Lassus im Excavation Diary 1934, 229 (26.11.1934).

<sup>13</sup> Der Vergleich zwischen dem Bauaufnahmeplan und den Fotografien des Grabungsplatzes deutet darauf hin, dass der Plan nicht den letzten Stand der Ausgrabung wiedergibt.

<sup>14</sup> Stillwell 1961, 47–57. Sollte es sich bei der Nischenwand mit der Exedraöffnung um ein Nymphäum handeln, was wegen der Wasserleitung an seiner Ostseite naheliegt (in diesem Sinne auch

Field Report 1934, 36: »Against the east wall of the court a small oblong structure rose which seems to have served as a bath; in any case it received water from a terracotta conduit along the wall, and the waste-pipes also were found«), müsste das Triklinium an der Nordwestseite des Hauses gesucht werden. Allerdings konnte nicht geklärt werden, ob es sich, was nach den Fotografien zu urteilen naheliegt, bei dem mutmaßlichen Nymphäum um eine spätere Baumaßnahme handelt, wie sie beispielsweise auch für das House of the Red Pavement nachgewiesen ist (Stillwell 1961, 50).

<sup>15</sup> Balty 1984, 19–40; Balty 1997, 84–110; Freyberger 1999, 133–145.

<sup>16</sup> Vgl. etwa auch das ›Édifice au triclinos‹ in Apamea (Balty 1969, 105–116 Abb. 1).

<sup>17</sup> Field Report 1934, 36 (s. o. Anm. 11).



dem südlich anschließenden Raum verbunden. Einen solchen aus der Gebäudeflucht hervortretenden und mit einer Wasserleitung ausgestatteten Raum besitzt auch die »Maison aux Consoles« (Raum AJ/AK), der als Serviceraum für den anschließenden Saal (Raum AG) verstanden wird<sup>18</sup>. Unter diesen Umständen scheint nicht undenkbar, dass auch der entsprechende Raum im Barracks House eine repräsentativere Funktion besaß, als ihm von Lassus zugebilligt wurde.

Beobachtungen zur Stratigraphie konnten bei den Arbeiten offensichtlich nicht gemacht werden. Es handelt sich – auch die Fotografien legen das nahe – nicht um eine Grabung im klassischen Sinn, sondern um eine Freilegung, die darauf abzielte, eine Vorstellung von dem Bauwerk zu gewinnen, aus dem die Skulpturenfunde stammten<sup>19</sup>. Mit der Datierung taten sich die Ausgräber schwer. Im Field Report heißt es ernüchtert: »The building is difficult to date«<sup>20</sup>. Die aussagekräftigeren Befunde waren offenbar spärlich und überdies disparat; die wenigen Anhaltspunkte

sind zudem weitgehend unpubliziert geblieben. Abgesehen von einer Prägung Justinians fielen die Münzbefunde offenbar allesamt in das 4. und 5. Jh. n. Chr., »and this is not contradicted by the pottery«, heißt es im Field Report salomonisch<sup>21</sup>; nähere Angaben zu Keramik und sonstigen Kleinfunden enthält die Grabungsdokumentation indes nicht. Das Kapitell der Obergeschoßordnung<sup>22</sup> glaubte man ebenfalls ins 4. oder 5. Jh. setzen zu können, eine Datierung, die sich vorläufig, wenn auch nur grob bestätigen lässt<sup>23</sup>, auch wenn das für die Datierung des Hauses an sich wenig bedeutet. Die qualitativ als mäßig betrachteten geometrischen Mosaiken seien, heißt es weiter, kein hinreichender Anhaltspunkt, sie später als die Skulpturen anzusetzen, die die Ausgräber überwiegend ins 3. Jh. datierten<sup>24</sup>.

Trotz dieser mehr als vagen Befundlage wurde, zumal keine älteren Befunde erhoben wurden, von einer Entstehung des Barracks House im 4./5. Jh. ausgegangen, und angenommen, dass es zumindest im frühen 6. noch intakt war.

## Fundort der Skulpturen

Der Raum, in dem die Skulpturen gefunden wurden, lässt sich weder nach den Fundberichten noch dem Grabungsplan eindeutig bestimmen; die vorliegenden Angaben sind widersprüchlich. Im Grabungstagebuch heißt es zu den Skulpturen aus dem Erstfund (Fundgruppe A, 30.10.1934) zunächst nur, dass »tous

les objets étaient entassés pêle-mêle, dans un tout petit espace«<sup>25</sup>.

Sicher ist damit immerhin, dass es sich um einen der vier Räume handelt, die das Peristyl an der Nordostseite flankieren. Dass der Fundort in einem der beiden äußeren Räume zu suchen ist, scheint Lassus

<sup>18</sup> Balty 1984, 23 f. Abb. 1 (Grundrissplan).

<sup>19</sup> Die handschriftliche Grabungsdokumentation (Fieldbook 1934 »Area 25-H, Barracks House, 12-N«) umfasst insgesamt 18 locker beschriebene Seiten, die keine substantiellen Baubeobachtungen enthalten. Keramik und Kleinfunde werden nicht einmal erwähnt.

<sup>20</sup> Field Report 1934, 37. Die Hoffnung von Lassus, dass »quelques tessons et des monnaies permettront sans doute de connaître la date du dépôt« (Excavation Diary 1934, 219 – 30.10.1934) hat sich offensichtlich nicht erfüllt.

<sup>21</sup> Field Report 1934, 37 (»The small colonnettes might belong to the 4<sup>th</sup> or 5<sup>th</sup> century; aside from one piece of Justinian, the coins found indicate the same epoch and this is not contradicted by the pottery.«). Im Excavation Diary 1934, 228 f. (24.11.1934) heißt es vorsichtig: »...villa ..., dont la date, évidemment tardive, n'a pas encore pu être déterminée exactement«. Antioch III, 153 Nr. 31: »Although the date of the building was not definitely established, it appeared to belong to the fourth and fifth centuries. Our capital would fall in the latter period«.

<sup>22</sup> In den Grabungstagebüchern ist von mehreren »small capitals of the colonnettes« die Rede. Bekannt ist mir durch Fotogra-

fien nur ein Kapitell (Antioch III, 153 Nr. 31 Taf. 35 (H 22,5 cm) = Fund Nr. 4354–A 55). – Publiziert wurden darüber hinaus drei Basen in zwei Größen (Antioch III, 163 Nr. 128–130 Taf. 39 = Fund Nr. 4362–A 62, 4363–A 63, 4364–A 64), zu denen mindestens eine weitere hinzutritt (Fund Nr. 4355–A 56). Unveröffentlicht blieben die Schäfte, von denen zwei Fotografien existieren: PUAA 3899 (Fund Nr. 4376–A 67. Vgl. auch den Card Catalogue mit einer Vermessungsskizze der Basis). 3909 (4359–A 59, 4360–A 60, 4361–A 61). Ihre genaue Anzahl ist nicht überliefert, doch zeigen die Grabungsfotos, dass im Grabungsareal mehr Schäfte angetroffen wurden als in Einzelaufnahmen vorliegen.

<sup>23</sup> Kautzsch 1936 (Akanthus mit aufgekürmten Innenzacken) 59 Taf. 14 Nr. 184 (zweite H. 5. Jh.), 60 Taf. 14 Nr. 195 (Ende 5. Jh./Anf. 6. Jh.), 72 Taf. 16 Nr. 225 (Ende 5. Jh.); Zollt 1997, Taf. 4 Nr. 9 und Taf. 5 Nr. 11 (ca. Ende 5./Anf. 6. Jh.); Taf. 27 Nr. 118 (zweites V. 6. Jh.).

<sup>24</sup> Field Report 1934, 36: »Most of these pieces are of the 3<sup>rd</sup> century ...«.

<sup>25</sup> Excavation Diary 1934, 217 (30.10.1934).

anzudeuten, wenn er im Grabungstagebuch vermerkt: »Nous déblayons, dans la cour de la caserne, plusieurs salles successives, situées dans les prolongement de celle où furent trouvés les fragments de sculpture, ...«<sup>26</sup>. Folgt man dem handschriftlichen Fieldbook, handelt es sich um den dort als »room 1« bezeichneten westlichen Raum<sup>27</sup>. Das wiederum passt zur Angabe im Field Report, dass der Skulpturenraum »a great number of fragments of later marble pavement« enthielt, die in Raum 1 tatsächlich ange-  
troffen wurde<sup>28</sup>.

Diese Annahme steht in gewissem Widerspruch zu Lassus' fast 40 Jahre später gemachter Angabe, dass die Skulpturen »dans l'arrière cuisine d'une

maison du V<sup>e</sup> siècle« gefunden worden seien<sup>29</sup>. Auf eine Funktion als Küche bzw. als deren Abstellraum liefert der Raum, soweit ich sehe, indes keinerlei Hinweise, während sie für die Zweiraumgruppe im Nordosten der Anlage nicht ausgeschlossen ist. Jedenfalls entspricht sie mit ihren Kanalleitungen am besten Lassus' Beschreibung, auch wenn, wie wir bereits sahen, eine Deutung dieser Raumgruppe als Servicerräume keineswegs zwangsläufig ist<sup>30</sup>.

Aus der geringen Raumgröße und der von den Ausgräbern vermuteten Funktion als Service- oder Abstellraum/Depot rührt offensichtlich die unglückliche Bezeichnung des Fundkomplexes als »Cache of Sculptures« her<sup>31</sup>.

## Aufteilung, Verbleib und wissenschaftliche Bearbeitung der Skulpturen

Aufgrund der vertraglichen Vereinbarung mit der Mandatsverwaltung konnten die amerikanischen Ausgräber nur die Funde für sich reklamieren, die unter ihrer Ägide ausgegraben worden waren (Fundgruppe B), während die übrigen Stücke (Fundgruppe A) als Eigentum des syrischen Staates angesehen und in das Museum in Antakya überführt wurden.

Aber auch von den Stücken der Fundgruppe B gelangten dem Fundkatalog zufolge nur vier in die USA<sup>32</sup>, doch selbst diese Angaben treffen nicht zu; zumindest zwei Objekte müssen als verschollen gelten<sup>33</sup>. Ob sie gar nicht erst in die USA gelangt oder dort verloren gegangen sind, was durchaus denkbar wäre<sup>34</sup>, ließ sich bislang nicht klären.

Von den Skulpturen, die sich nach Angabe der Grabungspublikation oder des »Card Catalogue« (PUAA) im Museum von Antakya befinden müssten (Fundgruppe A)<sup>35</sup>, sind derzeit einige ausgestellt, der Rest im Magazin nicht auffindbar. Nur wenige jedenfalls finden sich im Katalog von Jutta Meischner wieder, die die meisten der im damaligen »alten« Museum von Antakya ausgestellten Skulpturen 2003 publiziert hat<sup>36</sup>. Ihre Arbeit ist verdienstvoll, aber ohne Kenntnis der alten Grabungsbefunde und der Archivalien in Princeton geschrieben, was ihren Wert erheblich mindert.

Die Ausgangssituation für eine erneute Beschäftigung mit dem Skulpturenensemble ist also wenig

<sup>26</sup> Excavation Diary 1934, 227 (20.11.1934).

<sup>27</sup> Im Fieldbook 1934, 9 (»Area 25-H, Barracks House, 12-N«, mit nummerierter Skizze des Barracks House auf der gegenüberliegenden Seite) heißt es: »Rooms: 1 With the statues – brick floors, broken, remains of marble floor, not »in situ«. Leider ist die Schreibung von »statû(e)s« nicht über jeden Zweifel erhaben.

<sup>28</sup> Field Report 1934, 37. Zum »marble floor« s. o. Anm. 27.

<sup>29</sup> Lassus 1972, 259. Unter »l'arrière cuisine« könnte sowohl ein Abstell- oder Vorratsraum einer Küche als auch ein zweiter Küchenraum verstanden werden.

<sup>30</sup> Die Kanalleitung setzt sich nach Südosten fort und könnte als Zuleitung zum Peristyl oder für die Exedranische (Nymphäum?) gedient haben, stand also nicht notwendigerweise im Zusammenhang mit der Raumgruppe.

<sup>31</sup> Soweit ich sehe: Erstmals verwendet im Field Report 1934, 37, später von Brinkerhoff 1970 aufgegriffen. Der Begriff ist zu Recht auf Vorbehalte gestoßen (s. u. Anm. 278), nicht zuletzt, weil er eine absichtsvolle Verbergung insinuiert.

<sup>32</sup> Antioch II, 171 f. Nr. 121–131. Ausdrücklich genannt werden: Nr. 121 (B 1: Princeton), 123 (B 3: Princeton), Nr. 127 (B 7: Princeton), 128 (B 8: Baltimore).

<sup>33</sup> Nicht nachweisbar in der Sammlung in Princeton sind Nr. 121 (B 1) und 123 (B 3).

<sup>34</sup> Den eigenwilligen Umgang der amerikanischen Ausgräber mit den Funden aus Antakya bezeugt etwa der Jünglingstorso aus Daphne (Antioch II, 170 Nr. 2), der 1951 für 100 Dollar an Thomas Brown Wilber, Graduate student am Department of Art and Archaeology at Princeton University, verkauft wurde (heute möglicherweise Culver Military Academy, Art Museum; dort bislang unauffindbar. Den Einblick in die Liste der »Unlocated sculpture listed in Stillwell under Princeton« verdanke ich M. Padgett). Auch Mosaiken wurden in ähnlich selbstherrlicher Manier verschoben, wie die jüngsten Fälle in der Sammlung der Cornell University (2017) und im Florida Museum of Fine Arts in St. Petersburg (2018) bezeugen.

<sup>35</sup> Antioch II, 172 Nr. 132–142.

<sup>36</sup> Meischner 2003.

günstig. Die verschollenen Stücke lassen sich nicht autoptisch, sondern nur auf der Grundlage der älteren Fotografien beurteilen. Von den nachweisbaren Stücken fehlen oft genug Seiten- oder Rückansichten.

Diese Arbeitsbedingungen unterscheiden sich nicht sonderlich von denen der letzten acht Jahrzehnte. Die amerikanischen Ausgräber waren sich zwar der Bedeutung des Ensembles bewusst<sup>37</sup>, haben aber weder während der Grabungen selbst noch später eine Bearbeitung initiiert. Erst in den späten 1950er-Jahren wandte sich Dericksen Brinkerhoff dem Thema zu<sup>38</sup>, ohne die Befunde im engeren Sinne zu reevaluieren.

So unterblieb nicht nur eine kritische Sichtung der Grabungsunterlagen und der Beifunde. Bedenkt man, dass manche der Stücke, für die Brinkerhoff das Princeton University Art Museum als Standort angibt, dort gar nicht aufbewahrt werden, muss man den Eindruck gewinnen, als hätte er die Stücke – mit Ausnahme der Princetoner Nympe (B 7) und der Aphrodite in Baltimore (B 8) – ausschließlich auf der Grundlage der Dokumentation der Ausgräber beurteilt. Auch die Skulpturen in Antakya hat Brinkerhoff offensichtlich nicht autopsiert<sup>39</sup>.

Brinkerhoffs Monographie über den Skulpturenfund aus dem Barracks House erschien 1970. Auch wenn die meisten Rezensenten seinem Buch Beifall spendeten, blieb scharfer – und in vielem berechtigter – Widerspruch nicht aus. Weder Bau- noch Grabungsbefund wurden analysiert, das Skulpturenensemble nur unvollständig vorgelegt. Die Vergleiche,

so bemängelte ein Rezensent, seien assoziativ und das Buch habe »mehr den Charakter einer kunstschriftstellerischen, kulturgeschichtlichen Betrachtung als den einer um gediegene Erkenntnisse bemühten Publikation«<sup>40</sup>.

Die Forschung ist relativ ruppig mit Brinkerhoffs Ergebnissen umgegangen, der die meisten Skulpturen ins 2. und 3. Jh. datiert hatte<sup>41</sup>.

Brunilde Sismondo Ridgway zweifelte, wie ein Großteil der späteren Forschung, an seiner Analyse der hellenistischen Statuengruppe der ›Aufforderung zum Tanz‹, für die die Köpfe einer Nympe (B 7, heute Princeton) und eines Satyrn (A 7, heute Antakya) einen Schlüssel zu bieten schienen<sup>42</sup>. Klaus Fittschen hat die Identifizierung und Datierung der beiden Portraitbüsten richtiggestellt, Marianne Bergmann die Einordnung des Porphyrkopfes präzisiert, Jutta Meischner bereits zwei von Brinkerhoff hochkaiserzeitlich datierte Skulpturen, den Ares und das Sphingenmedaillon, als spätantik erwiesen. Niels Hannestad ist so weit gegangen, die Idealplastik aus dem »cache of sculptures«, mit Ausnahme eines einzigen Stücks, insgesamt für spätantik zu erklären<sup>43</sup>, auch wenn eine Begründung dafür bislang ausblieb.

Trotz dieser wenig verheißungsvollen Voraussetzungen scheint sich ein erneuter Blick auf das Ensemble zu lohnen. Wir wollen zu zeigen versuchen, dass nach derzeitigem Stand der Dinge rund die Hälfte der von Brinkerhoff für hoch- oder spätkaiserzeitlich gehaltenen Stücke tatsächlich in die Spätantike gehören.

<sup>37</sup> Field Report 1934, 37: »we owe to this cache ... the discovery in a few minutes of more statuary than all the excavations hitherto had produced«.

<sup>38</sup> Brinkerhoffs Monographie entstand zwischen 1959 und 1961 während eines Aufenthalts an der American Academy in Rom. Das Manuskript des Buches war offenbar bereits 1961 abgeschlossen (so Parlasca 1973, 421).

<sup>39</sup> Jedenfalls ist davon im Vorwort keine Rede; zudem würde man in diesem Fall neue Fotos erwarten, doch verlässt sich Brinkerhoff in seinem Buch ganz auf die Aufnahmen der 1930er-Jahre.

<sup>40</sup> Vgl. besonders Parlasca 1973, 420–423.

<sup>41</sup> Seinen Ergebnissen folgt auch die wenig ergiebige, in Teilen falsche Zusammenfassung von Stirling 2005, 219.

<sup>42</sup> B. Sismondo Ridgway, in: Ridgway 1994, 85–88.

<sup>43</sup> Hannestad, 2007, 291 f.; Hannestad 2014, 244–246, mit Ausnahme des Fragments einer Gewandfigur (s. hier B 4).

# Katalog der Skulpturen

## Fundgruppe A

A 1–11 stammen aus dem Erstfund des Lt.Col. André vom 30.10.1934<sup>44</sup>. Nach dem Excavation Diary 1934 und Field Report 1934 handelt es sich um elf Objekte. Die dortigen Material- und Maßangaben stimmen mit einer Ausnahme mit den in der Grabungspublikation (Antioch II 172) publizierten Angaben überein. Die Reihenfolge, in der die Objekte im Folgenden aufgelistet sind, entspricht der in der Grabungspublikation, die ihrerseits dem Field Report 1934 und dem Excavation Diary 1934 folgt. Die Skulpturen erhielten in der Publikation, da sie nicht von der amerikanischen Equipe ausgegraben wurden, keine Fundnummern, wie sie für die Fundgruppe B angegeben sind.

### A 1

#### Kauernde Aphrodite

Fund-Nr.: –

AO: Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Inv. 1222

Material: Marble (Antioch II, 172), White marble, mutilated (Excavation Diary 1934), grauer Marmor (Meischner)

Abm. (nach Antioch II): H (mit Plinthe) 74 cm. Fälschlich Meischner 2003, 311 (H mit Plinthe 65 cm, Plinthe 4 cm). Ein Vergleich mit dem Grabungsfoto (Antioch II, Taf. 5 Nr. 132) kann zeigen, dass der antike Sockel der Figur zum Zeitpunkt von Meischners Fotokampagne im Jahr 1999 (vgl. Meischner 2003, Taf. 18, 19, 1) in einen neuen Sockel eingepasst war (mittlerweile wieder entfernt). Die Figur ist 64 cm hoch, die ursprüngliche Plinthe 10 cm, woraus sich die zutreffende Angabe der Ausgräber ergibt.

Bei der Statue in Antakya (Abb. 4–6) handelt es sich um eine Replik der Urfassung der Kauernden Aphrodite, von Lullies auch als »geschlossene Fassung« des 3. Jhs. v. Chr. bezeichnet, nicht um die späthellenistische Umbildung des Typus, die aus der Verbindung mit der Anadyomene hervorgegangen ist<sup>45</sup>.

Nach den besten Kopien zu urteilen, ist das hochhellenistische Urbild leicht überlebensgroß; der Replikenüberlieferung zufolge erreichte es eine Höhe von rund 1,15 m<sup>46</sup>. Die ohne Kopf überlieferten Exemplare sind rund 91–96 cm hoch. Die übrigen Marmorkopien liegen deutlich unter diesen Abmessungen. Während das Gros eine Gesamthöhe zwischen 82 cm und 1,00 m aufweist, sind einige Exemplare nur rund 70 cm hoch. In diese Kategorie fällt auch die Figur in Antakya, die ohne Kopf ca. 64 cm misst, ursprünglich also etwa 75 cm hoch gewesen sein muss.

Die antiochenische Replik war als Brunnenfigur konzipiert, wie die Felsstütze mit einem mäßig gearbeiteten Delphin als Wasserspeier erkennen lässt<sup>47</sup>. Überhaupt ist die linke Körperseite (Abb. 5–6)<sup>48</sup> handwerklich vernachlässigt, wie die flächige Anlage von Ober- und Unterschenkel zeigt.

Die von Meischner vorgeschlagene Datierung ins spätere 1. Jh. v. Chr. ist nicht näher begründet worden, außer man lässt die »wenig einfühlsamen Schnittstellen an Bauch, Beinen und Füßen« als Kriterium gelten<sup>49</sup>. Das gleiche Manko gilt für das Diktum von Hannestad, alle Idealskulpturen des »Cache« seien spätantik<sup>50</sup>.

Eine spätantike Replik der Kauernden Aphrodite ist meines Wissens bislang nicht nachgewiesen worden. Das gilt nicht nur für die Marmorskulptur, sondern auch für andere Gattungen<sup>51</sup>. Am nächsten kommt zeitlich die Münzüberlieferung, für die Delivorrias drei Exemplare des späten 2./frühen 3. Jhs. auflistet. Für eine spätantike Entstehung der Kauernden in Antakya lassen sich, soweit ich sehe, vorerst keine Kriterien geltend machen. Nach der Brustpartie<sup>52</sup> und der weichen, plastischen Gestaltung des Körpers scheint mir vielmehr ein Ansatz im fortgeschrittenen 1. Jh. oder frühen 2. Jh. n. Chr. nahezu liegen.

<sup>44</sup> Die Auflistung der Skulpturen nach Fundgruppen schien mir angezeigt, da nicht sicher, jedenfalls nicht dokumentiert ist, in welchem räumlichen und stratigraphischen Kontext die Fundgruppen zueinander stehen; sie spiegelt zugleich die Verteilung der Fundgruppen auf die Museen in der heutigen Türkei und den USA.

<sup>45</sup> Zum Typus: Lullies 1954 (zu unserem Exemplar: 16 Nr. 21, ohne Datierung); Neumer-Pfau 1982, 118–156; LIMC II (1984) 104–106 (A. Delivorrias). Weitere Lit. bei Meischner 2003, 313.

<sup>46</sup> Zu den Größenverhältnissen Lullies 1954, 17–19.

<sup>47</sup> Lullies 1954, 116 Nr. 21; Kaposy 1969, 17. Brinkerhoff 1970, 38 erkennt in dem Delphin »a vase«.

<sup>48</sup> Meischner 2003 Taf. 18, 4.

<sup>49</sup> Meischner 2003, 311–313 Nr. 15.

<sup>50</sup> s. o. Anm. 43.

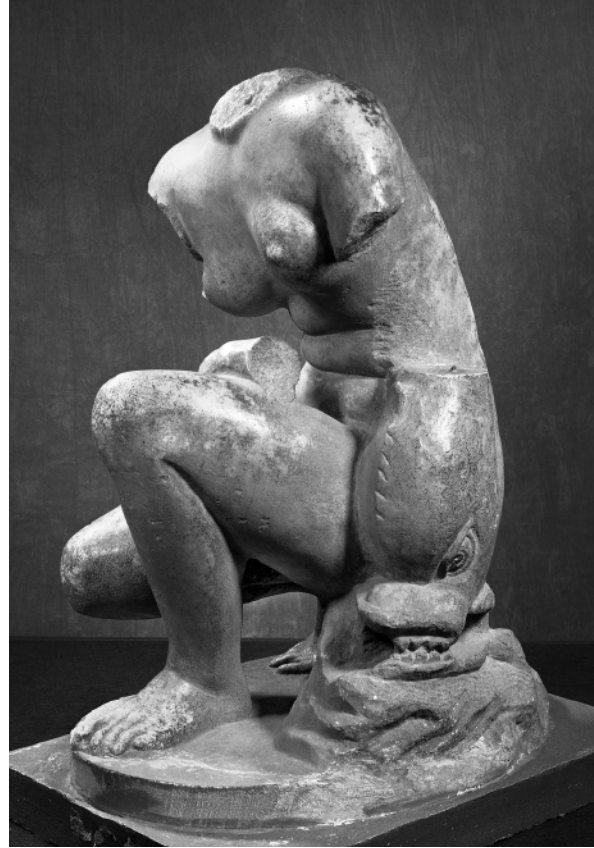
<sup>51</sup> LIMC II (1984) 105 f. (A. Delivorrias) (Terrakottalampen, Schmuck, Halbedelsteine).

<sup>52</sup> Vgl. Knoll u. a. 2011, 245–247 Nr. 31; 256 f. Nr. 34.





4



5

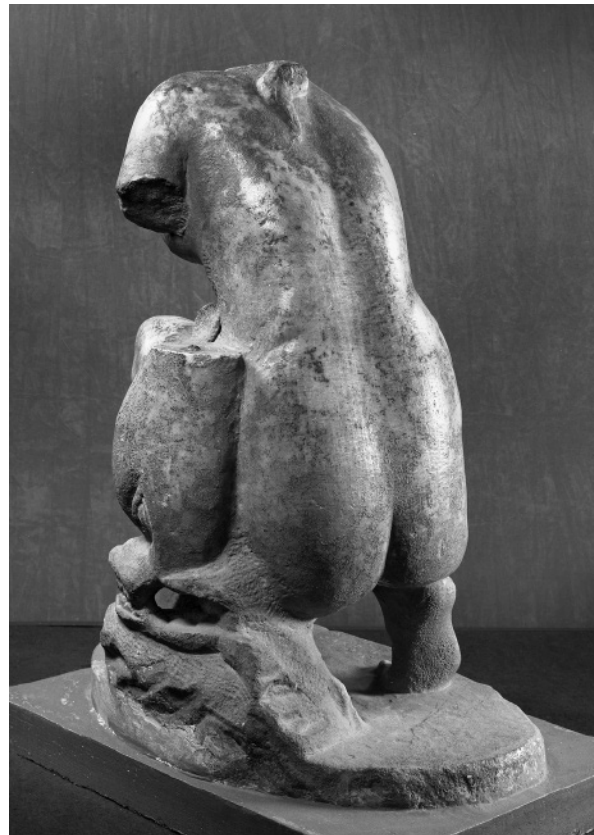
4–6 Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Kauernde Aphrodite, A1 (Aufnahme 1999)

Am engsten sind die Übereinstimmungen mit der – bezeichnenderweise etwa gleich großen – Kopie im Prado, die S. Schröder unter Vorbehalt in trajanische Zeit datiert hat<sup>53</sup>.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. a 1; Excavation Diary 1934, 217 Nr. 1

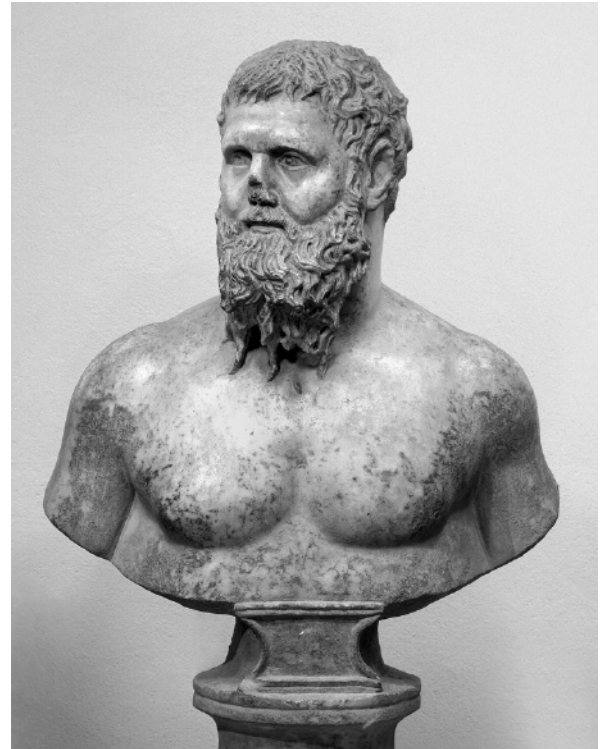
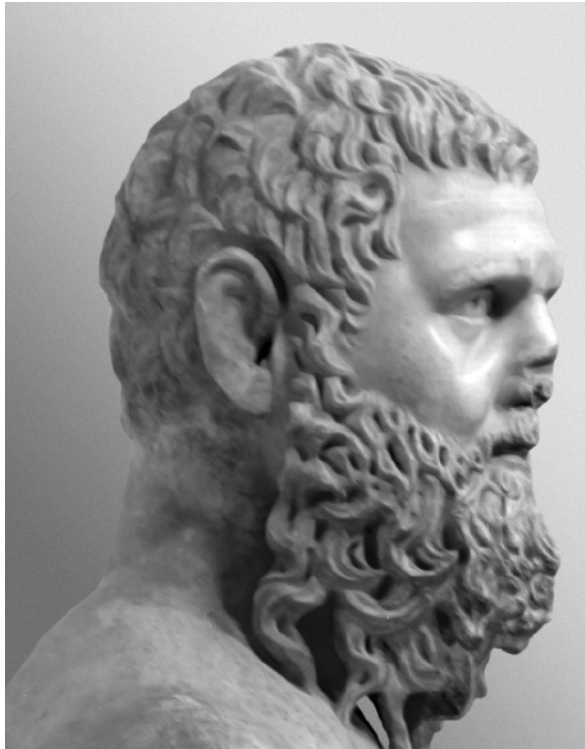
Foto: PUAA 1892. 1893

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 132 Taf. 5; Brinkerhoff 1970, 38 Abb. 52; Meischner 2003, 311–313 Nr. 15



6

<sup>53</sup> Schröder 2004, 156–159 Nr. 124.



7–8 Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Bildnisbüste eines Mannes, A2 (Aufnahmen 1986/1999)

## A2

### Männliches Privatportrait

Fund-Nr.: –

AO: Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Inv. 1221

Material: Marble (Antioch II, 172), feinkörniger weißer Marmor (E. Alföldi-Rosenbaum)

Abm. (nach Antioch II): H 89 cm; (nach Meischner 2003, 329 f.): H (mit Büstenfuß und Sockel) 87 cm, Büste 63 cm, Kopf 29 cm, mit Bart 36 cm, B 60 cm, T 26 cm

Im ersten Ausgrabungsbericht wurde der Kopf (Abb. 7–8) als Philosophenbildnis angesprochen<sup>54</sup>. Der Deutung Brinkerhoffs, der die Büste mit Pertinax identifizierte, hat sich E. Alföldi-Rosenbaum angeschlossen<sup>55</sup>. K. Fittschen hat weder Pertinax noch Pescennius Niger<sup>56</sup> gelten lassen<sup>57</sup>, sondern wegen der

Boxerohren<sup>58</sup> ein wohl mittelseverisches Athletenbildnis erkannt, wozu auch die Nacktheit<sup>59</sup> und der Körperbau passen würden. Eine solche Deutung würde sich durchaus mit der ursprünglichen Identifizierung als Philosoph vertragen, da auch Intellektuelle in dieser Manier dargestellt werden können.

Da ein Kaiser nicht infrage kommt<sup>60</sup>, könnte es sich um eine hochrangige Persönlichkeit des öffentlichen Lebens der Zeit handeln; auch in diesem Fall wäre der Verweis auf das elitäre Umfeld des Gymnasiums passend.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. a2; Excavation Diary 1934, 217 Nr. 2

Foto: PUAA 1894.1895

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 133 Taf. 5; Brinkerhoff 1970, 7–13 Abb. 3–4; İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 112 f. Nr. 62 Taf. 55; 67, 1; Meischner 2003, 329 f. Nr. 31.

<sup>54</sup> Antioch II, 172 Nr. 133 Taf. 5.

<sup>55</sup> İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 112 f. Nr. 62 Taf. 55; 67, 1 (»völlig überzeugend«).

<sup>56</sup> So Meischner 1981, 145.

<sup>57</sup> Fittschen 1984, 205 Nr. 62.

<sup>58</sup> Die unterschiedliche Größe der »Boxerohren« (Meischner 2003, Taf. 37) könnte darauf hindeuten, dass es sich um einen überarbeiteten Kopf handelt.

<sup>59</sup> Fittschen 1984, 205 Nr. 62: »... bei Kaisern vom Schlage eines Pertinax oder Niger auch ganz unverständlich«.

<sup>60</sup> Die jüngste Deutung als Portrait des Macrinus (Meischner 2003, 329 f.) hat zu Recht keine Resonanz gefunden. Zu dessen Portraitüberlieferung vgl. Salzmann 1983.





9–10 Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Männliches Privatportrait auf nicht zugehöriger Büste, A3 (Aufnahmen 1999)

### A 3

#### Männliches Privatportrait auf nicht zugehöriger Büste

Fund-Nr.: –

AO: Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Inv. 1218

Material: Marble (Antioch II, 172), im Excavation Diary 1934 dazu keine Angabe; feinkörniger weißer Marmor (E. Alföldi-Rosenbaum)

Abm. (nach Antioch II): H (mit Sockel) 81 cm, Büste 64 cm; (nach Meischner 2003, 330 f.): H 81 cm, Kopf 25 cm, B Büste 54 cm, T Büste 21 cm, Kopf mit Nase 26 cm (leicht abweichende Angaben bei İnan – Alföldi Rosenbaum 1979, 127)

Die Büste wurde schon in der Antike aus drei nicht zusammengehörigen Teilen zusammengesetzt: Büstenfuß, Büste und Kopf (Abb. 9–10)<sup>61</sup>. Die Panzerbüste, die möglicherweise aus einer Statue umgearbeitet wurde, wird von Alföldi-Rosenbaum in das 2. Jh. datiert<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 127.

<sup>62</sup> İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 128 (»wahrscheinlich spätestens in die antoninische Zeit«).

<sup>63</sup> Antioch II, 172 Nr. 134 Taf. 5.

<sup>64</sup> Brinkerhoff 1970, 17 f.

<sup>65</sup> İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 127–130. »Das vorliegende Porträt kann nicht als treue »Replik« irgendeines Kaiserporträts des 3. Jhs. angesehen werden«, dennoch sei die Identifizierung

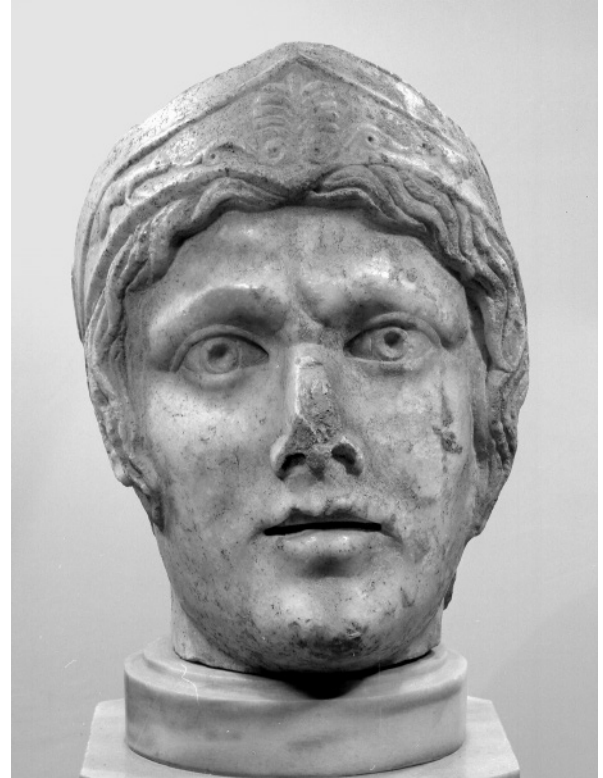
Das Portrait wurde von den Ausgräbern für ein Kaiserbildnis gehalten<sup>63</sup>. Brinkerhoff versuchte eine Identifizierung mit Gordian III. wahrscheinlich zu machen, war sich aber der Unterschiede zu den mehr oder weniger sicheren Portraits dieses Kaisers bewusst; er hielt das Stück für einen umgearbeiteten Maximinus Thrax<sup>64</sup>. Alföldi-Rosenbaum sprach sich trotz deutlicher Vorbehalte für Trebonianus Gallus aus<sup>65</sup>, zumal sie keine Anhaltspunkte für eine Umarbeitung, wie sie Brinkerhoff für möglich gehalten hatte, erkennen konnte.

Fittschen hält die Identifizierung mit Trebonianus Gallus, an der Alföldi-Rosenbaum später selbst Zweifel äußerte<sup>66</sup>, »nach der Physiognomie (für) wenig wahrscheinlich, nach dem Stil sogar (für) ausgeschlossen«. Das Portrait sei nachgallienisch, im »Schädelbau und im Ausdruck« mit Bildnissen des Carinus verwandt, doch habe »eine Datierung in die Tetrarchenzeit wohl noch mehr für sich«<sup>67</sup>.

mit Trebonianus Gallus »die wahrscheinlichste der bisher vorgeschlagenen Benennungen«.

<sup>66</sup> Alföldi-Rosenbaum 1983, 819.

<sup>67</sup> Fittschen 1984, 205 Nr. 76. – Meischner 2003, 330 f. diskutiert, ohne Bezug auf Fittschen, die Zuschreibung Alföldi-Rosenbaums an Trebonianus Gallus (251/253 n. Chr.), die sie ablehnt, doch trifft die damit verbundene Datierung ihres Erachtens das Richtige: »240/250 n. Chr.«.



11–12 Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Kopf im Typus des Ares Borghese, A4 (Aufnahmen 1999)

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. a3; Excavation Diary 1934, 217 Nr. 3

Foto: PUAA 1896. 1897

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 134 Taf. 5; Brinkerhoff 1970, 13–19 Abb. 10–11; İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 127–130 Nr. 76 Taf. 67, 2; 68; Meischner 2003, 330 f. Nr. 32

#### A4

##### Kopf im Typus des Ares Borghese

Fund-Nr.: –

AO: Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, ohne Inv. (so Meischner 2003, 314)

Material: White Marble (Antioch II, 172; so auch im Excavation Diary 1934)

Abm. (nach Antioch II): H 26 cm, (nach Meischner 2003, 314): H 27 cm, B 20 cm, T 22 cm

Der Kopf im Typus des Ares Borghese (Abb. 11–12)<sup>68</sup>, der unterhalb des Kinns glatt vom Körper getrennt wurde<sup>69</sup>, weist gegenüber der vollständigsten Fassung im Louvre einige Merkwürdigkeiten auf, die auf eine durchgreifende Umarbeitung schließen lassen. Auffällig ist zunächst die flächige Rückseite, der auch die sonst übliche kugelige Helmkalotte und sein Dekor zum Opfer gefallen sind. Vom Nackenhaar findet sich nichts. Der Helm, insbesondere der Stirnschutz, wirkt wie in den Nacken geschoben, wodurch eine allzu hohe Stirn entsteht. Stirn und Nasenrücken sind zudem im Unterschied zum Urbild ungewöhnlich bewegt und wirken stark kontrahiert. Hinzu kommen die zu tiefsitzenden, viel zu kleinen und unterschiedlich behandelten Ohren.

Das vermeintlich früheste Stück des »cache« wurde von Brinkerhoff ins späte 2. Jh. datiert<sup>70</sup>. Eine Analyse des flächigen Kopfes und der Augenbohrungen führt indes zu einem weitaus späteren Ansatz, auch

<sup>68</sup> Vgl. zum Typus (mit der älteren Lit.) zuletzt: Vierneisel-Schlörb 1979, 178–187; Hartswick 1990, 227–283; Knoll u. a. 2011, 512–518 Nr. 113 (J. Daehner); Avagliano 2011, 41–76; Stewart 2016, 577–625; Kreikenbom 2004, 242 f. Abb. 174–175.

<sup>69</sup> »Cut off smoothly just below the chin« (Antioch II, 172 Nr. 134).

<sup>70</sup> Brinkerhoff 1970, 32 f. Abb. 39.

wenn die bislang genannten Datierungen im 5. Jh. noch eines stringenten Nachweises bedürfen<sup>71</sup>. Einen spätantiken Ansatz bezeugt jedenfalls ein Vergleich etwa mit dem Helios (Abb. 45–46) und der Frauenbüste aus dem Fund von Silah Tarağa<sup>72</sup>, dem sog. Meleager in Mailand (Abb. 43–44)<sup>73</sup>, dem Helios aus Aphrodisias<sup>74</sup>, der wohl auch dem Kunstkreis von Aphrodisias zuzurechnenden Christusstatuette im Palazzo Massimo (Abb. 29)<sup>75</sup>, einer theodosianischen Priesterbüste in Istanbul<sup>76</sup> und dem Kopf Valentinians II. in Istanbul (Abb. 28)<sup>77</sup>.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. a4; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 4

Foto: PUAA 1898, 1899

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 134 Taf. 5; Brinkerhoff 1970, 32 f. Abb. 39; Meischner 2003, 314 f. Nr. 17; Brands 2016, 69.

## A5

### Porphyrkopf eines bärtigen Kaisers

Fund-Nr.: –

AO: Unbekannt

Material: Porphyrt (Antioch II, 172)

Abm. (nach Antioch II): H 22 cm

Der lebensgroße Porphyrkopf (Abb. 13–14) aus dem Barracks House gehört zu den verschollenen Bestandteilen des Fundkomplexes. Er lässt sich nur anhand von drei Fotografien (Abb. 1 [Fundlage, re. Kopfseite], Abb. 13 [Front], Abb. 14 [li. Kopfseite]) beurteilen. Schon die Ausgräber äußerten die Vermutung, dass es sich um ein Tetrarchenportrait handelt<sup>78</sup>. Brinkerhoff hat eine Identifizierung mit Constantius Chlorus wahrscheinlich zu machen versucht, jüngst hat Del Bufalo den Kopf als Diokletian gedeutet<sup>79</sup>.

Um eine kunstgeschichtliche Einordnung des Kopfes in den Zusammenhang der tetrarchischen

Porphyrtportraits haben sich W. von Sydow und M. Bergmann bemüht<sup>80</sup>. Zunächst lässt sich festhalten, dass die in Ägypten gefertigten Porphyrtarbeiten, bei denen es sich um »zentrale Auftragsarbeiten«<sup>81</sup> handelt, »... im tetrarchischen Porträt eine stilistisch geschlossene Gruppe bilden«<sup>82</sup>. Sie sind also, wie von Sydow nachweisen konnte<sup>83</sup>, »eine lokale Variante des tetrarchischen Porträts und reproduzieren wahrscheinlich vorgegebene Typen wie andere landschaftlich gebundene Arbeiten auch«<sup>84</sup>. Trotz ihrer Bindung an lokale Stilgewohnheiten waren Porphyrtarbeiten – und zwar kleinformatige wie großplastische – offensichtlich reichsweit und wohl hauptsächlich in den kaiserlichen Zentren verbreitet, wie die Gruppen aus Konstantinopel und Funde in Rom, auf dem Balkan<sup>85</sup> und in Antiochia zeigen.

»Größe, Barhäutigkeit und die sorgfältige Ausführung« ließen Bergmann vermuten, dass der Kopf aus Antiochia wie die Portraits aus Athribis (Abb. 15–17) und das Kopffragment in Belgrad ursprünglich zu einer großen Büste oder Statue gehört hat<sup>86</sup>. Eine solche Annahme wird auch durch den übrigen Befund gestützt. Die drei erhaltenen Fotografien lassen erkennen, dass es sich um eine rundplastische Arbeit handelt. Reste einer Anarbeitung, wie sie die zu Säulenmonumenten gehörenden venezianischen und die vatikanischen Gruppen aufweisen, fehlen. Auch lässt sich keine Neigung des Kopfes erkennen, die auf eine Gruppe hindeuten würde, wie sie Bergmann<sup>87</sup> für das Kopffragment in Belgrad überzeugend erschlossen hat.

Dargestellt ist ein Mann mittleren Alters. Mit weit geöffneten Augen unter geschwungenen Brauen, den ausgeprägten Stirn- und Glabellafalten und dem leicht geöffneten Mund bewegt sich seine Formensprache ganz auf der Linie der meisten anderen lebensgroßen Porphyrtportraits. Bei dem Kopf aus Antiochia sind, ebenso wie bei den Portraits im Vatikan und aus Athribis, und im Unterschied zu Vene-

<sup>71</sup> Der Vorschlag von Hannestad 1994, 119 (mittleres/spätes 5. Jh.) ist leicht modifiziert von Meischner 2003, 314 f. Nr. 17 (gegen 420/440) aufgegriffen worden.

<sup>72</sup> de Chaisemartin – Örgen 1984, 13–15 Nr. 1 Taf. 6 a (Helios, von de Chaisemartin – Örgen als Apoll bezeichnet) und 71 f. Nr. 195 Taf. 46 (Frauentondo: vgl. hier bes. Augenbildung und Inkarnat). Die von de Chaisemartin – Örgen 1984 vorgeschlagene Datierung der Gruppe ins späte 2. Jh. ist von Fleischer 1988 zugunsten eines Ansatzes im späten 4. Jh. revidiert worden (vgl. zusammenfassend Bergmann 1999, 17–20).

<sup>73</sup> Vgl. Milano 1990, 326 f. (S. Maggi: »ultimi decenni IV sec. d.C.«); Bergmann 1999, 49 Taf. 42, 4.

<sup>74</sup> Bergmann 1999, 49 Nr. 13 Taf. 21, 4 (4. Jh. oder später).

<sup>75</sup> Bergmann 1999, 47 f. Taf. 40, 1–2.

<sup>76</sup> İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 282–286 Nr. 274 Taf. 252.

<sup>77</sup> Bergmann 1999, Taf. 52, 2.

<sup>78</sup> Die Deutung auf einen Kaiser wurde nicht in der Publikation (Antioch II), sondern nur im Excavation Diary 1934 geäußert (»... perhaps one of the Tetrarchs [Maximian?])«).

<sup>79</sup> Brinkerhoff 1970, 19–28; Del Bufalo 2012, 106 Nr. 25.

<sup>80</sup> von Sydow 1969, 141. 146 f. Taf. 8; Bergmann 1977, 114 f. 166. 176. Zuletzt Bergmann 2016.

<sup>81</sup> Bergmann 1977, 166.

<sup>82</sup> Bergmann 1977, 164

<sup>83</sup> von Sydow 1969, 135–147.

<sup>84</sup> Bergmann 1977, 165.

<sup>85</sup> z. B. aus Orsova in Belgrad (Bergmann 1977, 166) und neuerdings aus Gamzigrad (s. u. Anm. 89).

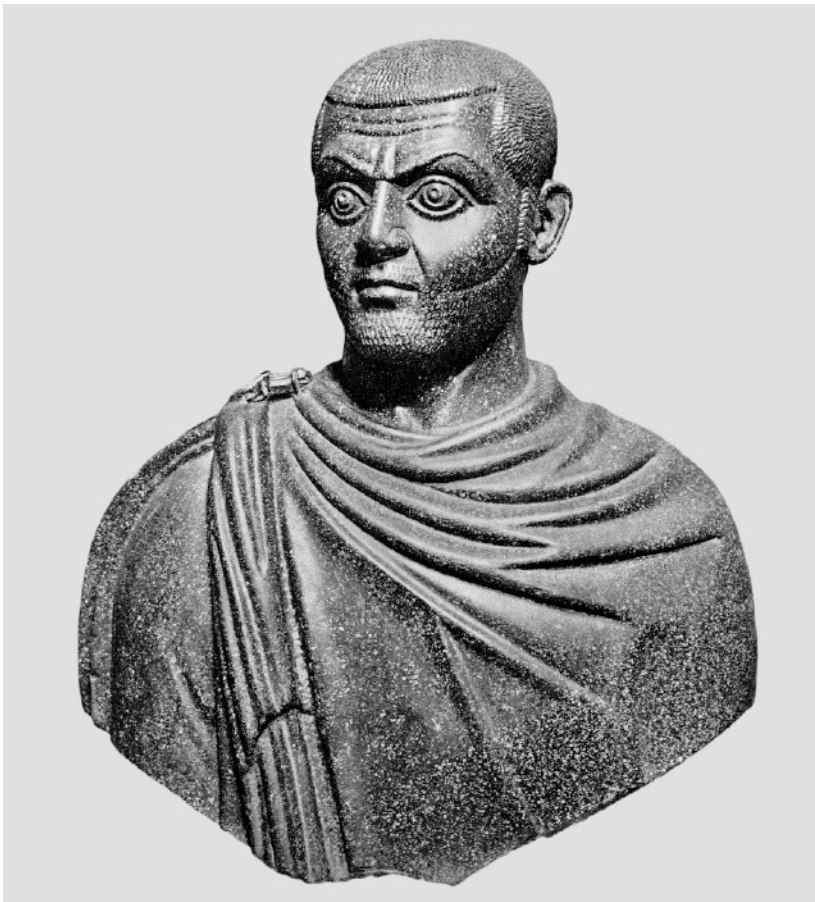
<sup>86</sup> Bergmann 1977, 166; Bergmann 2016, 782.

<sup>87</sup> Bergmann 1977, 176; Bergmann 2020.

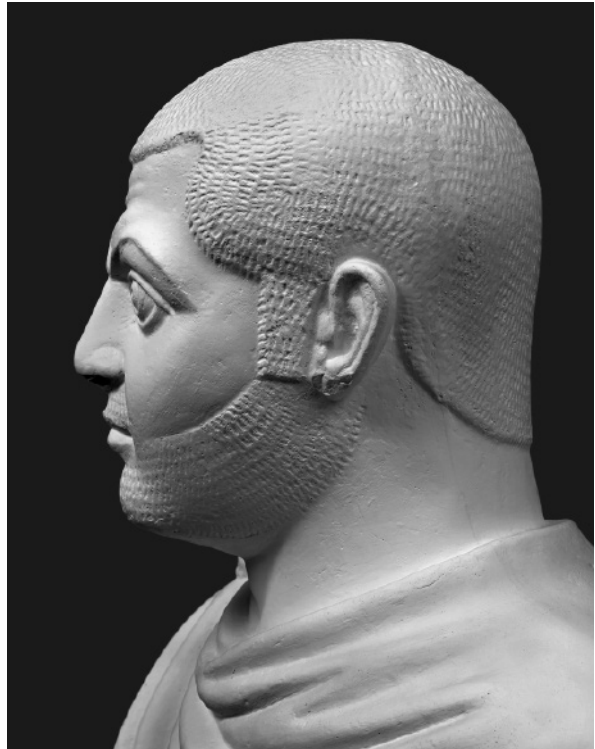




13-14 Verschollen, Porphyrkopf eines bärtigen Kaisers, A5 (Aufnahmen 1934)



15 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Kaiserbüste aus Athribis



16–17 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Kaiserbüste aus Athribis. Fotos nach Gipsabguss in der Abguss-Sammlung Klassischer Plastik, Freie Universität, Berlin



18 Zaječar, Narodni Muzej, bekränzter Kaiserkopf aus Gamzigrad



dig<sup>88</sup>, Belgrad und Gamzigrad (Abb. 18)<sup>89</sup> mit ihren glatt polierten Oberflächen, Haar und Bart durch Ritzung gekennzeichnet<sup>90</sup>. Die Haarkappe ist ebenso wie der Bart gegenüber dem Inkarnat leicht erhaben wiedergegeben und weist kurze, parallel geführte Kerben auf. Am Stirnhaaransatz ebenso wie im Nacken findet sich, wie besonders die Seitenansicht deutlich werden lässt (Abb. 14), eine von der übrigen Haarstruktur markant abgesetzte Borte aus besonders eng geführten Kerben. Der Übergang vom Wangeninkarnat zum Bart besteht aus zwei solcher Borten, die für eine sanfte Verschleifung zwischen Wange und Bart sorgen.

Zu einer Benennung und genaueren Datierung des qualitativollen, aber »schwach individualisierten« Kopfes<sup>91</sup> konnte sich bislang kein Bearbeiter durchringen, was angesichts der Eigenheiten des tetrarchischen Portraits nicht verwundert<sup>92</sup>.

Unter den Porphyrrwerken sind die kleinformatigen vatikanischen Tetrarchen, die gemeinhin in die Zeit der Ersten Tetrarchie datiert werden<sup>93</sup>, grundsätzlich vergleichbar, doch bleibt ihre abstrahierende Formsprache deutlich hinter dem differenzierten Kopf aus Antiochia zurück. Näher steht dem Kopf aus dem Barracks House, nicht zuletzt qualitativ, die Porphyrbüste aus Athribis in Kairo, in der oft derselbe Kaiser erkannt worden ist<sup>94</sup>. Unabhängig davon, ob ihre Zuweisung an Licinius oder Galerius, wie sie in der Forschung häufiger vertreten wurde, das Richtige trifft, müssen beide Stücke als gleichzeitig betrachtet werden<sup>95</sup>. Dazu passen auch die Gemeinsamkeiten mit der venezianischen Tetrarchengruppe<sup>96</sup>, die Laubscher zufolge nicht Kaiser der ersten Tetrarchie, sondern »einer der folgenden Tetrarchien« seien, aus »der Zeit zwischen der Abdankung Diocleti-

ans (305 n. Chr.) und dem Tod des Galerius (311 n. Chr.)«. Physiognomisch ist auch der Kopf aus Gamzigrad mit seinem schweren Untergesicht in Wangen- und Augenbildung in gewissem Umfang vergleichbar<sup>97</sup>.

Aufs engste verwandt ist dem antiochenischen Tetrarchen auch ein qualitativolles Marmorportrait in Leiden<sup>98</sup>, das ebenso wie zwei Marmorköpfe aus Alba Fucens in Chieti<sup>99</sup> deutliche Beziehungen zur Porphyrsulptur aufweist; letztere stehen handwerklich dem Konstantinsbogen nahe<sup>100</sup>. Ähnlich ist vor allem der lebensgroße Kopf eines Mannes in mittleren Jahren in Chieti<sup>101</sup>, der typologisch und im Ausdruck eng mit der frühkonstantinischen Portraitbüste im Museo Torlonia und einem Kopf im Vatikan zusammengeht, den Bergmann mit einigen Portraits aus der Zeit um 300 – und insbesondere Köpfen, die oft als Constantius Chlorus geführt werden – in Verbindung bringt<sup>102</sup>.

Bedenkenswert sind, was die Benennung des Kopfes aus dem Barracks House angeht, nicht zuletzt die Übereinstimmungen des Stirn- und Schläfenhaares mit den in Antiochia geprägten Münzbildnissen des Licinius<sup>103</sup>. Auffällig sind in der Münzprägung des Kaisers (ebenso wie bei seinen Portraits am Konstantinsbogen) auch die ausgeprägten Geheimrats-ecken und der Umstand, dass der Wangenbart wie bei dem Porphyrkopf aus Antiochia oft breit angelegt und mit dem Oberlippenbart verbunden ist.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. a 5; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 5

Foto: PUAA 1900. 1901

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 136 Taf. 6; Brinkerhoff 1970, 19–28 Abb. 22–23.

<sup>88</sup> Die venezianischen Tetrarchen waren nicht bartlos (Bergmann 2016, 781 Anm. 18. 19; 796 f. gegen Laubscher 1999, 207–252, bes. 229–233. 241 f.), doch gehören die eingeritzten Bärte der jeweils rechten Figuren nicht zum ersten Zustand (Bergmann 1977, 175 f.; Bergmann 2020, 320).

<sup>89</sup> Srejić 1993, 232 f. Nr. 71; Laubscher 1999, 242–250. Bergmann 1977, 176; Bergmann 2016, 793–801; Bergmann 2020, 317–321 Abb. 20–21 hat nachgewiesen, dass der Bart, wie viele andere Details, durch Bemalung angegeben war.

<sup>90</sup> Die drei genannten Köpfe sind, soweit ich sehe, die einzigen Beispiele für eine durch Ritzung angegebene Charakterisierung von Haar und Bart. Vgl. jetzt auch Bergmann 2020, 317. 319 f.

<sup>91</sup> Bergmann 2016, 782.

<sup>92</sup> Bergmann 1977, 138–179.

<sup>93</sup> Laubscher 1999, 229–239, bes. 234 f.

<sup>94</sup> Delbrueck 1932, Taf. 38. 39 (Licinius?); L'Orange 1933, 22 f. (um 300 n. Chr.); L'Orange u. a. 1984, 106 (Galerius).

<sup>95</sup> von Sydow 1969, 140–142.

<sup>96</sup> Vgl. Delbrueck 1932, Taf. 33 unten. 34 unten links (»Constantius I.«); L'Orange u. a. 1984, Taf. 6 b.

<sup>97</sup> s. o. Anm. 89. Bergmann 2020, 327–338 hält eine Entscheidung, ob es sich um Galerius oder Licinius handelt, allein anhand der Bildniszüge für unmöglich, erkennt aber aus antiquarischen Gründen Galerius.

<sup>98</sup> von Sydow 1969, 117–119. 140 f. 146 f. Taf. 7.

<sup>99</sup> Bergmann 1977, 149–152 Taf. 43, 1–4.

<sup>100</sup> Vgl. etwa den sog. Constantius Chlorus (oft auch als Licinius benannt) vom Konstantinsbogen: L'Orange 1933, Abb. 129–132.

<sup>101</sup> Bergmann 1977, 149–151 Taf. 43, 3–4.

<sup>102</sup> Rom, Museo Torlonia: L'Orange 1933, Abb. 77. 79. – Vatikan: Bergmann 1977, 149 f. Taf. 41, 4; 42, 3; L'Orange 1933, Abb. 74–75.

<sup>103</sup> Bergmann 1977, 114 f. Münztaf. 3, 9; Bergmann 1990, 392.



19–20 Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Kopf eines bärtigen Satyrn, A6 (Aufnahmen 1999)

## A 6

### Kopf eines bärtigen Satyrn

Fund-Nr.: –

AO: Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Inv. 1223

Material: White marble (Antioch II, 172, so auch im Excavation Diary 1934)

Abm. (nach Antioch II): H 32 cm; (nach Meischner 2003, 309): H 34 cm, B 24 cm, T 24 cm

Der Kopf, der oberhalb der Halsgrube mit einem glatten Schnitt sauber vom Körper getrennt wurde (Abb. 19–20), gehörte offenbar zum Typus des trunken gelagerten Satyrn, dessen vollständigste Fassung in der Bronze aus der Villa dei Papiri in Herculaneum erhalten ist<sup>104</sup>. Es könnte sich um eine Spielart dieser Figur gehandelt haben; das würde erklären, warum der in den Nacken geworfene Hinterkopf des antiochenischen Satyrn vollständig unbearbeitet geblieben ist. Das hellenistische Original entstand nach einhelliger Meinung im frühen 2. Jh. v. Chr. Die früheste erhaltene Kopfkopie aus Magnesia in Berlin ist noch späthellenistisch, dazu kommen zwei Repliken



21 Geyre, Museum, Kopf des Satyrn mit dem Dionysosknaben, aus Aphrodisias

<sup>104</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale: Wojcik 1986, 109 f. Nr. D 3; Archivio Pedicini 1989, 27. 126 Kat. 155.

in München und aus der Sammlung Torlonia sowie eine stark beschädigte Statue in Aphrodisias<sup>105</sup>.

Die bisherige Beschäftigung mit dem Kopf aus dem Barracks House hat, was die Datierung angeht, kein einheitliches Bild erbracht. Meischner plädierte aufgrund der Haargestaltung, die an »severische Porträts der Caracalla-Zeit« anklingt, für einen Ansatz im frühen 3. Jh.<sup>106</sup>. Brinkerhoff dachte, ebenfalls aufgrund der Haargestaltung, an eine Datierung in gallienische Zeit<sup>107</sup>. Tatsächlich finden sich hier vereinzelt Anklänge<sup>108</sup>.

Stilistisch findet der Kopf in Antakya m. E. eine enge Parallele in einem Satyrn aus Aphrodisias (Abb. 21)<sup>109</sup>, der aus dem dortigen »Sculptor's Workshop« stammt und von Smith ins mittlere 2. Jh. datiert wurde<sup>110</sup>, während sich Vorster durchaus einen Ansatz im frühen 4. Jh. vorstellen kann<sup>111</sup>. Zu den Gemeinsamkeiten mit dem Exemplar aus dem Barracks House zählen die gefurchte Stirn, die buschigen, zur Nase hin kantig umbrechenden Brauen und die Bildung des geöffneten Mundes mit der schweren Unterlippe. Davon setzt sich der neuerdings zumeist in die zweite Hälfte des 4. Jhs., datierte Satyr von den Sette Sale deutlicher ab<sup>112</sup>. Ein Ansatz in der zweiten Hälfte des 3. Jhs. oder im frühen 4. Jh. scheint denkbar.

PUSA: Field Report 1934, 36 Nr. a6; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 6

Foto: PUSA 1902.1903; DAI Inst. Neg. D-DAI-IST-R33731; D-DAI-IST-R33708

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 137 Taf. 7; Brinkerhoff 1970, 37 f. Abb. 48–49; Meischner 2003, 309–311 Nr. 14

## A 7

### Kopf eines jugendlichen Satyrn

Fund-Nr.: –

AO: Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Inv. 1220

Material: Marble (Antioch II, 172), im Excavation Diary 1934: white marble

Abm. (nach Antioch II): H 25 cm, (nach Meischner 2003, 308): H 23 cm, B 20 cm, T 16 cm

Brinkerhoff hielt die Köpfe des jugendlichen Satyrn (Abb. 22–23) und der Nymphe in Princeton (B 7: Abb. 58–61) für zusammengehörig und verstand sie als Teil einer hellenistischen Statuengruppe, die als »Aufforderung zum Tanz« in die Forschung eingegangen ist<sup>113</sup>. Dagegen hat Sismondo Ridgway argumentiert, dass Nymphe und Satyr stilistisch unterschiedlich seien, aus dem gemeinsamen Fundort also, entgegen Brinkerhoff, kein Argument für die Zusammengehörigkeit von Nymphe und Satyr abgeleitet werden könne<sup>114</sup>. Den Nymphenkopf hat sie in die Zeit um 260 gesetzt, den Satyrkopf dagegen für wesentlich früher gehalten<sup>115</sup>, ohne dies näher zu spezifizieren.

Eine frühere Datierung, wie sie zuletzt auch Meischner mit einem Ansatz am Ende des 2. Jhs. vorgeschlagen hat<sup>116</sup>, begegnet denselben charakteristischen Schwierigkeiten, die die Diskussionen um die spätantike Skulptur in den vergangenen 30 Jahren prägen.

Angesichts des jüngst noch einmal vorgetragenen, beherzten Plädoyers von Vorster für eine theodosianische Datierung der »Sette-Sale-Gruppe« in Kopenhagen<sup>117</sup> ergeben sich allerdings auch andere Denkmöglichkeiten.

So steht der Kopf mit seinen bewegten Gesichtsförmern und dem straffen Wangeninkarnat dem »Zeus« der Esquilingruppe außerordentlich nahe

<sup>105</sup> Berlin: Humann et. al. 1904, 219–221 Taf. 8. – München: Furtwängler 1903, Taf. 43 (Mitte); 91. – Rom, Slg. Torlonia: Brinkerhoff 1970, Abb. 51. – Aphrodisias: van Voorhis 2018, 79 f.

<sup>106</sup> Meischner 2003, 310 f.

<sup>107</sup> Brinkerhoff 1970, 37 f.

<sup>108</sup> Vgl. neben dem von Brinkerhoff herangezogenen Kopf aus Miletopolis in Berlin (Brinkerhoff 1970, Abb. 21; Vermeule 1961, Taf. 26) auch İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 311 f. Nr. 308 Taf. 218; 321 f. Nr. 318 Taf. 224, 3–4 und den spätseverischen Kopf in Kopenhagen (308 f. Nr. 305 Taf. 214, 4; 215).

<sup>109</sup> Bergmann 1999, Taf. 20, 1; Vorster 2012–2013, 464 Abb. 51 a–b.

<sup>110</sup> Smith 1996, 58–63. So auch van Voorhis 2018, 56 f. 75–77 Nr. 15. – Zur Datierung des »Sculptor's Workshop« van Voorhis 2018, 22 f.

<sup>111</sup> Vorster 2012–2013, 465. Schon Hannestad 1994, 118 hatte den Kopf in Antakya mit dem Kopenhagener und dem aphrodisiensischen Satyr in Verbindung gebracht und datierte ihn ins mittlere 4. Jh.

<sup>112</sup> Moltesen 2000, 112–114; Vorster 2012–2013, 464 f. Abb. 50 b.

<sup>113</sup> Brinkerhoff 1965, 25–37; Brinkerhoff 1970, 39 f. – Vgl. zu der Gruppe mit der älteren Lit.: Kell 1988, 14–20; Geominy 1999, 141–155; Stähli 1999, 416–421 (mit Replikenliste des Nymphenkopfes).

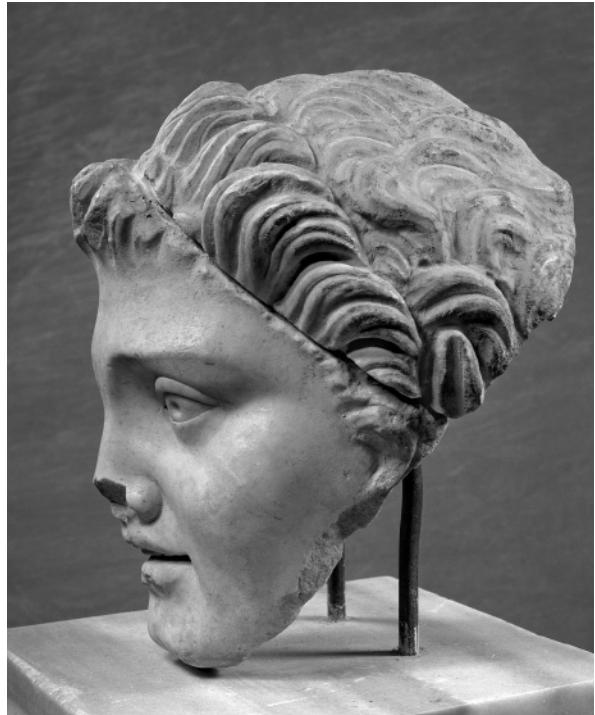
<sup>114</sup> Sismondo Ridgway 1990, 321–324. Zustimmend Stähli 1999, 417 f. und 420 (Replikenliste Nr. m). Anders Meischner 2003, 308 f.

<sup>115</sup> Sismondo Ridgway 1994, 88. Ihren Zweifeln hat sich Stähli 1999, 417 f. angeschlossen.

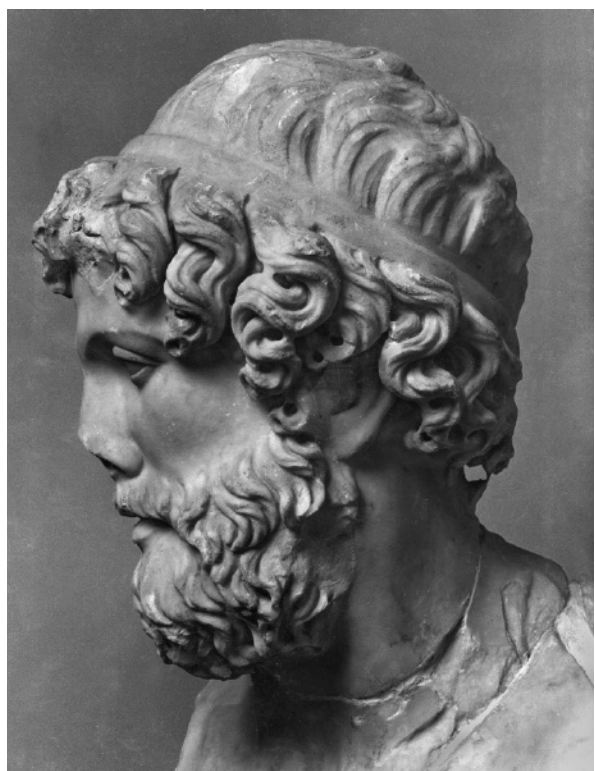
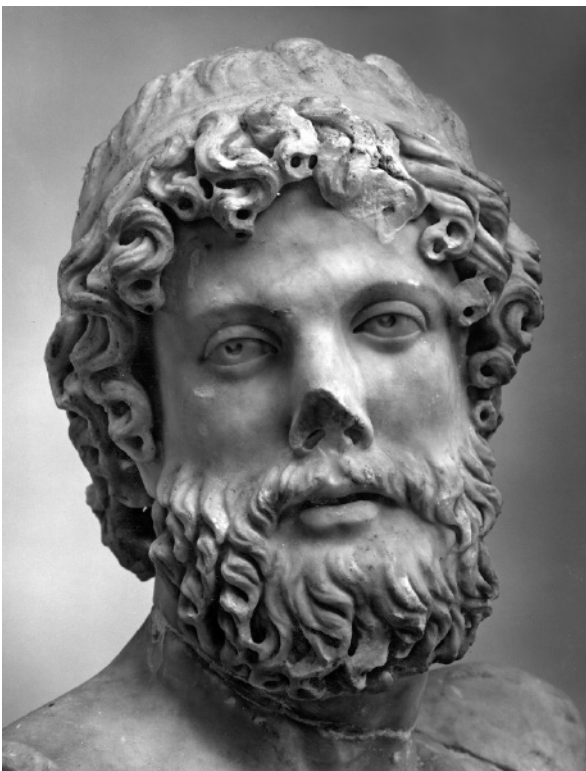
<sup>116</sup> Meischner 2003, 308 f. hält an der Gruppentheorie Brinkerhoffs fest und datiert Nymphe und Mänade um 190/200 n. Chr.

<sup>117</sup> Bergmann 1999, 14–17; Vorster 2012–2013, 395–405.

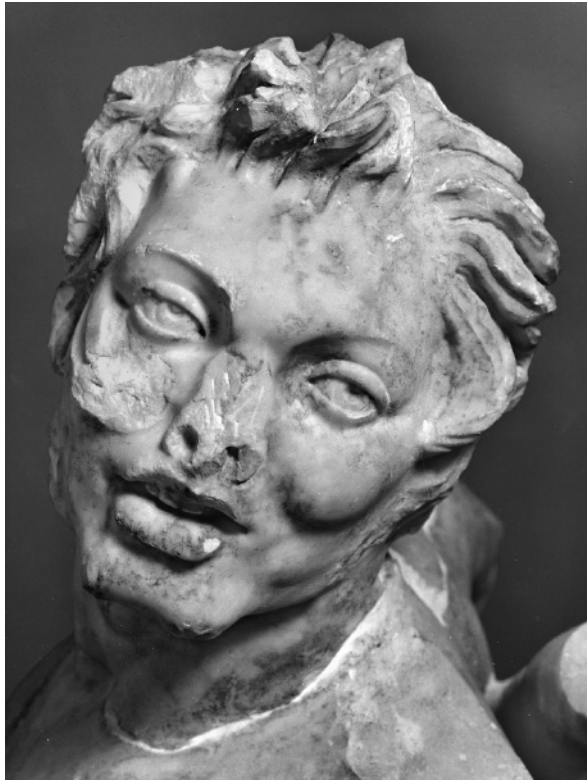




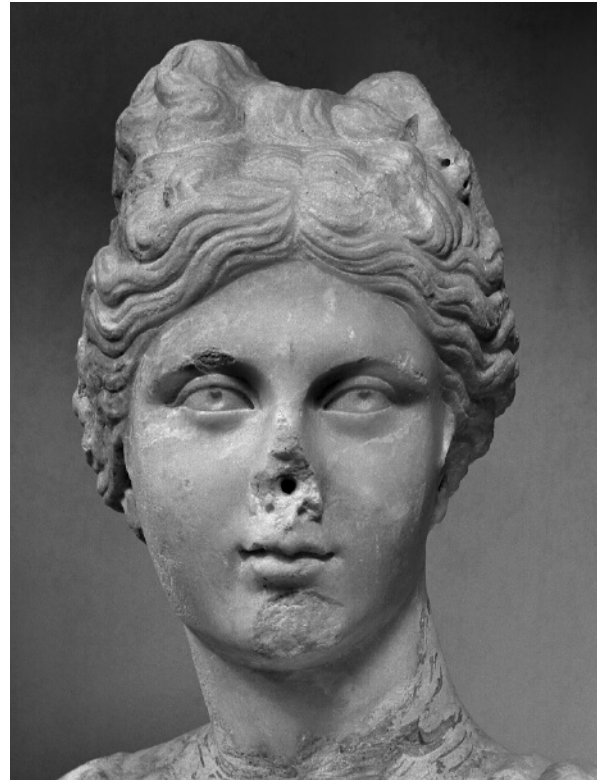
22–23 Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Kopf eines jugendlichen Satyrn, A7 (Aufnahmen 1999)



24–25 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, sog. Zeus (aus Rom, »Sette Sale«)



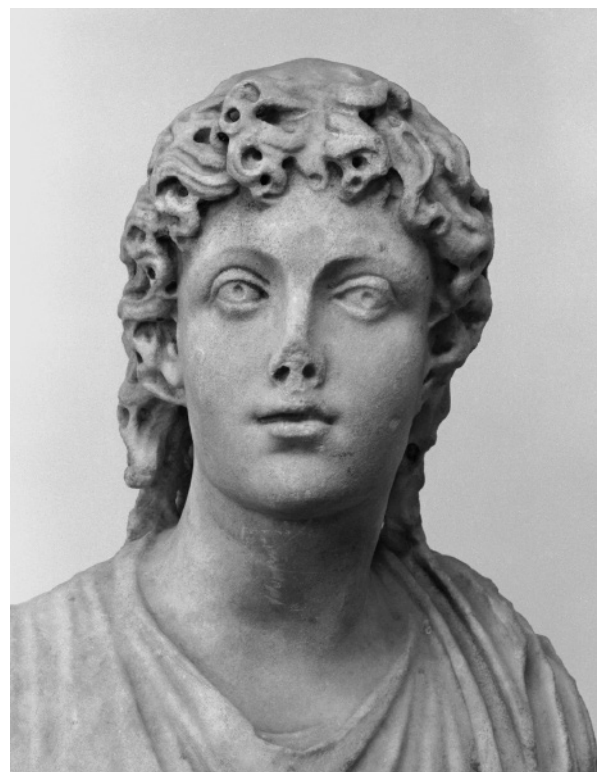
26 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, Satyr (aus Rom, »Sette Sale«)



27 Istanbul, Archäologisches Museum, Artemis aus Silah tarağa

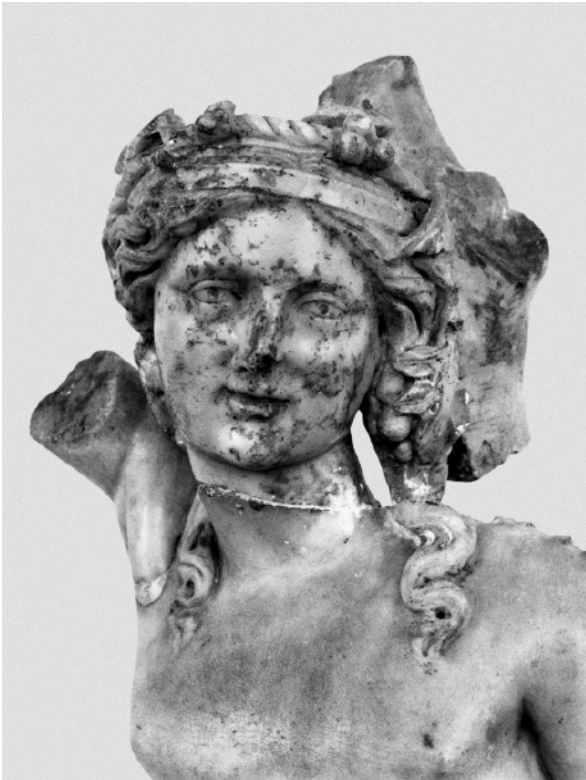


28 Istanbul, Archäologisches Museum, Valentinian II.



29 Rom, Museo Nazionale Romano, Christusstatuette





30 Toulouse, Musée Saint-Raymond, Dionysos aus Chiragan

(Abb. 24)<sup>118</sup>. Die scharf umrissenen Brauen und Lider, überhaupt die Augenform mit den kreisrund gebohrten Pupillen finden sich hier in eng verwandter Form wieder. Die Haarbearbeitung bricht in beiden Fällen bereits jenseits der Stirnhaare ab, und verliert sich auf dem Hinterkopf in einer flachen, nur noch grob strukturierten Kappe. Besonders deutlich wird die enge Verwandtschaft auch in der Seitenansicht (Abb. 25)<sup>119</sup>.

Dasselbe gilt – und das schließt auch die Gestaltung des Mundes mit der fein geschwungenen Ober- und der akzentuierten Unterlippe ein – für den Satyrn mit dem Dionysosknaben aus derselben Gruppe (Abb. 26)<sup>120</sup>. Der Kopenhagener Satyr verbürgt auch eine eng verwandte Bildung der wirr abstehenden Haare mit den nur durch eine grobe Kerbe gegliederten Strähnen. In dieser Hinsicht, aber durchaus auch

bei Augen und Wangen, finden sich auch Gemeinsamkeiten mit dem Herakles von Silah Tarağa<sup>121</sup>. Die konstantinopler Skulpturengruppe bietet auch anderweitig Vergleichbares, so vor allem in der Gesichts- und Augenbildung der Artemis (Abb. 27)<sup>122</sup>, die ihrerseits mit dem Valentinian in Istanbul (Abb. 28) zusammengeht<sup>123</sup>; in diesen Zusammenhang gehören die Artemis in Bordeaux und sicher nicht zuletzt der Christus im Thermenmuseum (Abb. 29)<sup>124</sup>. Noch näher als die zuletzt genannten Stücke steht dem antiochenischen Satyr der Kopf des Dionysos aus Chiragan (Abb. 30) mit seinem stärker bewegten Gesichtsrelief<sup>125</sup>.

Anschließend lässt sich der von Vorster spätantike datierte Dresdner Tondo mit einer Kriegerbüste, die bei Haar, Inkarnat und Augen mit ihren akzentuierten Lidern, dem schmalen Augapfel und einer kreisrunden Pupillenbohrung weitgehende Übereinstimmungen zeigt<sup>126</sup>. Deutlich sind auch die Gemeinsamkeiten mit dem Kopf eines Dionysos, ebenfalls in Dresden und zu einem Relieftondo gehörend<sup>127</sup>. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes der Oberflächen sind die Gemeinsamkeiten in der Anlage des kantigen Gesichtsumrisses, des aufgeblasenen Inkarnats und der Augenbildung mit Händen zu greifen.

Unter den Portraits lässt sich ein leider stark beschädigter Kopf in Aphrodisias anführen<sup>128</sup>, dessen Inkarnat trotz deutlicher Alterszüge auf fließende Übergänge setzt und in der Mund- und Kinnpartie, ebenso wie in der Augenbildung, verwandt ist. Kinn- und Augenpartie verbinden den Kopf auch mit einer Frauenbüste in Bodrum<sup>129</sup>.

Die hier angeführten Vergleiche, von denen die meisten nach West- und Zentralkleinasien führen, passen gut zu dem Material des Kopfes, einem hellweißen, feinkörnigen Marmor, bei dem es sich um Göktepe-Marmor handeln könnte.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. a 7; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 7

Foto: PUAA 1904. 1905; DAI Inst. Neg. D-DAI-IST-R33670; D-DAI-IST-R33724.

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 138 Taf. 7; Brinkerhoff 1970, 39–41 Abb. 58; Meischner 2003, 308 f. Nr. 13; Brands 2016, 69 f.

<sup>118</sup> Vgl. Moltesen 2000, Taf. 76 a–b.

<sup>119</sup> Vgl. Moltesen 2000, Taf. 78 a–b.

<sup>120</sup> Vgl. Moltesen 2000, Taf. 72 b.

<sup>121</sup> de Chaisemartin – Örgen 1984, Taf. 22 a–b (Herakles); Taf. 6a (Helios). Vgl. zur Augenbildung auch Knoll u. a. 2011, 608 Abb. 138, 6 (Demeter); 619 Abb. 140, 7 (Apoll).

<sup>122</sup> de Chaisemartin – Örgen 1984, Taf. 11 a–b. Besonders deutlich ist der Zusammenhang in der Seitenansicht.

<sup>123</sup> Bergmann 1999, Taf. 52, 2.

<sup>124</sup> Bergmann 1999, Taf. 28. 41, 2 (Bordeaux), Taf. 40, 1–2 (Vatikan).

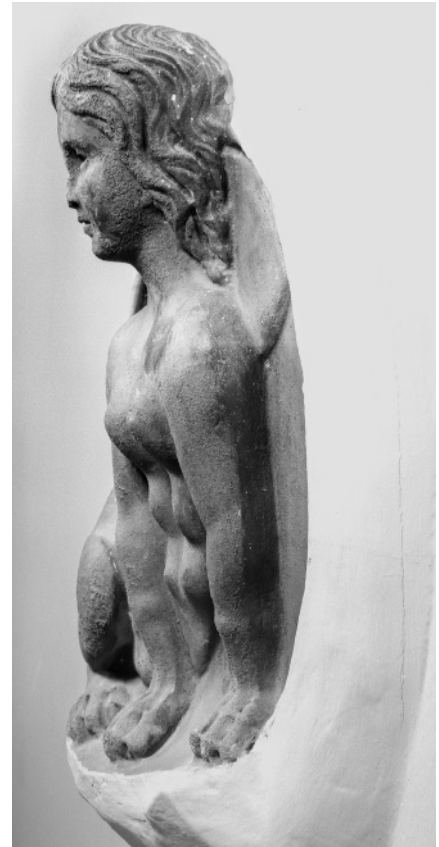
<sup>125</sup> Bergmann 1999, Taf. 52, 1 (Toulouse).

<sup>126</sup> Vorster 2012–2013, 447–449 Abb. 39; Knoll – Vorster 2018, 102–105 Nr. 23 (Ch. Vorster).

<sup>127</sup> Vorster 2012–2013, 451 f. Abb. 40; Knoll – Vorster 2018, 108–111 Nr. 25 (Ch. Vorster).

<sup>128</sup> Kovacs 2014, 265 f. Kat. B 9 Taf. 34, 2 (zweite H. 4. Jh.).

<sup>129</sup> Kovacs 2014, Taf. 41, 3.



31–32 Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Tondo mit sitzender Sphinx, A8 (Aufnahmen 1999)



33 Rhodos, Archäologisches Museum, Kopf einer Statuette der Hygieia

## A 8

## Tondo mit sitzender Sphinx

Fund-Nr.: –

AO: Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Inv. 1225

Material: Grey Marble (Antioch II, 172), greyish marble (Excavation Diary 1934), Grauer Marmor (Meischner 2003), Dark gray stone (basalt?) (Vermeule in: Kondoleon 2000, 98 Abb. 12)

Abm. (nach Antioch II): Dm 45 cm, (nach Meischner 2003, 309): H 41 cm, B 38 cm

»Eine charakteristische Gattung der spätantiken Skulptur, besonders der theodosianischen Epoche des späteren 4. und des 5. Jhs. n. Chr.« bilden, so schreibt Vorster<sup>130</sup>, großformatige Relieftondi mit Büsten von Göttern und »Geistesheroen«. Wenn Meischner mit ihrer Datierung des Sphingentondos in Antakya (Abb. 31–32) in theodosianische Zeit richtig liegt, wären in der Spätantike auch mythologische Sujets in der Gattung präsent gewesen.

Der Tondo zeigt eine seitlich kauernde Sphinx mit frontal aufgerichtetem Oberkörper und altertümlichen Sichelflügeln, wie sie in der kaiserzeitlichen Bauskulptur der Levante mehrfach nachweisbar ist<sup>131</sup>. Sphingen dieser Machart kommen, worauf Bergmann aufmerksam gemacht hat, auch auf Rankenfriesen aus Aphrodisias vor<sup>132</sup>. Sie sind hier, wie auf dem Tondo, langhaarig und weisen akzentuierte Augenlider auf.

Im Gesichtsschnitt erinnert die Sphinx an die Artemis von Silahtarğa (Abb. 27), die Hekateionfiguren aus Sidon in Paris, die Hygieia von Rhodos (Abb. 33) und einige verwandte Köpfe<sup>133</sup>. Zwei im Gesichtsschnitt, Augenbildung und Frisur eng verwandte Privatportraits führen ebenfalls in das ausgehende 4. und frühe 5. Jh.<sup>134</sup>.

Bei dem gräulichen Marmor, den Meischner als »seifig« charakterisiert, könnte es sich um Marmor aus Göktepe handeln.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. a8; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 8

Foto: PUAA 1906; DAI Inst. Neg. D-DAI-IST-R33706; D-DAI-IST-R33707

Lit.: Campbell 1936, 8; Antioch II, 172 Nr. 139 Taf. 8; Vermeule, in: Kondoleon 2000, 98 Abb. 12; Meischner 2003, 320 f. Nr. 22; Laflı – Meischner 2010, 195 f.

## A 9

## Brunnenfigur eines schlafenden Silen

Fund-Nr.: –

AO: Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Inv. 1228

Material: White Marble (Antioch II, 172, so auch im Excavation Diary 1934)

Abm. (nach Antioch II): L 44 cm, (nach Meischner 2003, 319): L 53 cm, H 17 cm, T 22 cm

Die auf ein späthellenistisches Vorbild zurückgehende Statuette (Abb. 34) zeigt einen auf seiner linken Körperseite ruhenden Silen. Der rechte Arm ist über den behaarten Bauch geführt, die linke Hand umfasst einen Zipfel des Mantels, der den Unterkörper größtenteils bedeckt; das Geschlecht ist entblößt. Der Kopf des Silen liegt auf einem Weinschlauch, dessen Mündungsrand noch ansatzweise sichtbar ist. Die Figur diente offensichtlich als Brunnenskulptur, unter denen Silene als Einzelfiguren und Gruppen weitverbreitet sind<sup>135</sup>; am häufigsten sind darunter schlafende Silene mit verhüllten Beinen und entblößtem Genital nach Art der Skulptur in Antakya<sup>136</sup>. Das Kleinformat der antiochenischen Figur scheint Standard gewesen zu sein, findet sich jedenfalls des Öfteren in der Überlieferung wieder<sup>137</sup>.

Zu der Gruppe gehört auch die Statuette in London (ehemals Castle Howard), deren Authentizität angezweifelt wurde, die aber sicher antik, wenn auch ergänzt und stark überarbeitet ist<sup>138</sup>, sodass bei allen, teils weitreichenden Übereinstimmungen in der Gesichtsbildung, bei Haar und Bart sowie der Gewandgestaltung (Unterkörper) gewisse Unterschiede unverkennbar sind.

<sup>130</sup> Vorster 2012–2013, 447.

<sup>131</sup> Bergmann 1999, 56 mit Anm. 373. 374.

<sup>132</sup> Bergmann 1999, 56 Taf. 62, 1; 62, 2.

<sup>133</sup> Bergmann 1999, Taf. 52, 3; 53, 2–3; 56.

<sup>134</sup> Kovacs 2014, 269 Kat. B 28 Taf. 95, 1–2; 271 Kat. B 38 Taf. 95, 3–4.

<sup>135</sup> Kapossy 1969, 30–38; LIMC VIII 1 (1997) 1130 Nr. 219 s. v. Silenoi (E. Simon).

<sup>136</sup> Zum vollständig nackten Typus des ruhenden Silen, der oft nicht schlafend dargestellt ist, vgl. jüngst Nogales Basarrate – Merchán García 2018, 537 f. Abb. 6.

<sup>137</sup> Todt – Wace 1906, 138 Nr. 22 (L 50, B 24, H 23 cm); 205 Nr. 727 (L 55, B 28, H 24 cm). Vgl. auch die in Anm. 139 genannten Beispiele in St. Petersburg und Rabat.

<sup>138</sup> A. Linfert in: Borg u. a. 2005, 147 f. Nr. 92b Taf. 77, 3; 78, 1 schlägt eine Datierung in claudische Zeit vor.

Stilistisch vergleichbar sind dem antiochenischen Silen auch die nur um wenige Zentimeter größeren und untereinander eng verwandten Statuetten in St. Petersburg (L 0,59 m; Abb. 35) und in Rabat (L 0,52 m)<sup>139</sup>. Körper- und Bartgestaltung, in einigen Partien auch das Gewand – etwa bei den gratigen Zugfalten unterhalb des Knies – bezeugen eine möglicherweise als zeitlich zu interpretierende Nähe (Abb. 34–35). Nicht ganz so eng, in vielerlei Hinsicht aber doch markant, sind die Gemeinsamkeiten mit der spätantiken Replik in Ravenna (Abb. 36), die detailreicher, beim Gewand jedenfalls kleinteiliger wirkt<sup>140</sup>. Sie kommt dem Silen in Antakya nicht nur in der Plastizität, sondern auch in der Bartgestaltung recht nahe. Die runden, teils gedrehten, teils sanft geschwungenen Bartsträhnen finden ihre Entsprechung in dem Sokratesrelief aus Chiragan, das auch die scherenartigen Bartspitzen verbürgt<sup>141</sup>. Ähnlich sind Haar und Bart einer Gottheit im Palazzo Caetani und das Philosophenbildnis in Heidelberg<sup>142</sup>, die Bergmann in den Umkreis der spätantiken Werkstätten aus Aphrodisias gestellt hat. Dazu passt das Material, bei dem es sich wohl um Marmor aus Göktepe handeln dürfte.

Eine spätantike Datierung ist auch für den Silen aus dem Barracks House nicht gänzlich ausgeschlossen, wenn auch nicht naheliegend<sup>143</sup>. Letzte Sicherheit wird sich nur mithilfe einer vollständigen Kopierenrezension herstellen lassen, die auch die nackten liegenden Silene einschließen müsste.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. a9; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 9

Foto: PUAA 1907; DAI Inst. Neg. D-DAI-IST-R33712

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 140 Taf. 8; Brinkerhoff 1970, 38 Abb. 55; Meischner 2003, 319 Nr. 20.

## A 10

### Kauernder (Kampf-?)Hahn

Fund-Nr.: –

AO: Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Inv. 1226

Material: White Marble (Antioch II, 172, so auch im Excavation Diary 1934)

Abm. (nach Antioch II): L 44 cm, (nach Meischner 2003, 319): H ohne Basis 12 cm, mit Basis 18 cm, B 28 cm / B Basis ergänzt 45 cm

Bei dem kauernden Hahn (Abb. 37–38) handelt sich um eine der größten und besterhaltenen Vogelskulpturen, die uns aus der Antike überliefert sind. Eine ähnliche Qualität besitzen sonst nur noch ein stark ergänzter Marmorhahn in Boston<sup>144</sup>, die überlebensgroße Bronze im Louvre<sup>145</sup> und ein Pfauenpaar im Vatikan<sup>146</sup>, während das Gros derartiger Darstellungen kleinformatig ist und dementsprechend zumeist weitaus weniger detailreich ausfällt<sup>147</sup>.

Der längliche, auf dem Rücken verlaufende Streifen, der seine Fortsetzung in einer nierenförmigen Bosse an der rechten Körperseite findet und in einem bandartigen Element auf Bodenhöhe endet (Abb. 37)<sup>148</sup>, sprechen dafür, dass es sich um den Rest einer gewissermaßen genrehaft aufzufassenden Figur handelt, etwa einen gebundenen Kampfhahn<sup>149</sup>. Das Band auf Rücken und Flanke könnte dazu gedient haben, die Läufe zu fixieren, was das Motiv des Kauerns erklären würde. Träfe das zu, müsste die Interpretation von Meischner, die in der Skulptur ein »gemeines Alltagstierchen« sieht, das »ländliches Ambiente« und »friedliche Zurückgezogenheit« suggeriert, revidiert werden.

Die Gattung bietet wenig Ansatzpunkte für eine konsistente zeitliche Einordnung. Die von Meischner vorgeschlagene, wenn auch nicht begründete Datierung in die »Zeitenwende« könnte das Richtige treffen. Dazu passt zum einen die Basis. Ihr schematischer Rankendekor steht noch deutlich in späthellenistischer Tradition, ist allerdings bis in die mittlere

<sup>139</sup> St. Petersburg: Waldhauer 1928, 40 f. Abb. 10 (ohne Datierung). – Rabat: De l'Empire Romain 1990, 128 f. Nr. 134 (1. Jh. v. Chr.).

<sup>140</sup> Verwandt sind auch die Rückseiten: vgl. Meischner 2003, 365 Taf. 25, 4.

<sup>141</sup> Bergmann 1999, 33 Taf. 5, 4.

<sup>142</sup> Rom: Bergmann 1999, 47 Taf. 33; Heidelberg: Bergmann 1999, 52 Taf. 49, 3.

<sup>143</sup> Meischner 2003, 319 hat die Statuette ohne Angabe von Gründen in die zweite H. des 1. Jhs. n. Chr. datiert.

<sup>144</sup> Vgl. Caskey 1925, 175 Nr. 98 (ohne Angabe einer Datierung) = Comstock – Vermeule 1976, 144 Nr. 231 (»Graeco-Roman«); Com-

stock – Vermeule 1971, 140 Nr. 165 (»Graeco-Roman, probably 50 B.C. to 100 A.D.«).

<sup>145</sup> de Ridder 1913, 134 Nr. 1092 Taf. 65.

<sup>146</sup> Musei Vaticani Inv. 5117: Manodori 1998, 147–159; Oppen 2008, 210 f. Abb. 197–198.

<sup>147</sup> Vgl. die bei Comstock – Vermeule 1971, 140 Nr. 165 genannten Beispiele in Paris und New York.

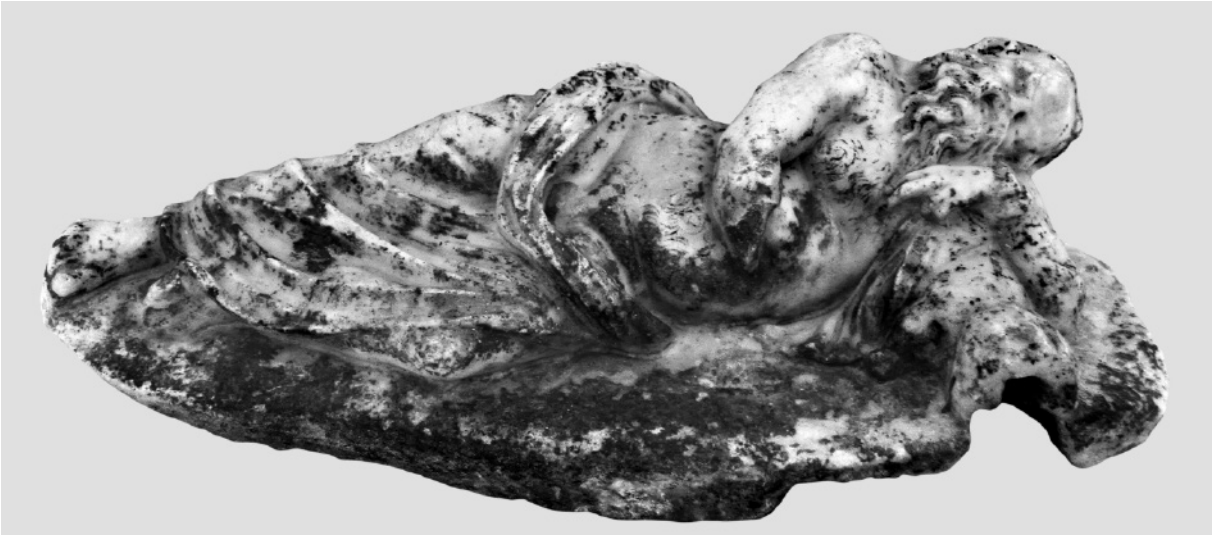
<sup>148</sup> Diese Bossierung, die sich bei der Zusammenschau der beiden Fotografien erschließt, ist von Meischner 2003, 319 f. vollständig übergangen worden.

<sup>149</sup> RE VII 2 (1912) 2210–2215 s. v. Hahnkämpfe (K. Schneider).





34 Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Brunnenfigur eines schlafenden Silen, A9 (Aufnahme 1999)



35 St. Petersburg, Ermitage, Schlafender Silen



36 Ravenna, Museo Nazionale, Schlafender Silen





37–38 Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Kauernder (Kampf-) Hahn, A 10 (oben: Aufnahme 1934; unten: Aufnahme 1999)

Kaiserzeit hinein geläufig<sup>150</sup>. Sehr selten ist dagegen, dass der Blattdekor auf die Oberfläche der Basis übergreift, deren Profilierung ebenfalls höchst ungewöhnlich ist.

Das detailreiche Gefieder, dem Meischner völlig zu Unrecht eine »akademisch langweilig gearbeitete Zeichnung« attestiert<sup>151</sup>, könnte ebenfalls auf ein

frühkaiserzeitliches Datum deuten. Die Flügel der Victoria von Brescia, die Hölscher in das zweite Viertel des 1. Jhs. n. Chr. gesetzt hat, sind nicht unähnlich, vor allem die ziselierten Federn am oberen Schwingenrand mit ihren akzentuierten Kielen zeigen unverkennbare Gemeinsamkeiten<sup>152</sup>. Es fehlen lediglich die feinen Einkerbungen, die den Außenrand der

<sup>150</sup> Vgl. beispielsweise Knoll u. a. 2011, 512–518 Nr. 113 (J. Daehner) (Schwertband des Ares im Typus Borghese).

<sup>151</sup> Meischner 2003, 320.

<sup>152</sup> Vgl. Hölscher 1970, Taf. 58. Die Zugehörigkeit der Flügel, die lange Zeit umstritten war, ist mittlerweile durch naturwissen-

Körper- und Schwungfedern des Hahns in Antakya gliedern. Sie finden sich auf dem Zwickelrelief einer fliegenden Victoria, das lange Zeit als Bestandteil des augusteischen Partherbogens auf dem Forum Romanum galt, bevor diese These wegen offensichtlicher Unstimmigkeiten fallengelassen wurde; jüngst hat Hannestad das Relief – nicht unwidersprochen – für eine spätantike Reparatur der Zeit um 300 erklärt<sup>153</sup>. Auch die Flügel einer Viktoria auf einem archaisierenden Relief aus augusteischer Zeit in Castle Howard<sup>154</sup> könnten eine frühkaiserzeitliche Datierung nahelegen.

Andererseits zeigen die vatikanischen Pfauen vom Hadriansmausoleum durchaus eine gewisse Verwandtschaft; ob dies chronologisch zu werten ist, bleibt indes offen, da ja auch die unterschiedlichen Gefiederformen zu berücksichtigen sind. Einzelkulpturen wie das Exemplar aus dem Barracks House werden zudem sicher eine sorgfältigere Behandlung erfahren haben als Begleitfiguren von Figurengruppen<sup>155</sup>. Zu bedenken ist schließlich, dass angesichts der bis ins 1. Jh. n. Chr. reichenden hellenistischen Tradition derartiger Flügeldarstellungen<sup>156</sup> Vergleiche methodisch an Grenzen stoßen<sup>157</sup>. Gleichwohl ist unverkennbar, dass der antiochenische Hahn hoch- und späthellenistisches Gefieder mit seiner dichten Schichtung und naturnahen Gestaltung von Deck- und Schwungfedern voraussetzt und bis zu einem gewissen Grad noch bewahrt. Insofern wäre also auch eine späthellenistische Datierung durchaus noch erwägenswert, aber auch eine kaiserzeitliche Kopie nach einem hellenistischen Original denkbar.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. a 10; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 10

Foto: PUAA 1908; DAI Inst. Neg. D-DAI-IST-R33747

Lit.: Antioch II 172 Nr. 141 Taf. 8; Meischner 2003, 319 f. Nr. 21 Taf. 26, 1

schaftliche Untersuchungen erwiesen (Formigli – Salcuni 2011, 71–76).

**153** Zum Bogen vgl. de Maria 1988, Kat. 269–272 Kat. 59 Taf. 45, 3; Nedergaard 1988, 224–239. – Zum Relief: Østergaard 1996, 182 f.; Hannestad 1994, 67–78 (skeptisch gegenüber Hannestads Umdatierung; Bergmann 2001, 60).

**154** Borg u. a. 2005, 122 f. Nr. 66 Taf. 67, 1 (H. von Hesberg).

**155** Vgl. die Kopie des Knaben mit der Fuchsgans aus Ephesos in Wien: Aurenhammer 1990, 149–152 Kat. 132 Taf. 91 (hadrianisch-antoninisch). Bessere Abbildung: Mandel 2007, 395 Abb. 162.

**156** Jung 1986, 16–28. Vgl. darüber hinaus den liegenden Eros in New York: Söldner 1986, 291–305. 605 Kat. 17 Abb. 1–2. Bessere Abbildung: Mandel 2007, 156 f. 395 Abb. 161. – Kindergruppe mit Nilgans: Bergmann 2019, 53–82 Abb. 1. 2. 7. 10.

## A 11

### Runde Standfläche mit Baumstammstütze

Fund-Nr.: –

AO: Unbekannt, angeblich Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, jedoch nicht bei Meischner 2003

Material: White Marble (Antioch II, 172, so auch im Excavation Diary 1934)

Abm.: H 44 cm (so im Excavation Diary 1934 und nach dem Maßstab auf dem Foto PUAA 1909); nach Antioch II, 172 Nr. 142 fälschlich H 21 cm

Bei dem als »Pedestal and Base« bezeichneten Objekt (Abb. 39) handelt es sich um eine flache, möglicherweise runde – allerdings zumindest an einer Seite ausgebrochene – Standfläche, die möglicherweise für den Einsatz in eine größere, rechteckige Statuenbasis bestimmt gewesen ist. Auffallend ist die rechtwinklige Abkantung am Fuß des exzentrisch auf der Standfläche angebrachten Stamms, die auch bei einem Fragment aus dem spätantiken »Sculptor's Workshop« in Aphrodisias vorkommt<sup>158</sup>.

Randständige Stützen dieser Art finden sich beispielsweise bei Asklepiosstatuetten<sup>159</sup>. Die Stäbe, auf die sich der Heros stützt, sind zwar, wie das Exemplar aus dem Barracks House, durchweg schief gewachsen, aber überwiegend astfrei; auch eine Schlange, die sich um den Stamm windet<sup>160</sup>, lässt sich auf der Fotografie nicht ausmachen.

Baumstammstützen erscheinen auch in der Gattung der Tischfüße<sup>161</sup>, in die das Exemplar aus dem Barracks House mit einer erhaltenen Höhe von 44 cm durchaus passen könnte<sup>162</sup>, während die Basenform eine andere Sprache spricht.

Dass der Stamm zu einer kleinformatigen Figurenkomposition gehörte, scheint indes nahezuliegen; denkbar wäre beispielsweise ein Rankenwerk, wie es aus Aphrodisias und Quinta das Longas bekannt ist<sup>163</sup>.

**157** Borg u. a. 2005, 162 f. Nr. 109 Taf. 89 (H. von Hesberg).

**158** Vgl. van Voorhis 2018, 89 Nr. 50 Taf. 46, 3.

**159** Vgl. Bergmann 1999, Taf. 46, 2; 47. 48, 1–3.

**160** Vgl. die monumentale Bronzehydra aus Herculaneum, die als Brunnenfigur diente: Maiuri 1954, 193–199; Kapossy 1969, 50 Abb. 33.

**161** Zu den Dimensionen vgl. Feuser 2013, 33 f.

**162** Vgl. Feuser 2013, 230 Kat. 79 Taf. 18, 3 (Jagdszene); 239 Kat. 98 Taf. 23, 5–6 (Marsyas); 276 Kat. 175 Taf. 36, 7 (Orpheus?); 276 Kat. 176 Taf. 36, 8 (dionysisch?).

**163** Aphrodisias: van Voorhis 2018, 88 f. Nr. 49. 50 Taf. 46, 1–3. Vgl. auch die Fragmente einer Marsyasgruppe aus dem Atrium House (van Voorhis 2018, Taf. 53, 4). – Quinta das Longas: Nogales Basarrate u. a. 2004, 131 f. Abb. 14 A. B; Carvalho 2016, 300 Nr. 160 Abb.



39 Verschollen, runde Standfläche mit Baumstammstütze, A11 (Aufnahme 1934)

Selbst wenn sich der Verwendungszusammenhang klären ließe, wäre damit für die Datierung des Fragments vorerst nichts gewonnen.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. a 11; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 11

Foto: PUAA 1909

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 142

## Fundgruppe B

Die Fundstücke B 1–11 stammen aus der amerikanischen Grabung vom 31.10.1934. Im Field Report 1934 und im Excavation Diary 1934 sind nur sieben bzw. acht Fundstücke gelistet (s. dazu o. Anm. 3). Die Reihenfolge, in der die Objekte im Folgenden aufgelistet sind, entspricht der in der Grabungspublikation (Antioch II, 172), die von der im Field Report 1934 und Excavation Diary 1934 abweicht.

### B 1

#### Torso einer Dionysosstatuette

Fund Nr.: 4318–S185

AO: Unbekannt. Nach Antioch II angeblich in »Princeton, Museum of Historic Art«, dem Vorläufer des heutigen PUAM, dort aber nach Auskunft von M. Padgett nicht nachweisbar.

Material: Marble (Antioch II, 171; im Excavation Diary 1934: white marble)

Abm.: (nach Antioch II): H 17,5 cm (Excavation Diary 1934: 0,17 m), B (auf Schulterhöhe) 14,1 cm

Leider nur sehr eingeschränkt – auf der Grundlage der beiden erhaltenen Fotografien der 1930er-Jahre – lässt sich ein verschollenes Statuettenfragment beurteilen (Abb. 40), das dem besser erhaltenen Meleager (B2; Abb. 41–42) in Größe und, wenn nicht alles täuscht, auch in der Machart ähnelt. Darauf deuten das Körperrelief und die fein geglättete Oberfläche. Vergleichbar ist nicht zuletzt der markante Unterschied zwischen der detailreichen Vorderseite und der nur schwach ausgearbeiteten Rückenpartie.

Während die Ausgräber in der Figur einen Satyrn erkannten, handelt es sich nach Ansicht von Brinkerhoff um einen Dionysos mit quer über der Brust verlaufendem Pantherfell. Die Muskulatur der linken Körperseite zeigt, dass die Figur ein linkes Stand- und ein rechtes, wohl leicht zurückgesetztes Spielbein aufwies. Nach der Schulterstellung möchte man davon ausgehen, dass der Kopf leicht nach rechts gewendet war. Beide Oberarme waren gesenkt, der rechte Arm war, soweit die Fotografie erkennen lässt, mittels einer längsrechteckigen Ausnehmung unterhalb der Achselhöhle angesetzt. Der linke Arm lässt sich nicht sicher rekonstruieren, doch war zumindest der Oberarm relativ eng am Körper geführt. Bekleidet ist die Figur mit einem auffallend sorgfältig charakterisierten Tierfell, dessen metallische Schärfe dem Inkarnat, dessen feine Ausarbeitung stellenweise noch spürbar ist, zu besonderer Wirkung verhalf. Die Bilderfindung dürfte auf die hohe Kaiserzeit





40 Verschollen, Torso einer Dionysosstatuette, B1 (Aufnahme 1934)

zurückgehen<sup>164</sup>. Sie ist auch später noch in verschiedenen Zusammenhängen wiederholt worden, wie ein Tischfuß aus Kyrene zeigt, der der Statuette in Antakya statuarisch entsprochen haben dürfte<sup>165</sup>. Dass es sich tatsächlich um einen Dionysos handelt, zeigt ein Detail, das Brinkerhoff offensichtlich entgangen ist. Auf der rechten Brustpartie, aber auch im Schulterbereich finden sich verschliffene Reste von Locken, wie sie für Dionysos typisch sind<sup>166</sup>.

Brinkerhoff hielt es für denkbar, dass das Fragment einer kleinformatigen Basis mit den Resten eines fünfzehigen Tieres (B11; Abb. 70) zum Dionysos – oder möglicherweise zur Meleagerstatuette – gehörte.

Bei aller gebotenen Vorsicht scheint mir das Statuettenfragment nach Format, Machart, dem auffälligen Gegensatz zwischen klassizistisch behandelter Vorder- und völlig vernachlässigter Rückseite ebenso

wie der Meleager spätantik zu sein. Mit dem Meleager (Abb. 41–42)<sup>167</sup> verbindet ihn auch das Körperrelief, sowohl im Bereich der eckig wirkenden Brustmuskulatur als auch im Bauch- und Lendenbereich, wo sich in beiden Fällen flächige Eintiefungen finden. Auch der Berliner Narkissos, den Vorster ins ausgehende 4. Jh. datiert hat, gehört in diesen Zusammenhang<sup>168</sup>. Anschließen lässt sich der Ganymed in Venedig, der wohl auch in theodosianische Zeit gehört, der Mailänder Meleager (Abb. 43–44) und der Ganymed in Athen<sup>169</sup>.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. b3; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 3

Foto: PUAA 1911. 1912 (rechts)

Lit.: Antioch II, 171 Nr. 121 Taf. 3; Brinkerhoff 1970, 30–32 Abb. 34–35 (jeweils rechts); Meischner 2003, 304f. Nr. 11 Taf. 13, 4

<sup>164</sup> Vgl. etwa Zanker 1974, 103 Nr. 5 Taf. 77, 2; Aurenhammer 1990, 63 f. Nr. 42 (London, British Museum: Dionysostorso). Der von Aurenhammer spätantoinisch datierte, überlebensgroße Torso stammt aus der spätantiken »Basilika«, seine Rückseite ist nur grob angelegt.

<sup>165</sup> Brinkerhoff 1970, Abb. 38. Vgl. auch Feuser 2013, Kat. 40 Taf. 9, 2 sowie Kat. 33 Taf. 8, 3–4; Kat. 43 Taf. 10, 2–3.

<sup>166</sup> Feuser 2013, Kat. 30–50 Taf. 7, 7–11, 3.

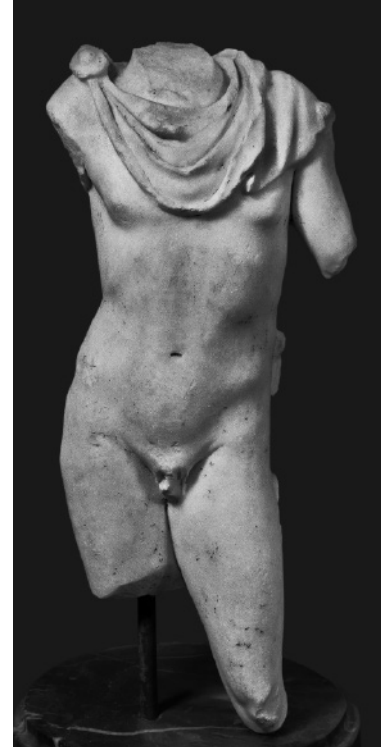
<sup>167</sup> Meischner 2003 Taf. 13, 4. Zu der Meleagerstatuette s. u. B 2.

<sup>168</sup> Vorster 2012–2013, 419 Abb. 18 (spätes 4./fr. 5. Jh.).

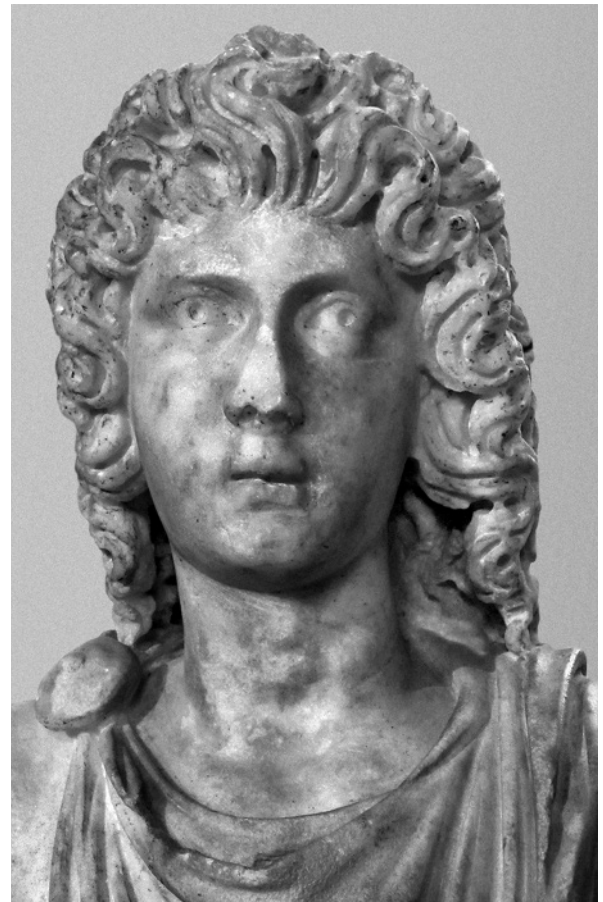
<sup>169</sup> Venedig: Vorster 2012–2013, 418 f. Abb. 20 a–b. – Mailand, Arch. Mus.: Bergmann 1999, Taf. 44, 4.



41 Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, Torso einer Meleagerstatuette, B2 (Aufnahmen 1934)

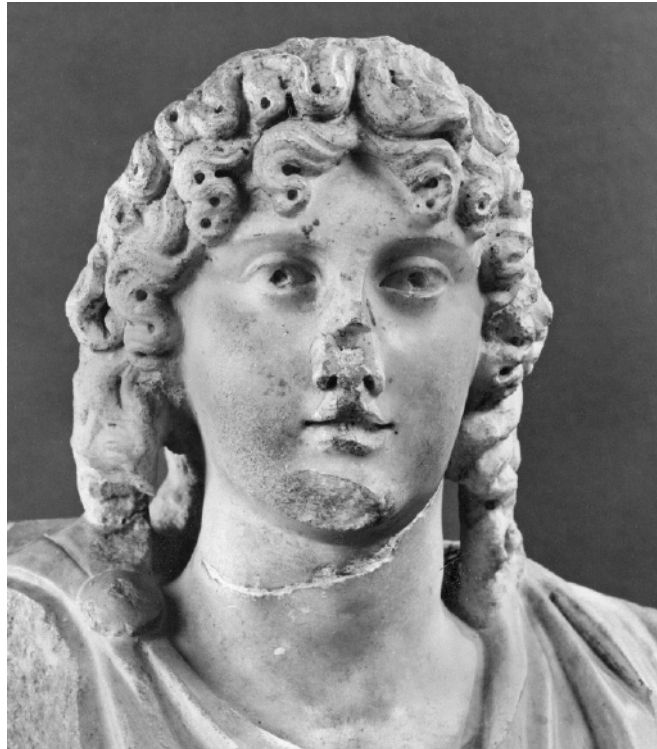
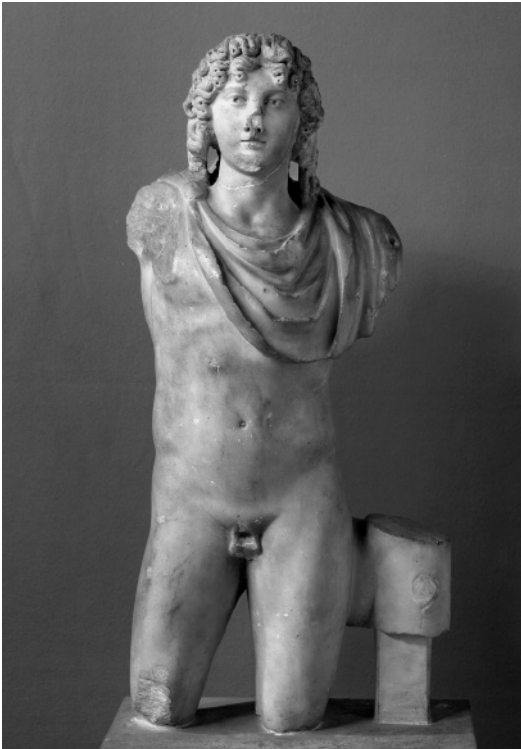


42 Antakya, Torso einer Meleagerstatuette, B2 (Aufnahme 1999)



43–44 Mailand, Museo Archeologico, Statuette eines Meleager





45-46 Istanbul, Archäologisches Museum, Helios aus Silahtarağa



47-48 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, Apoll

## B 2

## Torso einer Meleagerstatuette

Fund Nr.: 4319–S186

AO: Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, ohne Inv. (nach Meischner 2003, 304f.)

Material: Marble (Antioch II, 171), im Excavation Diary 1934: white marble

Abm.: H 31,5 cm (nach Antioch II), 30 cm (Excavation Diary 1934), H 32 cm (nach Meischner 2003, 304f.), B (auf Schulterhöhe) 13 cm (Antioch II)

Die im Hatay Arkeoloji Müzesi aufbewahrte Statuette lässt sich nur anhand der älteren Fotografien und einer Frontansicht, die nach einer Reinigung des Stücks aufgenommen wurde, beurteilen (Abb. 41–42)<sup>170</sup>.

Es handelt sich, wie Brinkerhoff erkannte, um eine der zahlreichen Varianten nach einer häufig als skopasisch betrachteten Bronzestatue des Meleager<sup>171</sup>. Bekleidet ist die Figur mit einem Schultermantel, der auf der rechten Schulter gefibelt ist und linke Schulter und Oberarmansatz knapp bedeckt. Rückseitig fällt er über Schultern und weite Teile der linken Körperhälfte bogig herab und war von innen über den Unterarm gelegt, dessen Hand einen Stab oder eine Lanze umfasste. Der Puntello am linken Oberschenkelansatz hat, anders als Meischner zu glauben scheint<sup>172</sup>, nichts mit dem Mantel zu tun, sondern ist der Ansatz der Stützstrebe, die Oberschenkel und Stab miteinander verband.

Das Inkarnat der Körperrückseite ist im Unterschied zur fein geglätteten Vorderseite nur grob angelegt, der Mantel flächig und mit schwach ausgeprägten Falten eher skizziert als ausgeführt. Dazu passt die hölzern wirkende Hand, die mit geöffneter Innenfläche auf den unteren Rücken gelegt ist.

Eng verwandt ist der Statuette in Antakya die ebenfalls kleinformatige Figur eines Meleager aus Salamis/Zypern (H ohne Kopf 52 cm)<sup>173</sup>. Ihr Oberkörper ist etwas stärker nach links geneigt, sodass die rechte Hand am oberen Rand des Glutäus eingestemmt ist, während sie bei dem antiochenischen Exemplar – dem stärker aufgerichteten Oberkörper entsprechend – auf Hüfthöhe flach aufliegt. Der Mantel bedeckt die gesamte Brustpartie und ist wesentlich stoffreicher, aber in der gleichen Weise geführt. Die Rückseite des Meleager aus Salamis ist nicht, wie die Bearbeiter meinen, »rough and worn off«, sondern scheint von Anfang an unbearbeitet geblieben zu sein. Das zeigen besonders deutlich die in der Bosse gebliebene Hand und die Rückseite des Mantelüberfalls, der nur grob angelegt ist.

Nach dem Statuettenformat und der handwerklichen Machart, nicht zuletzt dem auffälligen Kontrast zwischen Vorder- und Rückseite, spricht einiges dafür, dass auch der Meleager aus Salamis als spätantike Arbeit zu betrachten ist<sup>174</sup>.

In anderer Hinsicht verwandt ist der Figur in Antakya die etwas gedrungener wirkende Meleagerstatuette in Mailand (Abb. 43–44). Die typologische Stellung und die Datierung der Figur in die zweite Hälfte des 4. Jhs. hat Cagiano deAzevedo bereits in den 1960er-Jahren ausführlich und unwidersprochen begründet<sup>175</sup>. Mit dem antiochenischen Meleager verbindet sie neben dem Statuettenformat<sup>176</sup>, der Vernachlässigung der Rückseite, der hölzernen und überproportioniert wirkenden Hand vor allem die jugenhafte Proportionierung, die akzentuierte Inguinalfalte und das verschliffene Oberflächenrelief. Eine alexanderhafte, weit in den Nacken fallende Frisur wird der antiochenische Meleager nicht besessen haben, auch wenn die Bruchränder (Abb. 41)

<sup>170</sup> Die Figur wurde von J. Meischner im Rahmen ihrer Fotokampagne (1999) bedauerlicherweise nur frontseitig aufgenommen. Die Statuette ist im neuen, noch nicht vollständig eingerichteten Hatay Arkeoloji Müzesi derzeit nicht ausgestellt und war nach 2010 für eine erneute Autopsie im Magazin nicht zugänglich.

<sup>171</sup> Vgl. zusammenfassend mit weiterer Lit. LIMC VI (1992) 415 Nr. 3, S. 431 (S. Woodford).

<sup>172</sup> Meischner 2003, 304 f.

<sup>173</sup> Karageorghis – Vermeule 1964, 18 f. Nr. 8 Taf. 16.

<sup>174</sup> Karageorghis – Vermeule 1964, 18 f. äußern sich nicht zur Datierung. Zur Auffindungssituation heißt es, dass die Figur »was found in a drain below the floor of the east stoa of the Gymnasium, together with other statues which were thrown in prior to the early Christian reconstruction of the Baths, since the early Christian marble floor sealed the drain.« – Eine begründete Chronologie des Bauwerks ist bislang nicht vorgelegt worden. Kiessel

2013, 241–260, bes. 241 f. resümiert die verstreuten Kommentare des Ausgräbers Karageorghis, der von einer Erdbebenzerstörung des Baus 332/342 n. Chr. und einem Wiederaufbau ausgeht, ohne deren zeitlichen Rahmen zu bestimmen (Karageorghis 1982, 180 Abb. 129: »The gymnasium was destroyed during the 4th-century-AD earthquakes, but was rebuilt as baths for the Christian city of Constantia.«).

<sup>175</sup> Cagiano deAzevedo 1967, 5–17; Camporini 1979, 62–64 Nr. 50 Taf. 34 Abb. 50 a–b. Auch Meischner 2003, 305 listet die Beiträge von Cagiano und Camporini über den Mailänder Meleager (Abb. 43–44) unter ihren Vergleichen für die Meleagerstatuette in Antakya auf, die sie aber dennoch in das »spätere 1. Jh. n. Chr.« datiert.

<sup>176</sup> Die Mailänder Statuette ist im jetzigen Zustand 49 cm hoch, ohne Kopf (H 11,7 cm) mit 37 cm also nur geringfügig größer als der Meleager in Antakya (32 cm).

eine in den Nacken fallende Frisur zulassen würden. Wenn nicht alles täuscht, ist die Mailänder Statuette aus Göktepe-Marmor gefertigt, der möglicherweise auch beim Meleager in Antakya Verwendung gefunden hat.

In den näheren Umkreis der Figur in Antakya gehören darüber hinaus der Dionysos aus Chiragan (Abb. 30), eine Ganymedstatuette in Athen, der Helios aus dem Fund von Silaharağa (Abb. 45–46) und der Dresdner Apoll aus der Sammlung Chigi (Abb. 47–48)<sup>177</sup>. Nach den Körperformen wird man auch den Berliner Narkissos dazurechnen müssen, der in frühtheodosianischer Zeit entstanden sein wird<sup>178</sup>.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. b2; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 2

Foto: PUAA 1911. 1912 (links).

Lit.: Antioch II, 171 Nr. 122 Taf. 3; Brinkerhoff 1970, 29 f. Abb. 34–35 (jeweils links); Meischner 2003, 304 f. Nr. 11 Taf. 13, 4 (späteres 1. Jh. n. Chr.); Brands 2018, 278 f. Abb. 17

### B 3

#### Kopf einer weiblichen Statuette (»Apollon«)

Fund-Nr.: 4320–5187

AO: Verschollen, nach Antioch II angeblich in »Princeton, Museum of Historic Art« (so auch noch bei Brinkerhoff 1970), dem Vorläufer des heutigen PUAM, dort aber nach Auskunft von M. Padgett nicht nachweisbar

Material: Coarse-grained marble (Antioch II, 171), im Excavation Diary 1934: white marble

Abm. (nach Antioch II): H 12,8 cm, B (auf Schulterhöhe) 9,7 cm

Den kleinformatigen Kopf, der von den Ausgräbern zunächst als weiblich angesprochen wurde, hat Brinkerhoff als Apollon identifizieren wollen (Abb. 49)<sup>179</sup>. Die Frisur und der nach Brinkerhoffs Ansicht zum Singen leicht geöffnete Mund schienen ihm eine Deutung als Kitharodos nahezulegen.

Brinkerhoff brachte den Kopf mit dem Unterkörperfragment B 4 (»Draped female figure«) und – einleuchtend, aber ebensowenig beweisbar – mit den

Fragmenten einer Hand und eines Armes (B 9) in Verbindung. Das liegt nach dem Material zu urteilen durchaus nahe und könnte auch zu den Formaten von Unterkörper und Gliedmaßen passen, ohne dass dies – über den reinen Augenschein hinaus – nachweisbar wäre. Die Hand hat nach seiner Vorstellung eine Leier gehalten, von der die »projecting arms« erhalten seien. Es handele sich um eine kleinformatige, souvenirhafte Kopie des monumentalen Apollon Pythios von Daphne. Dass der Kopf ein Reflex der daphnetischen Kultfigur des Bryaxis ist, hält Flashar mit Hinweis auf das abrupte Bewegungsmotiv zu Recht für ausgeschlossen<sup>180</sup>.

Zusammen mit den als zugehörig betrachteten Fragmenten (B 4, B 9) betrachtete Brinkerhoff das Köpfchen als das späteste Stück des »cache«. Es ist, abgesehen von dem Tetrarchenportrait (A 5), zugleich das einzige Objekt des Fundkomplexes, das er explizit in die Spätantike datierte. Besonders eng verwandt schien ihm die Venus aus der Villa von St. Georges de Montagne im Louvre, sodass er für den »Apollon« zu einem Datum »sometime in the first half of the fourth century« gelangte<sup>181</sup>.

Eine Datierung des kleinen Kopfes ins 4. Jh. liegt tatsächlich nahe. In seine Nähe führen einige Stücke aus Chiragan, darunter die Maske einer Mänade<sup>182</sup>, deren Augenbohrung, Mundgestaltung und Haarbehandlung enge Gemeinsamkeiten erkennen lässt. Wie die Mänade scheint der »Apollon«, auch wenn das Foto darüber keine verlässliche Aussage erlaubt, in der Stirnmitte ein kleines Scheitellöckchen besessen zu haben, wie es viele andere spätantike Frauenbildnisse (Abb. 50. 52), aber auch der Dresdner Apoll (Abb. 48)<sup>183</sup> aufweisen. Auf derselben Stufe steht der Kopf einer Statuette aus Chiragan in Toulouse (Abb. 50)<sup>184</sup>, in deren Umkreis auch ein weiblicher Kopf im Museo Palatino in Rom zu zählen ist (Abb. 51)<sup>185</sup>. Nicht unähnlich ist in der Anlage von Mund und Nase auch der ansonsten weitaus qualitativere »Hirte« aus Chiragan<sup>186</sup>. Die markanten, fast hängenden Oberlider kehren beim Dionysos Chiragan wieder (Abb. 30)<sup>187</sup>. Nicht weit entfernt ist auch der Kopf einer Ariadne aus demselben Fundkomplex,

<sup>177</sup> Chiragan: Bergmann 1999, Taf. 45. – Athen: Bergmann 1999, 51 Nr. 18 Taf. 44, 4. – Silaharağa: Bergmann 1999, Taf. 23, 2; de Chaisemartin – Örgen 1984, Taf. 4–6. – Dresden: Knoll u. a. 2011, 614–619 Nr. 140.

<sup>178</sup> Vorster 2012–2013, 419 Abb. 18.

<sup>179</sup> Brinkerhoff 1970, 33–37.

<sup>180</sup> Flashar 1992, 73 Anm. 448. Zum Typus des Apollon Daphneios Flashar 1992, 70–77.

<sup>181</sup> Brinkerhoff 1970, 36 f. Abb. 47. Zur Venus und dem Fundkomplex von St. Georges, deren Skulpturen heute überwiegend in die zweite H. des 4. Jhs. datiert werden, vgl. Gazda 1981,

Abb. 47–49. 56; Bergmann 1999, 21 mit Anm. 86; Stirling 2005, 100–102.

<sup>182</sup> Bergmann 1999, Taf. 8, 1–2.

<sup>183</sup> Knoll u. a. 2011, 614–619 (C. Vorster); Vorster 2012–2013, 409 f.

<sup>184</sup> Bergmann 1999, Taf. 56, 3 (vgl. auch die verwandten Köpfe Taf. 56, 1–2. 4)

<sup>185</sup> Bergmann 1999, Taf. 87, 4; Vorster 2012–2013, Abb. 25.

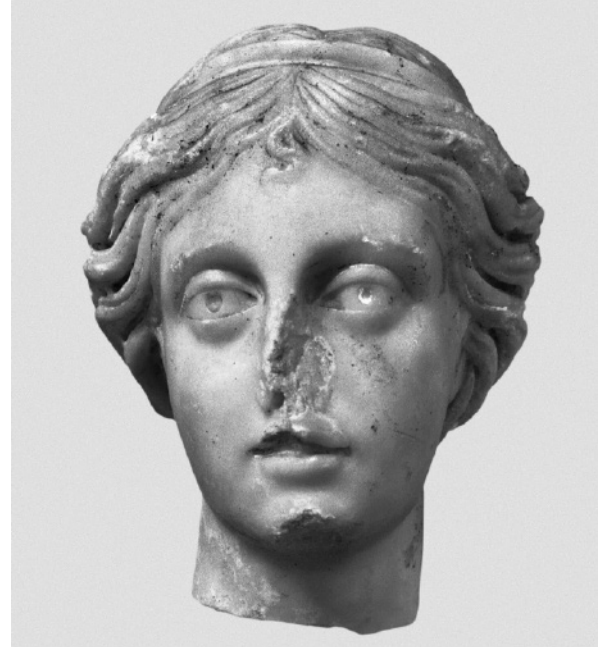
<sup>186</sup> Bergmann 1999, Taf. 60.

<sup>187</sup> Bergmann 1999, Taf. 52, 1.

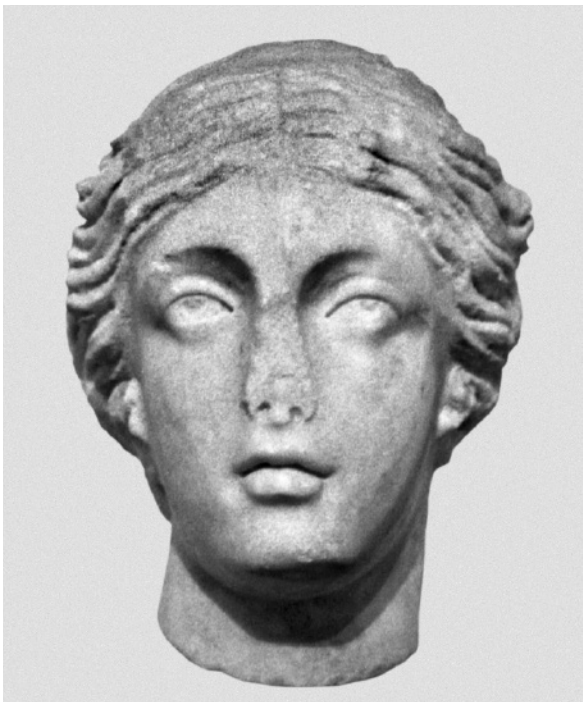




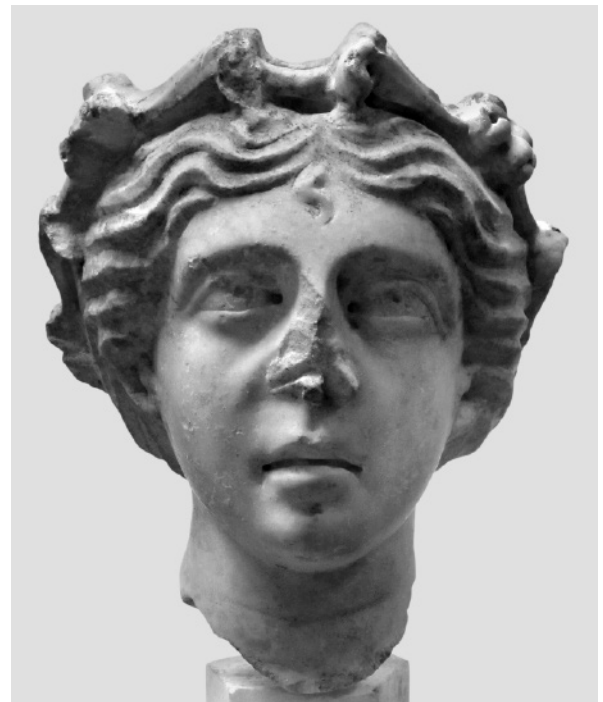
49 Verschollen, Kopf einer weiblichen Statuette (>Apollo<), B3



50 Toulouse, Musée Saint-Raymond, Kopf einer Statuette aus Chiragan



51 Rom, Museo Palatino, Weiblicher Kopf



52 Rom, Musei Capitolini, Musenkopf

dem sich die Mänade aus der Gruppe von Satyr, Mänade und Eros in Boston anschließen lässt<sup>188</sup>.

Mehr als deutlich ist auch der Zusammenhang mit den Skulpturen aus Silahatarağa, die zum Kunstkreis

von Aphrodisias zu rechnen sind<sup>189</sup>. Ein Tondo mit Frauenbüste, eine sehr weitgehende Überarbeitung eines angeblich severischen Portraits, zeigt in der Gesichtsbildung, den Augen mit den tief gebohrlen,

<sup>188</sup> Chiragan: Cazes 1999, 115. – Boston: Gazda 1981, 160–166 Abb. 54–55. 57.

<sup>189</sup> Bergmann 1999, 17–20.



an die ausgeprägten Oberlider gehefteten Pupillen und dem knitrigen Mund vergleichbare Züge<sup>190</sup>. Das gleiche gilt für die Artemis aus Silahtarğa (Abb. 27)<sup>191</sup>. In der Gesichtsbildung bildet der Helios von Silahtarğa die engste Parallele (Abb. 46)<sup>192</sup>.

Ebenso charakteristisch für den aphrodisienschen ›Kunstkreis‹ ist ein Heliosköpfchen aus Aphrodisias, das K. Erim zufolge auch später als im 4. Jh. entstanden sein könnte<sup>193</sup>. Es zeigt die gleiche dünne, aber breite Oberlippe, eine schmale, zugleich volle Unterlippe, eine ausgeprägt breite Nasenwurzel und »kugelförmige, spätantik wirkende Augen«<sup>194</sup>. Mit dem Helios verwandt und damit in einen aphrodisiensischen Zusammenhang gehört m. E. auch die bereits behandelte Statuette des Meleager in Mailand (Abb. 44–45)<sup>195</sup>, der dem Apoll in Antakya im Kopfumriss, Inkarnat, Augengestaltung, Nasenform sehr ähnlich zu sein scheint.

Von dieser Gruppe, insbesondere natürlich den Skulpturen aus Silahtarğa, nicht weit entfernt ist der Valentinian in Istanbul (Abb. 28)<sup>196</sup>, was eine Datierung des ›Apoll‹ aus dem Barracks House in die zweite Hälfte des 4. Jhs. nicht abwegig erscheinen lässt. In theodosianische Zeit führt auch der Vergleich mit dem Ganymed in Venedig und einem kleinformatigen weiblichen Kopf in München<sup>197</sup>. In seiner reduzierten Formensprache, der Gesichtsbildung sowie Inkarnat, Blick und Augengestaltung bildet der Musenkopf im Museo Capitolino Nuovo, der auf dem Esquilin gefunden wurde, eine enge Entsprechung (Abb. 52)<sup>198</sup>. Auf derselben Stilstufe steht die Gewandstatue in der Villa Medici<sup>199</sup>. Nicht weit entfernt sind auch die Figuren des Hekateions aus Sidon im Louvre und, vor allem was Augen, Nase und Haar angeht, ein großformatiger Artemiskopf in den Kapitولينischen Museen<sup>200</sup>.

Dass der ›Apoll‹ vor allem mit weiblichen Köpfen zusammengeht, scheint kein Zufall zu sein, sondern vielmehr für eine Deutung als Muse, Mänade oder Göttin zu sprechen.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. b 6; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 6

Foto: PUAA 1916

Lit.: Antioch II, 171 Nr. 123 Taf. 3; Brinkerhoff 1970, 33–37 Abb. 41.

## B 4

### Torso einer weiblichen Gewandfigur

Fund-Nr.: 4321–S188

AO: Unbekannt. Nach Antioch II in Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi, jedoch nicht bei Meischner 2003.

Material: Marble (Antioch II, 171)

Abm. (nach Antioch II): H 24,4 cm, H Plinthe 3 cm

Das kleinformatige Fragment einer insgesamt kaum mehr als 80 cm hohen Statuette bewahrt die Beine und Füße einer langgewandeten, leicht ausschreitenden Figur (Abb. 53), in der Brinkerhoff eine miniaturisierte Wiedergabe des monumentalen Apollon des Bryaxis aus Daphne erkennen wollte<sup>201</sup>. Da er Unterarm und Hand (B 9; Abb. 70), vor allem aber das von ihm in die erste Hälfte des 4. Jhs. datierte Apollonköpfchen (B 3; Abb. 49) als zugehörig betrachtete, gehörte seiner Ansicht nach auch das Gewandfragment in die Spätantike<sup>202</sup>.

Brinkerhoffs Deutung als Apollon Kitharodos hat wenig Widerhall gefunden<sup>203</sup>. In der Überlieferung bewegter, langgewandeter Kitharoden lässt sich das Fragment statuarisch und vom Gewandmotiv her nur schwer unterbringen<sup>204</sup>. Nicht allein, weil die Statuet-

<sup>190</sup> Bergmann 1999, 19 Taf. 24. 25, 1. Vgl. auch de Chaisemartin – Örgen 1984, Taf. 46.

<sup>191</sup> Bergmann 1999, Taf. 52, 3.

<sup>192</sup> de Chaisemartin – Örgen 1984, Taf. 6 a.

<sup>193</sup> Bergmann 1999, 15. 49 Nr. 13 Taf. 21, 4 (H 16 cm).

<sup>194</sup> So Bergmann 1999, 56 in anderem Zusammenhang (Ranckenfriese in London aus Aphrodisias). Gut passt auf das Köpfchen auch die Beschreibung des (allerdings sonst anders gearteten) Dresdner Apoll von Vorster 2012–2013, 409 f.: »... zeigt die vertrauten Eigenheiten von Skulpturen valentinianischer und frühtheodosianischer Zeit, wie das aufgeblasene Gesicht mit dem kleinen Mündchen, die von breiten Lidern gerahmten, kugeligen Augäpfel mit der kreisrunden Pupillenbohrung und die konturparallele Führung der Stirnhaare. Selbst das kleine Löckchen unter dem Scheitel wurde nicht vergessen«.

<sup>195</sup> Bergmann 1999, 49 Nr. 12 Taf. 42, 4. Weitere Fotos verdanke ich C. Vorster.

<sup>196</sup> Bergmann 1999, Taf. 52, 2.

<sup>197</sup> Vorster 2012–2013, 418 Taf. 20b (Venedig). 420 f. Abb. 21 (München).

<sup>198</sup> Vorster 2012–2013, 428 Abb. 28.

<sup>199</sup> Vorster 2012–2013, 434–436 Abb. 34.

<sup>200</sup> Sidon: Bergmann 1999, 24 f. Taf. 29, 3. 53, 1–3. – Rom: Vorster 2012–2013, 427 Abb. 24 a (Augen [Bohrung, ausgeprägte Oberlider], breite Nasenanlage, breite, strichförmige Oberlippe, wulstige Unterlippe, Haargestaltung). Vgl. auch Abb. 25–26. 28–30.

<sup>201</sup> Brinkerhoff 1970, 33–37.

<sup>202</sup> Brinkerhoff 1970, 36 (»The date of the replica of the Antioch Apollo of Daphne falls later than that of any other statue in the cache, for it belongs to that select group of pagan mythological works made in the Early Christian Period«).

<sup>203</sup> Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Hannestad 2014, 245, der das Fragment für den einzigen hochkaiserzeitlichen Bestandteil mythologischer Skulptur aus dem Fundkomplex hält.

te aus Antakya nur schwach bewegt ist. Der seitlich aufstoßende, dünne, eng an die Beine gepresste, fußlange Chiton suggeriert zwar Bewegung, aber der feste, ponderierte Stand deutet in eine andere Richtung. Wenn sich vereinzelt Anklänge an bewegte Kitharoden ausmachen lassen, so betrifft das lediglich einzelne Gewandmotive, wie der Torso in Santa Barbara zeigen kann<sup>205</sup>, aber mit dem Gros der Überlieferung, vor allem dem Typus Vatikan-Stockholm, hat die Statuette erkennbar nichts zu tun<sup>206</sup>.

Plausibler scheint mir die ursprüngliche Deutung auf eine weibliche Gewandfigur. So finden sich, statuarisch zumeist weniger als in der Gewandbildung, durchaus Anklänge an verschiedene Aphrodite-typen, etwa den Typus Louvre-Neapel (die sog. Aphrodite von Frejus; Abb. 54)<sup>207</sup> oder eine Weiterbildung des Typus, etwa im Stil der sog. Charis vom Palatin<sup>208</sup>, die das Standmotiv bekanntermaßen umkehrt. Ähnlich ist, was einzelne Gewandmotive angeht, auch die Aphrodite vom Typus Este im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 55)<sup>209</sup>.

Für wenig wahrscheinlich hielt Brinkerhoff die Deutung auf Hygieia<sup>210</sup>, die üblicherweise in Chiton oder Peplos sowie Mantel/Himation erscheint, auch wenn sich vereinzelt Anklänge an die Gewandbildung des Fragments aus dem Barracks House finden<sup>211</sup>. Was auf Hygieia hindeuten könnte, ist eine Ausnehmung von 1 cm Durchmesser vor dem linken Fuß der Figur, »drilled diagonally through the plinth«<sup>212</sup>, die nicht auf eine Stütze, sondern auf ein stabartiges Attribut schließen lässt<sup>213</sup>. Es ist verführerisch, hier an die Verzapfung eines Schlangensstabes zu denken, wie er bei Hygieia nicht selten vorkommt<sup>214</sup> und auch im Fundkomplex des Barracks House überliefert ist (B5)<sup>215</sup>. Nach seinen Abmessungen ist eine Zugehörigkeit jedenfalls nicht auszu-

schließen (H 22 cm, größte B 7,1 cm). Wie der Vergleich mit der Selene aus Silaharağa<sup>216</sup> zeigt (Abb. 56), müssen für die Benennung der Gewandfigur aus dem Barracks House allerdings auch andere Möglichkeiten in Erwägung gezogen werden.

Die Datierung der Figur begegnet einigen grundlegenden Schwierigkeiten, nicht zuletzt, weil wir für ihre Beurteilung auf nur ein einziges Foto angewiesen sind. Antiquarische Argumente für die Datierung liegen, soweit ich sehe, nicht vor. Die Basenform ist nicht mit hinreichender Sicherheit erkennbar<sup>217</sup>, auch wenn sie das stereotyp wiederkehrende Plinthenprofil spätantiker Skulpturen, eine Hohlkehle zwischen zwei Faszien, zu wiederholen scheint. Die von Brinkerhoff ins Spiel gebrachte Zusammengehörigkeit des Fragments mit dem Apollonköpfchen (B3), das er ins frühe 4. Jh. gesetzt hat, ist denkbar, aber nicht beweiskräftig; stutzig macht allein schon der Umstand, dass die Ausgräber den Marmor des Kopfes als »coarse-grained« bzw. als »white marble« charakterisiert haben, während Beinfragment, Hand und Unterarm lediglich als »marble« titulierte wurden.

Hannestad hielt das Fragment, in dem er mit Brinkerhoff einen Apollon Kitharodos erkannte, wie eingangs erwähnt, für hochkaiserzeitlich, ohne dies zu begründen<sup>218</sup>. So naheliegend die klassizistische Machart einen solchen Ansatz auf den ersten Blick erscheinen lassen mag, ist eine spätantike Datierung meines Erachtens alles andere als ausgeschlossen. Die Selene von Silaharağa (Abb. 56) bietet sehr ähnliche, wie aufgelegt wirkende Hängefalten (linker Unterschenkel), schrägverlaufende Zugfalten (Oberschenkel; Antakya: vor allem linker Unterschenkel) und markante, längliche Faltenhöhlungen in der Gewandbahn zwischen den Beinen und Tütfalten am Gewandaufstoß.

Die Verbindung einer spätantiken, weitgehend

**204** Zum Typus: Flashar 1992, 103–113. Das antiochenische Fragment hat Flashar bezeichnenderweise nicht in seine Kitharoden-Publikation aufgenommen, obwohl ihm das nach Brinkerhoffs Ansicht zugehörige Köpfchen A3 bekannt war.

**205** Zu ihm und der verwandten Überlieferung Flashar 1992, 212–217 Abb. 183. Vgl. mit guten Abbildungen auch del Chiaro 1974, 68 f. Taf. 18.19.

**206** Ob die Figur Schuhe trägt, wie bei Apoll voraussetzen, vermag ich nach dem Foto nicht zu entscheiden, doch scheint sie mir barfuß zu sein.

**207** LIMC II (1984) 36 Abb. 225. 227; Torso in Istanbul aus den Faustinathermen in Milet: Vgl. Schneider 1999, 12. 14. 23 f. 26. 29. 43–45. – Verwandt auch die Statuette in Princeton (Abb. 55), die zuletzt ins sp. 2./fr. 3. Jh. datiert wurde (A.-M. Knoblauch in: Sismondo Ridgway 1994, 50–53 Nr. 14). Nach Format und Machart, insbesondere den Trompetenfalten am Saum, den linearen Falten in der Armbeuge und der Ausführung der Rückseite (GesamtT der Figur 9,2 cm bei einer erhaltenen H 53,1 cm ohne Kopf)

halte ich auch in diesem Fall eine spätantike Datierung für wahrscheinlich, wie an anderer Stelle zu zeigen sein wird.

**208** LIMC II (1984) 36 f. Abb. 246 und 248 (Aphrodite von Mantua).

**209** LIMC II (1984) 32 Nr. 204 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Hofter 2016, 299–313 Taf. 34.

**210** Brinkerhoff 1970, 34.

**211** LIMC V, 559 Nr. 22. 38. 42. 46 s. v. Hygieia (F. Croissant).

**212** Antioch II, 171 Nr. 124.

**213** So bereits Parlasca 1973, 422.

**214** LIMC V (1990) 554–572 Nr. 45 s. v. Hygieia (F. Croissant).

**215** Parlasca 1973, 422 hält eine Zugehörigkeit für ausgeschlossen, weil das Stabfragment »im unteren Teil vollständig« erhalten sei. Woher diese Erkenntnis stammt, bleibt offen.

**216** de Chaisemartin – Örgen 1984 Taf. 12; Bol 2019, Abb. 321.

**217** Hannestad 2014, 245 spricht von einer »moulded base«. Zur Chronologie kleinasiatischer Statuettenbasen vgl. Filges 1999, 397–404.

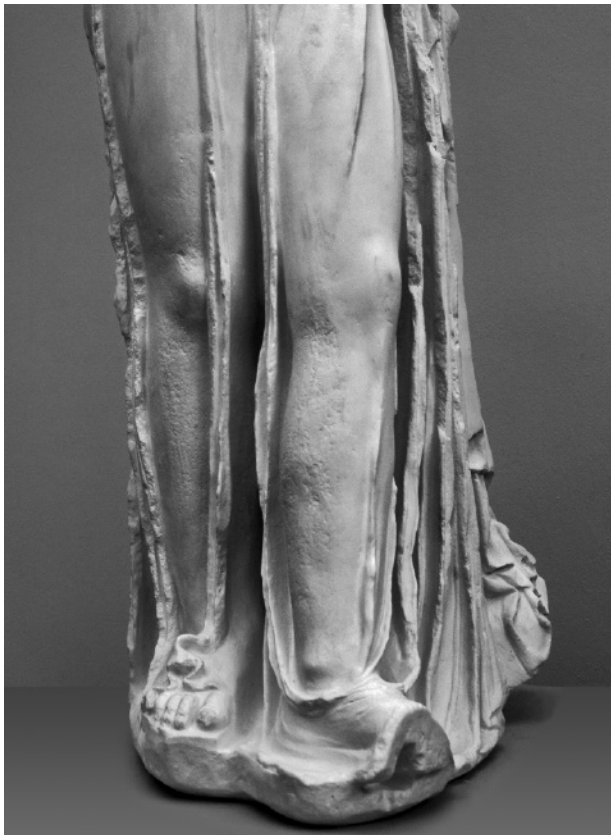
**218** s. o. Anm. 43.



53 Verschollen. Torso einer weiblichen Gewandfigur, B4 (Aufnahme 1934)



54 Princeton, University Art Museum, Statuette einer Aphrodite



55 Wien, Kunsthistorisches Museum, Aphrodite Este, Photo nach Gipsabguss in der Abguss-Sammlung Klassischer Plastik, Freie Universität Berlin



56 Istanbul, Archäologisches Museum, Selene aus Silahtarğa

vom Kontur her bestimmten Körperauffassung mit einer feingliedrigen, oft an Werke der mittleren und hohen Kaiserzeit erinnernden Gewandwiedergabe ist in der Spätantike nicht selten. Von den genannten Skulpturen abgesehen finden sich dafür auch und nicht zuletzt Beispiele in der Kleinkunst.

Motivisch und in dem Umfang, den Gattungsgrenzen aufzeigen, scheinen mir die Gewänder auf dem Mittelmedaillon der Kaiseraugster Achillesplatte auch stilistisch nicht unähnlich zu sein<sup>219</sup>. Deidameias Gewand kennzeichnen am Ober- und Unterschenkel jene stark gebogenen Hängefalten, die am linken Unterschenkel unseres Fragments erscheinen. Auch die tütenartigen Falten an den unteren Gewandsäumen von Deidameia und Achill sind vereinzelt an der antiochenischen Figur zu beobachten.

Die verschwenderischen Stoffkaskaden mit ihren tiefen Faltentälern, aber ebenso die leichten Hängefalten kehren auch am sogenannten Stilicho-Diptychon wieder<sup>220</sup>. Ähnliche Erscheinungen lassen auch das theodosianische Nicomacher/Symmacher-Diptychon<sup>221</sup>, die Mänadenteller aus dem Mildenhall Treasure<sup>222</sup> sowie die Tellus des Theodosiusmissoriums<sup>223</sup> erkennen. Die artifizuell wirkenden Stauchfalten des Mantels am linken Rand der antiochenischen Figur erscheinen noch auf wesentlich späteren Silberarbeiten<sup>224</sup>.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. b5; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 5

Foto: PUAA 1915

Lit.: Antioch II, 171 Nr. 124 Taf. 4; Brinkerhoff 1970, 34 Abb. 42

## B 5

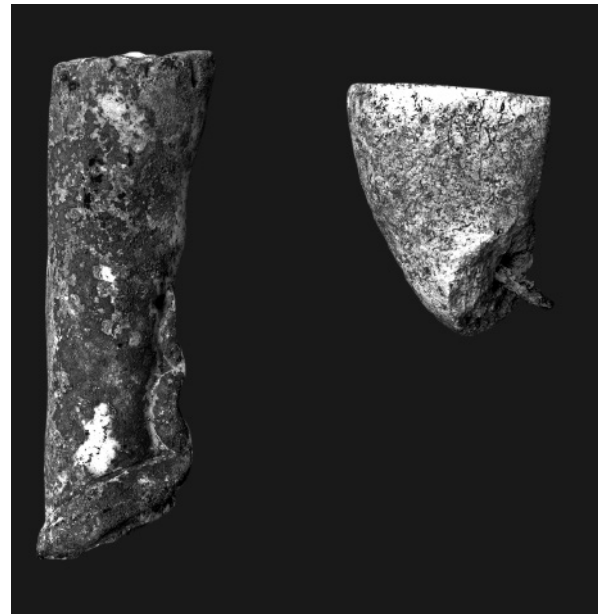
### Schlangenstab

Fund-Nr.: 4322-S189

AO: Unbekannt. Nach Antioch II in Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi (so auch Card Catalogue: »Turkiye«), jedoch nicht bei Meischner 2003. Im Magazin nicht auffindbar.

Material: Marble (Antioch II, 171), im Excavation Diary 1934: white marble

Abm. (nach Antioch II): H 22 cm, größte B 7,1 cm



57 Verschollen, Schlangenstab, B5, und Fragment einer Statuette, B6

Das Fragment eines sich nach oben verjüngenden Stabes mit dem Unterkörper einer Schlange (Abb. 57, links) erscheint in der Grabungspublikation als »Tree Trunk Support with Serpent«<sup>225</sup>. Im Card Catalogue wird es unter der Bezeichnung »Fragment of a support of a small Apollo Sauroktonos?« geführt und kurz beschrieben: »Rounded shaft with lower part of serpent-like animal in relief at upper? end. The serpent body widens at top and the scales are clearly indicated by incised lines. The body twists to one side toward the top«.

Das Fragment ist mit einer Höhe von 22 cm nicht klein, wenn auch sicher nicht Teil einer lebensgroßen Figur. Der Stamm weitet sich nach unten, auf halber Höhe sind die Schwanzspitze und der sich verbreiternde Körper einer Schlange zu sehen, die sich um den Holzstab wand<sup>226</sup>. An verschiedenen Stellen sind Reste einer geritzten Schuppung erkennbar.

Mit einer Höhe von 22 cm und einer größten Breite von 7,1 cm ist das Fragment wohl am ehesten als Teil einer Statuette des Asklepios verständlich, der »in der Spätantike auffällig häufig dargestellt« wurde<sup>227</sup>.

<sup>219</sup> Cahn 1984, Taf. 155.

<sup>220</sup> Gute Abb. bei Bol 2019, Abb. 354.

<sup>221</sup> Bol 2019, Abb. 353.

<sup>222</sup> Vorster 2012–2013, 457 Abb. 46; Hobbs 2016, 63–71 Kat. 2.3 (drittes V. 4. Jh.).

<sup>223</sup> Gute Abb.: Vorster 2012–2013, 467 Abb. 53; Bol 2019, Abb. 346; Meischner 2000, 237 Abb. 7.

<sup>224</sup> Hobbs 2016, 75 (St. Petersburg, Ermitage, Inv. W-282; Silberplatte mit Silen und Mänade).

<sup>225</sup> Antioch II, 171 Nr. 125.

<sup>226</sup> Nach dem Format des Fragments handelt es sich um einen Stab, nicht um einen Baumstamm, wie er in der kleinformatigen Hesperidengruppe in New York vorkommt (Bonfante – Carter 1987; erh. H 25,2 cm, rek. H ca. 50 cm).



Die eng miteinander verwandten spätantiken Statuetten in Athen und Rhodos<sup>228</sup>, beide nach Bergmann zum aphrodisiensischen Kunstkreis gehörig, sind 70 cm bzw. 65 cm hoch. Mehr als die Hälfte der Gesamthöhe nehmen die schlangenumwundenen Stöcke ein, auf die sich die Gottheit stützt. Ähnlich ist das Proportionsverhältnis bei der ursprünglich ca. 70 cm hohen Asklepiosstatuette aus Valdetorres de Jarama in Madrid<sup>229</sup>. Es handelt sich nicht um schlanke Wanderstöcke, sondern vielmehr um knorrige, nach unten verbreiternde Äste. Dass die Schlange bei den Skulpturen in Athen und Rhodos bereits auf Bodenhöhe ansetzt und nicht erst, wie in Antakya, im unteren Teil des Stammes, ist auffällig, aber kein Argument gegen die vorgeschlagene Deutung des antiochenischen Fragments, wie die Asklepiosstatuette in Valdetorres zeigt. Trifft unsere Kalkulation zu, hätten wir es mit einer etwa 65–90 cm hohen Statuette zu tun, und sollten wir mit der Deutung richtig liegen: mit einem Asklepios.

Obwohl Asklepios häufig zusammen mit Hygieia dargestellt wird, sind Reste einer Hygieia im Bestand des Barracks House bislang nicht sicher auszumachen – wenn nicht das Unterkörpergewandfragment (B4) infrage kommt. Auch Ceres wird gelegentlich mit einem Schlangensab dargestellt<sup>230</sup>, doch wäre das wegen der Seltenheit des Typus wohl die *lectio difficilior*.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. b7; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 7

Foto: PUAA 1917 (links)

Lit.: Antioch II, 171 Nr. 125

## B 6

### Fragment einer Statuette

Fund-Nr.: 4323–S190

AO: Unbekannt. Nach Antioch II in Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi (so auch Card Catalogue: »Turkiye«), jedoch nicht bei Meischner 2003. Im Magazin nicht auffindbar.

Material: Marble (Antioch II, 171)

Abm. (nach Antioch II): größter Dm 9,2 cm (Card Catalogue: »max. dimens. 0,126, max. w. 0,092«)

<sup>227</sup> Bergmann 1999, 69; Hannestad 1994, 156; Stirling 2005, *passim*.

<sup>228</sup> Athen: Bergmann 1999, 45. 51 f. Nr. 19; 57. 69 f. Taf. 47. 48, 1–3. 49, 1–2; Rhodos: Bergmann 1999, 51. 53 f. 69. 71. 73 Taf. 46, 2.

<sup>229</sup> Puerta u. a. 1994, 191–193 Abb. 12–13.

Schon die Ausgräber taten sich mit der Identifizierung des verschollenen Fragments schwer (Abb. 57, rechts). Im Card Catalogue heißt es unbestimmt »Part of joint - marble - knee, elbow, or shoulder«, und weiter: »The part is roughly oval-shaped at the larger end; from the other the metal joint extends 0,034 cm« (gemeint sind: 0,034 m, d. h. 3,4 cm). In der Grabungspublikation wird es einleuchtend als Oberschenkelfragment mit gedübeltem Ansatz des Unterschenkels bezeichnet<sup>231</sup>. Wenn das zutrifft, handelte es sich um den Rest einer weiteren mutmaßlich nackten Figur, von der sich keine weiteren Bestandteile im »cache« erhalten haben. Nach der Größe zu urteilen, muss es sich um eine Statuette gehandelt haben.

PUAA: Keine Erwähnung im Field Report 1934/Excavation Diary 1934. Beschreibung lediglich im Card Catalogue.

Foto: PUAA 1917 (rechts)

Lit.: Antioch II, 171 Nr. 126.

## B 7

### Kopf einer Nymphe

Fund-Nr.: 4324–S191

AO: PUAM, y1992–49

Material: Marble (Antioch II, 171), im Excavation Diary 1934: white marble

Abm. (nach Antioch II): H 29 cm (so auch im Excavation Diary 1934), nach Sismondo Ridgway: H 29,4 cm, B 19 cm, T 25 cm

Bei der Diskussion des Satyrkopfes in Antakya (A 7; Abb. 22–23) wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Zusammengehörigkeit der beiden Köpfe als Teile der Gruppe »Aufforderung zum Tanz«, die Brinkerhoff ins Spiel gebracht hatte, in der Forschung zu meist mit Skepsis begegnet wird<sup>232</sup>. Sismondo Ridgway hatte ihre ablehnende Haltung mit handwerklichen Unterschieden begründet und den Satyrkopf früher angesetzt, ohne dies näher auszuführen<sup>233</sup>. Die Nymphe (Abb. 58–61) dagegen zeigt nach Sismondo Ridgways Überzeugung in der Haarbehandlung »a typical late-roman technique«, die nicht vor severischer Zeit denkbar sei, während das Haar des Satyrn wenig gebohrt sei. Sismondo Ridgway schlug eine Datierung der Nymphe um 260 n. Chr. vor, mit

<sup>230</sup> So für die Dresdner Ceres Vorster 2012–2013, 411 mit Anm. 82.

<sup>231</sup> Antioch II, 171 Nr. 126.

<sup>232</sup> Jüngere Ausnahme: Meischner 2003, 308 f.

<sup>233</sup> Sismondo Ridgway 1994, 88. Ihren Zweifeln hat sich Stähli 1999 (s. o. A 7) angeschlossen.



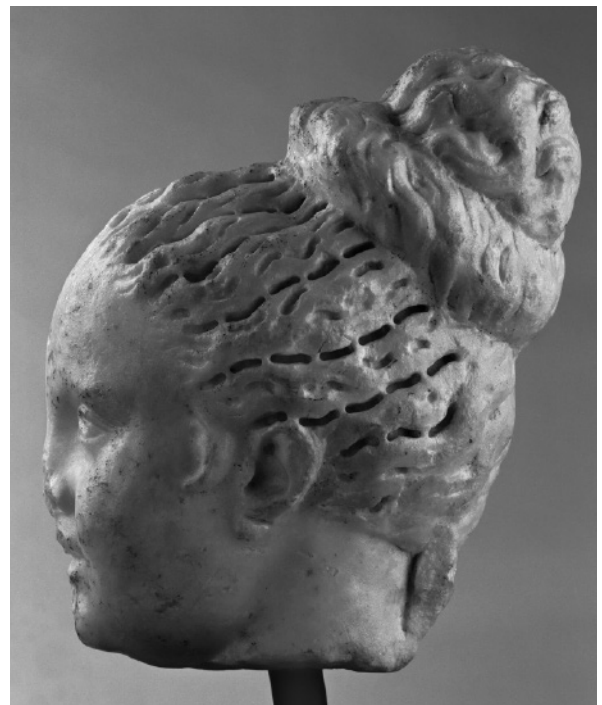
58



59



60



61

58–61 Princeton, Princeton University Art Museum, Kopf einer Nympe, B7

der sie sich der revidierten Datierung von Brinkerhoff anschloss, der den Kopf zunächst, so wie auch die Ausgräber, noch um 190/200 datiert hatte<sup>234</sup>.

Als ausschlaggebend für die Datierung betrachtet Sismondo Ridgway die Frisur mit den länglichen, teils gewundenen Bohrungen, die bereits in frühseverischer Zeit nachweisbar ist<sup>235</sup>, verstärkt um die Mitte des 3. Jhs. erscheint<sup>236</sup>, aber in ähnlicher Manner durchaus auch noch am Ende des 3. und im ersten Jahrzehnt des 4. Jhs. auf Sarkophagen vorkommt<sup>237</sup>. Eine ähnliche Bohrfrisur zeigt auch die Sandalenlöserin aus Sidi Bishr in Alexandria (Abb. 69), die zuletzt ins späte 4. Jh. gesetzt worden ist<sup>238</sup>. Längliche Bohrungen mit Zwischenstegen sind auch an Portraits nachweisbar, vielleicht nicht zufällig gehäuft an der Wende vom 4. zum 5. Jh.<sup>239</sup>.

Eine Datierung ins 4. Jh. könnte, abgesehen von der Frisur, auch die Gesichtsbildung selbst nahelegen. Die stilistischen Vergleiche führen zunächst zu einer Gruppe von Denkmälern, deren zeitliche Stellung umstritten ist. Dazu gehören, gewissermaßen als Kristallisationspunkt des Methodenstreits, in erster Linie die Sette-Sale-Skulpturen in Kopenhagen, deren Datierung zwischen den Befürwortern eines Ansatzes um 200 und in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. schwankt<sup>240</sup>. Im Vergleich mit dem Kopf des Kopenhagener Satyrn (Abb. 26) fallen nur wenige Unterschiede ins Auge<sup>241</sup>. Das volle Gesicht mit der stark bewegten Oberfläche, die hohe, glatte Stirn, scharfe, hoch geschwungene Brauenbögen und vor allem die Augenbildung stimmen weitgehend überein. Dieselben Erscheinungen verbinden die Nympe auch mit dem Kopenhagener ›Zeus‹ (Abb. 24–25)<sup>242</sup>.

Vom gleichen Schlag wie die Princeton Nympe ist auch der Kopf des Geryoneus von einem der Prachtreiefs aus der Villa von Chiragan in Toulouse, die zunächst in severische Zeit gesetzt worden waren, bevor Bergmann einen Ansatz in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. wahrscheinlich zu machen versucht hat<sup>243</sup>. Die Zweifel an Bergmanns Spätdatierung, wie sie Lehmann mit seinem Ansatz in der zweiten Hälfte des 3. Jhs. formuliert hat<sup>244</sup>, zeigen das Dilemma: Es fehlt an einer konsistenten Stilgeschichte der Zeit zwischen 200 und 400 n. Chr.

Auf etwas sichererem Boden bewegt man sich mit dem Dresdner Apoll (Abb. 48), dessen Datierung ins späte 4. Jh. Vorster begründet hat<sup>245</sup>. Bei allen typologisch bedingten Unterschieden ergeben sich deutliche Übereinstimmungen im Gesichtsumriss, dem gespannten Inkarnat und in der Augenbildung. Das wie aufgeblasen wirkende Gesicht mit dem kleinen Mund und die von akzentuierten Lidern gerahmten, kugligen Augäpfel mit der kreisrunden Pupillenbohrung und den ausgeprägten Tränenkarunkeln verbindet die Nympe auch mit dem Helios aus Silaharağa (Abb. 46)<sup>246</sup>. Sehr eng verwandt scheint mir auch der wesentlich schmaler geschnittene Kopf einer Statuette aus Chiragan in Toulouse (Abb. 50)<sup>247</sup>, den Bergmann mit den Skulpturen vom Esquillin, ihren Verwandten in Aphrodisias, Chiragan, Silaharağa, St. Georges de Montagne und Valdetorres in Verbindung gebracht hat. Dem Kopf in Toulouse hat Vorster einen kleinen Frauenkopf im Antiquarium der Münchner Residenz an die Seite gestellt<sup>248</sup>, der sich in der Gesichtsbildung und Details wie dem eigenwillig geknickten Unterlid gut mit der Nympe in Princeton verträgt.

<sup>234</sup> Brinkerhoff 1970, 39 f.; Brinkerhoff 1965, 27.

<sup>235</sup> Fittschen – Zanker 1985, 94 f. Nr. 82 Taf. 101. 102 (frühseverisch).

<sup>236</sup> Andreae 1980, Kat. 104 Taf. 18, 4 (Löwenmähne, um die Mitte des 3. Jhs.); Kat. 126 (Palazzo Mattei I) Taf. 33, 7 (260/270 n. Chr.); Kat. 52 (Neapel) Taf. 42, 9 (260/270 n. Chr.); Kat. 240 (Vatikan, Sarkophag des Valerinus Vasatulus) Taf. 47, 5; 121, 4 (gegen 270 n. Chr.).

<sup>237</sup> Andreae 1980, Kat. 74 (Privatb.) Taf. 115, 7 (280/290 n. Chr.); Kat. 149 (San Sebastiano) Taf. 52, 2; 59 (290/300 n. Chr.); Kat. 206 (Siena) Taf. 54, 1 (1. Jzt. 4. Jh. n. Chr.; Löwenmähne); Kat. 208 (Spoleto) Taf. 123, 2 (1. Jzt. 4. Jh. n. Chr.; Löwenmähne).

<sup>238</sup> Für eine Datierung im späten 4. Jh. hat sich Hannestad 1994, 124 f. Abb. 80–82; Hannestad 2007, 292 f. ausgesprochen. So jüngst auch Marcadé 2009 (für den Eros aus dem Fund von Sidi Bishr).

<sup>239</sup> Vgl. Kovacs 2014, Kat. B 63 Taf. 57, 3–4 (Istanbul, aus Aphrodisias, ›Älterer Magistrat‹, erste H. 5. Jh.; dazu s. auch hier den Beitrag von M. Bergmann); Kat. B 64 Taf. 75, 1; 76, 1 (Istanbul, aus Aphrodisias, ›jüngerer Magistrat‹, erste H. 5. Jh.; dazu s. auch hier den Beitrag von M. Bergmann); İnán – Rosenbaum 1966, 166 f. Nr. 220 Taf. 180, 3–4 (Mitte 5. Jh.; Bart) = Kovacs 2014,

Kat. B 132 (spätes 4./frühes 5. Jh.); İnán – Alföldi-Rosenbaum 1979, Nr. 204 Taf. 257 (Mitte 5. Jh.) = Kovacs 2014, Kat. B 50 (spätes 4./frühes 5. Jh.); Bergmann 1999, Taf. 21, 4 (Aphrodisias, Helios); Taf. 42, 4 (Mailand, Statuette; hier Abb. 44); Taf. 54, 2 (Istanbul, Nike-Relief).

<sup>240</sup> Gegen die Zweifel an der Spätdatierung der Kopenhagener Gruppe (Moltesen 2000, 111–131; vgl. neuerdings auch Smith 2011, 74; Smith 2018, 337; Häuber 2014, 652–672) zuletzt Vorster 2012–2013, 395–405.

<sup>241</sup> Vgl. Moltesen 2000, Taf. 72b.

<sup>242</sup> Vgl. Moltesen 2000, Taf. 76a.

<sup>243</sup> Bergmann 1999, 26–43. Geryoneus: ebda. Taf. 3, 3.

<sup>244</sup> Lehmann 2009.

<sup>245</sup> Knoll u. a. 2011, 614–619 Abb. 140, 7; Vorster 2012–2013, 405–415 Abb. 9.

<sup>246</sup> de Chaisemartin – Örgen 1984, Taf. 6 a; Bergmann 1999, 18–20 Taf. 21, 3.

<sup>247</sup> Bergmann 1999, 54 f. Taf. 56, 3. Anschließen lassen sich Bergmann 1999, Taf. 40, 2 (Christus im Museo Nazionale Romano, hier Abb. 29) und Taf. 41, 2 (Artemis Bordeaux).

<sup>248</sup> Vorster 2012–2013, 420 Abb. 21.

Mit der porzellanhaften Oberfläche des Kopfes – ein Charakteristikum spätantiker Idealskulptur – wird man nicht argumentieren können, da die Nympe offenbar mit Säure behandelt wurde<sup>249</sup>. Aussagekräftiger ist vielleicht, dass der Hinterkopf unausgearbeitet geblieben ist (Abb. 59–61).

Angesichts der insgesamt ambivalenten Gemeinsamkeiten lassen sich Zweifel an der Datierung der Nympe Princeton vorerst nicht ausräumen, für die einstweilen eine Datierung zwischen der zweiten Hälfte des 3. und der ersten Hälfte des 4. Jhs. erwogen werden muss.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. b4; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 4

Foto: PUAA 1913, 1914, 2430 und jüngere Museumsfotos

Lit.: Antioch II, 171 Nr. 127 Taf. 4; Brinkerhoff 1965; Brinkerhoff 1970, 39–41 Abb. 59; Sismondo Ridgway 1994, 85–88; Meischner 2003, 308 f.

## B 8

### Torso einer sandalenlösenden Aphrodite

Fund-Nr.: 4325–S192

AO: Baltimore Museum of Art

Material: Marble (Antioch II, 171), im Excavation Diary 1934: white marble

Abm. (nach Antioch II): H 44 cm (so auch im Excavation Diary 1934), B (auf Schulterhöhe) 22 cm

Aus dem Fundkomplex stammt die Statuette einer sandalenlösenden Aphrodite, die sich heute im Baltimore Museum of Art befindet (Abb. 62–64). Es fehlen der Kopf, der linke Arm und rechte Unterarm, der rechte Unterschenkel mit Fuß und das linke, angewinkelte Bein.

Die Figur ist allseitig bearbeitet, sie weist jedenfalls keine offensichtlich vernachlässigte, d. h. nur schwach ausgearbeitete Rückseite auf, auch wenn die Rückenpartie relativ flächig wirkt. Die spiegelnde Oberfläche ist keine antike Politur, sondern, wie beim Dornauszieher aus Daphne (ebenfalls in Balti-

more<sup>250</sup>), das Ergebnis eines Lackauftrags; dieser Eindruck bestätigte sich bei einer Autopsie. Unabhängig davon ist die Oberfläche fein geglättet. Farbe und Feinkörnigkeit des Marmors sprechen m. E. für eine Herkunft aus Aphrodisias/Göktepe.

Die Figur zeigt Anzeichen einer Reparatur. Der Kopf war offenbar gebrochen und ist mithilfe eines rechteckigen Dübels angestückt worden. Der beschädigte Kopf konnte offenbar nicht Bruch an Bruch angepasst werden, weshalb die Anstückungsfläche schalenartig vertieft und möglicherweise leicht aufgeraut wurde<sup>251</sup>. Da auf dem Rücken und am Halsansatz keine Reste von Haarsträhnen sichtbar sind, dürfte es sich um eine Scheitelfrisur mit »zurückgeschlagenen Haaren« und Nackenknoten gehandelt haben<sup>252</sup>. Eine Beschädigung führte auch am rechten Arm zu einer Begradigung und Aufrauung der Bruchfläche, in die ein schmales Dübelloch eingetieft ist.

Um die Datierung der Figur haben sowohl die Ausgräber als auch Brinkerhoff einen Bogen gemacht<sup>253</sup>. Der Vergleich mit der Terrakotte einer Sandalenbinderin aus Izmir in Boston, die Brinkerhoff als Vergleichsbeispiel anführte<sup>254</sup>, ist wegen der abweichenden Haltung des linken Armes der Göttin weder statuarisch noch stilistisch einleuchtend.

Am nächsten stehen der Figur in Baltimore zwei im Format – und wahrscheinlich auch im Material – fast vollkommen entsprechende Statuetten. An erster Stelle ist die Aphrodite aus Sidon in Istanbul zu nennen (Abb. 65–66)<sup>255</sup>. Die spiegelnd polierte, auf der Rückseite aber nur summarisch angelegte Figur<sup>256</sup> entspricht der Aphrodite in Baltimore statuarisch und wird ihr auch in der Kopfhaltung geglichen haben. Das gilt auch für die Größe, die im heutigen Zustand 51 cm beträgt (ursprüngliche H nach einer Schätzung von Mendel: 65 cm), während die kopflose Aphrodite in Baltimore bei fast identischem Erhaltungszustand 44 cm hoch ist. Die Figur in Istanbul wird nicht zuletzt wegen der Gesichtsbildung, die starke Anklänge an die Artemis aus St. Georges de Montagne, die Selene aus Silahtarağa, die Figuren des Hekateion von Sidon, die Hygieia von Rhodos (Abb. 33), sowie einige Köpfe in Dijon, Toulouse (aus

<sup>249</sup> vgl. Hannestad 2014, 245 f. mit Verweis auf Sismondo Ridgway 1994, 85.

<sup>250</sup> Baltimore Museum of Art, Inv. 1937.124 (Antioch II, 170 Nr. 104 Taf. 2). Auch dieses Stück ist mit einer H von 42,5, B 22,2, T 22,9 cm (Angaben des Museums) kleinformatig.

<sup>251</sup> So übrigens auch beim Dornauszieher in Baltimore (s. o. Anm. 250).

<sup>252</sup> Künzl 1970, 113.

<sup>253</sup> Künzl 1970, 139 Kat. M 13 (»glatte Arbeit der Kaiserzeit«). Auf der Website des Baltimore Museum of Art heißt es ohne näheren Angaben oder Verweise: »c. 2nd century«. <<https://collection.artbma.org/objects/74146/>> (09.09.2022).

<sup>254</sup> Brinkerhoff 1970, 38 Anm. 155.

<sup>255</sup> Dresken-Weiland 1991, 10 f. Taf. 99.

<sup>256</sup> So Mendel 1914, 76 Nr. 313 (»le travail est moins poussé au revers«).



Chiragan; Abb. 50), München und Rom zeigt<sup>257</sup>, in theodosianische Zeit zu datieren sein<sup>258</sup>. Dafür spricht nicht zuletzt die Venusstatuette aus St. Georges de Montagne im Louvre, die mit ihrem schmalen Oberkörper, den kleinen, kegelförmigen Brüsten und der schematischen Querfalte oberhalb des Nabels eine ganz ähnliche Körperauffassung zu erkennen gibt<sup>259</sup>.

Sehr ähnlich ist auch die qualitätvolle Sandalenlöserin aus der Villa von Quinta das Longas (Abb. 67–68)<sup>260</sup>. Sie stimmt mit der Statuette in Baltimore so weitgehend überein, dass sie sogar aus einer gemeinsamen Werkstatt hervorgegangen sein könnten<sup>261</sup>. Gewissermaßen seriell wirken die Stücke auch wegen des Formats. Die beiden Figuren sind – ohne Kopf – gleich groß und das bei identischem Erhaltungszustand (Baltimore: H 44 cm; Quinta das Longas: H 39,5 cm).

Trotz seiner Beschädigung lässt der Kopf unverkennbare Anklänge an den Kopf der Hygieia Rhodos (Abb. 33), der Statuette in Dijon und besonders den Kopf im Museo Palatino (Abb. 51) erkennen<sup>262</sup>. Das ovale Gesicht mit seinen vollen Wangen und dem schweren Untergesicht, der auffallend schmale Mund mit den leicht abwärts gebogenen Mundwinkeln und die grobe Strähnung der Haare gehen eng mit der frühtheodosianischen Gewandstatue in der Villa Medici zusammen<sup>263</sup>. Nicht weit entfernt ist, nicht nur statuarisch, auch der Kopf der Aphrodite aus Sidon (Abb. 65–66); beide tragen ein auffallend hohes Stirnband. Dass wir uns mit den Skulpturen von Quinta das Longas im 4. Jh. bewegen, ist mehr als wahrscheinlich<sup>264</sup>. In Bezug auf die Augenbildung ist schließlich auch die Venusstatuette aus Sidi Bishr (Abb. 69) vergleichbar<sup>265</sup>.

PUAA: Field Report 1934, 36 Nr. b 1; Excavation Diary 1934, 218 Nr. 1

Foto: PUAA 1910

Lit.: Antioch II, 171 f. Nr. 128 (ohne Datierung); Brinkerhoff 1970, 38 Abb. 53.

## B 9

### Hand und Unterarm einer Statuette

Fund-Nr.: 4328–S193

AO: Unbekannt. Nach Antioch II in Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi (so auch Card Catalogue: »Turkiye«), jedoch nicht bei Meischner 2003

Material: Marble (Antioch II, 172)

Abm. (nach Antioch II): L (»length«; ob von beiden oder nur dem längeren Objekt, bleibt offen) 13,5 cm, »d(iameter) of hole in elbow 0,007–0,008 m«

Die Fragmente eines auf Ellbogenhöhe gebrochenen Unterarms mit einem schmalen Armband und einer rechten Hand, die einen stabartigen Gegenstand (»handle«) mit kugeligem Knauf umfasst (Abb. 70), wurden von den Ausgräbern als zusammengehörig betrachtet und passten möglicherweise sogar aneinander an. Darauf könnte der Kommentar im Card Catalogue deuten: »around the wrist is a narrow band which was connected with the end of the handle«; in diesem Sinne müssen wohl die auf den Fotos erkennbaren Bruchreste oberhalb des Armbands und am Knauf gedeutet werden.

Der Arm ist knapp oberhalb des Ellbogens gebrochen, wo sich eine Ausnehmung mit einem Durchmesser von 7–8 mm findet; entweder war der Arm

<sup>257</sup> St. Georges de Montagne: Bergmann 1999, Taf. 41, 2. – Silahatarağa: Bergmann 1999, Taf. 41, 1. – Sidon: Bergmann 1999, Taf. 53, 1–3. – Rhodos, Dijon, Chiragan: Bergmann 1999, Taf. 56, 1–3. – München: Vorster 2012–2013, 421 Abb. 21. – Rom: Vorster 2012–2013, 425 Abb. 25.

<sup>258</sup> Dresken-Weiland 1991, 10 f. (4. Jh.).

<sup>259</sup> Dresken-Weiland 1991, 10 f. Taf. 98; Gazda 1981, 159 Abb. 47. Vgl. auch die Köpfe: Dresken-Weiland 1991, Taf. 99 mit Gazda 1991, 161 Abb. 48.

<sup>260</sup> Nogales Basarrate u. a. 2004, 125–128 Abb. 10; Nogales Basarrate u. a. 2002, 498 Kat. 184. – Die Möglichkeit, die Skulpturenfunde von Quinta das Longas im Herbst 2019 vollständig aufnehmen zu können, verdanken Hans R. Goette und der Verf. dem mehr als kollegialen Entgegenkommen von Antonio Carvalho, Direktor des Museu Nacional de Arqueologia in Lissabon, und Trinidad Nogales Basarrate, Direktorin des Museo Nacional de Arte Romano in Merida. Eine gemeinsame Publikation ist in Vorbereitung.

<sup>261</sup> Abweichend ist die Haltung des linken Armes, der in Baltimore abgesenkt, bei der Figur aus Quinta angehoben ist, was

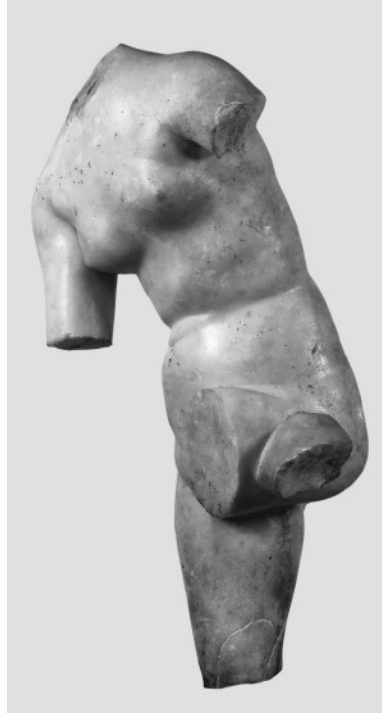
sich aus den verschiedenen Spielarten des Stützmotivs erklärt (vgl. zusammenfassend Künzl 1970, 110. 127).

<sup>262</sup> Rhodos: Bergmann 1999, Taf. 54, 4. – Dijon: Bergmann 1999, Taf. 55, 2. – Rom, Museo Palatino: Bergmann 1999, Taf. 87, 3–4.

<sup>263</sup> Vorster 2012–2013, 434–436 Abb. 34.

<sup>264</sup> Vgl. den Frauenkopf aus Quinta das Longas (Nogales Basarrate u. a. 2002, 499 Nr. 185; Nogales Basarrate u. a. 2004, 134 f.) mit dem Kopf der Hygieia Rhodos (Bergmann 1999, Taf. 56, 1; 54, 4), in Dijon (Bergmann 1999, Taf. 56, 2; 55, 2) und Toulouse aus Chiragan (Bergmann 1999, Taf. 56, 3; 55, 3–4). Aufs Engste verwandt ist auch die sog. Venus von Antequera (Rodríguez Oliva 2004, 35–57, bes. 56 f. Abb. 14; Romero u. a. 2006, 239–258, bes. 252 f. Abb. 9. – Zurückhaltend, was die Funde von Quinta das Longas angeht, Hannestad 2007, 295 f. (»The sculptures have been compared to the marble sculptures from Valdetorres de Jarama [dazu Hannestad 2007, 293 f.] and consequently dated to the third century. A somewhat later date may be suggested, corresponding with the construction of the nymphaeum, but it is difficult to find comparanda in any other known collection of sculpture.«).

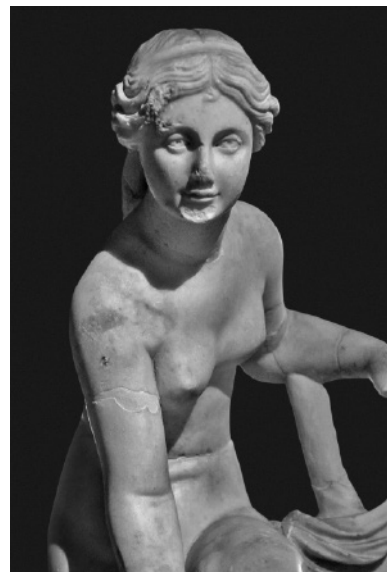
<sup>265</sup> s. o. Anm. 238.



62-64 Baltimore, Baltimore Museum of Art, Torso einer sandalenlösenden Aphrodite, B8

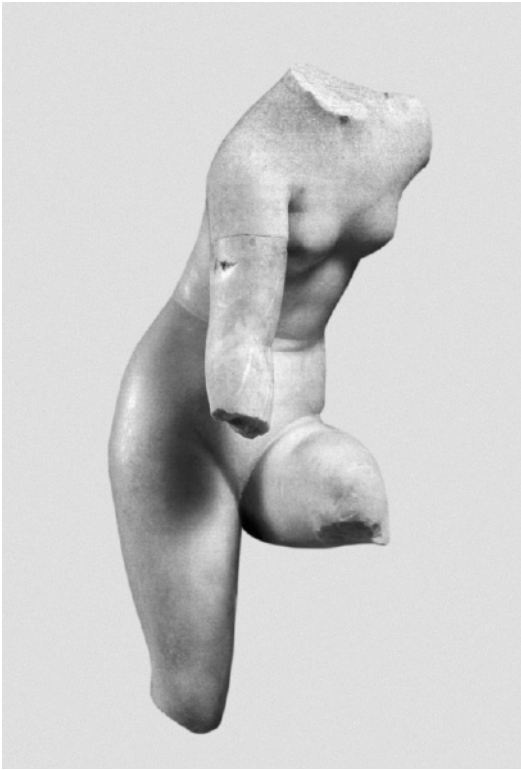


65

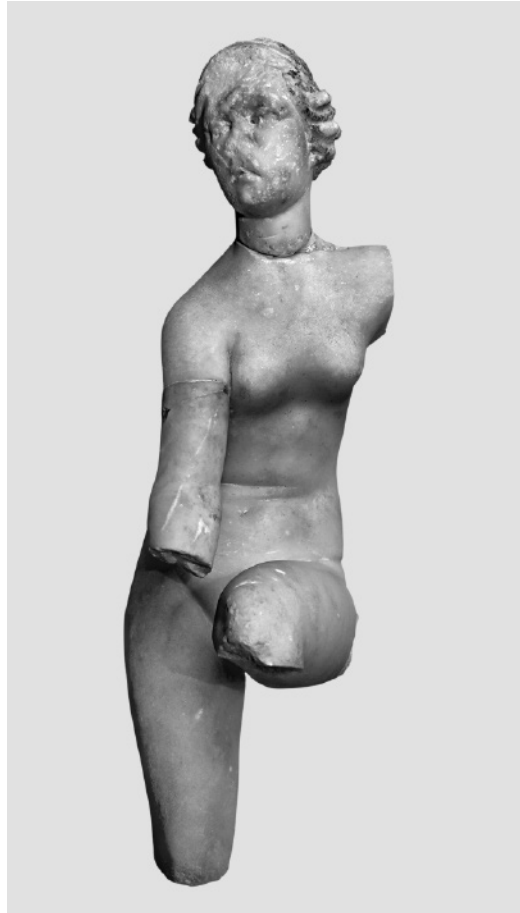


66

65-66 Istanbul, Archäologisches Museum, Statuette der Aphrodite aus Sidon



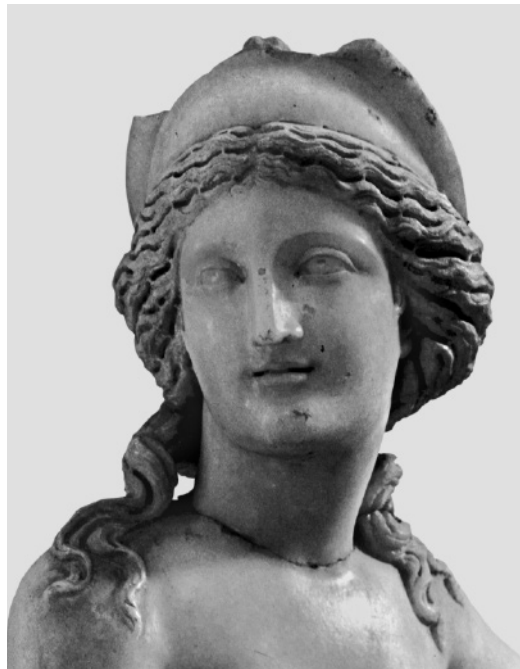
67,1 Lissabon, Museu Nacional de Arqueologia, Statuette der Aphrodite aus Quinta das Longas noch ohne den später zugewiesenen Kopf



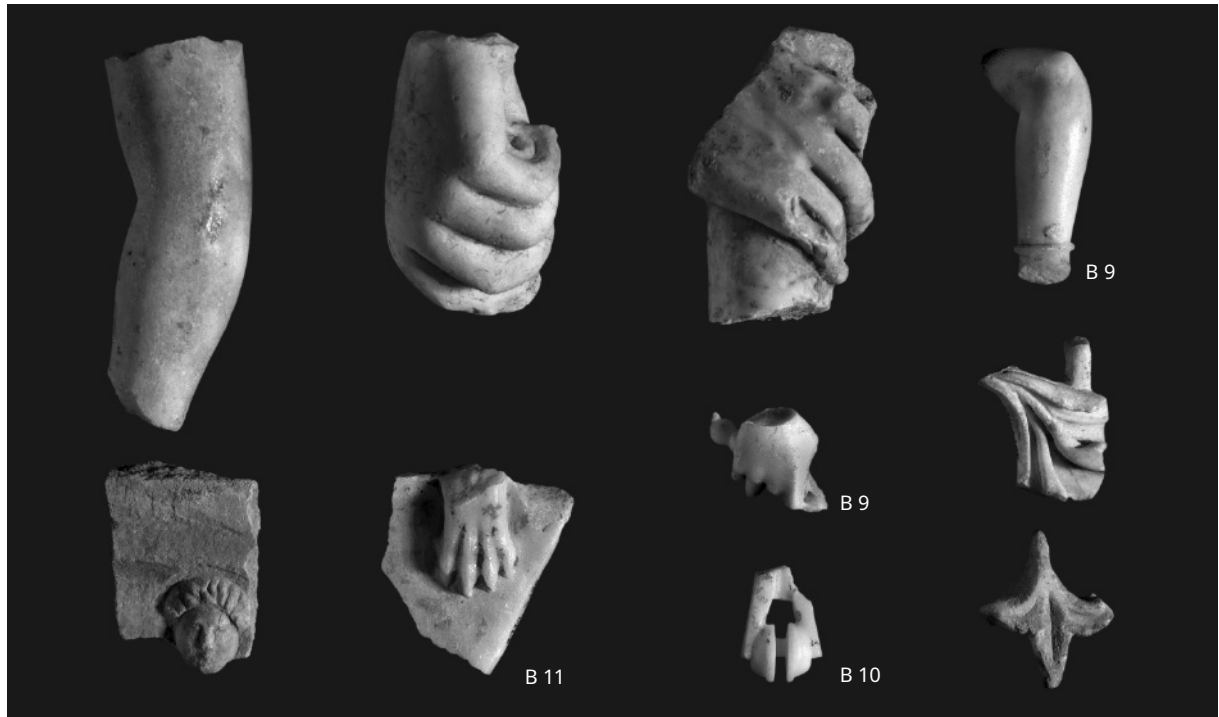
67,2 Lissabon, Museu Nacional de Arqueologia, Statuette der Aphrodite aus Quinta das Longas mit dem angepassten Kopf



68 Lissabon, Museu Nacional de Arqueologia, Kopf der Aphrodite aus Quinta das Longas



69 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Statuette der Venus aus Sidi Bishr



70 Verschollene Skulptur-Fragmente, darunter Hand und Unterarm einer Statuette B 9, »Castanets?« B 10 und Basis mit Vorderlauf eines Tieres B 11 (Aufnahme 1934)



seit jeher an die Figur angedübelt oder es handelt sich um eine antike Reparatur. Die Fragmente sind, wenn die Fotografie nicht täuscht, nach Material und Machart verdächtig, aus aphrodisiensischem Marmor zu bestehen.

Die Bearbeiter spekulierten im Card Catalogue über eine »hand of a Venus holding a mirror«. Die Verwendung eines Handspiegels mit Stabgriff ist zwar alles andere als modern, in der Spätantike für Venus aber gleichwohl ungebräuchlich; zumeist benutzt Aphrodite einen Spiegel mit Griffhalterung auf der Rückseite<sup>266</sup>. Eine Venus mit dem Schwert/Venus victrix scheidet aus, da die Göttin dieses Typus den oberen Teil der Scheide (unterarmparallel), nicht den Griff selbst umfasst<sup>267</sup>.

Von Brinkerhoff wurden die beiden Fragmente mit dem Apollonkopf (B 3) und dem Unterkörpergewandfragment (B 4) in Verbindung gebracht. Ob das von den Dimensionen her stimmig ist, lässt sich kaum überprüfen und nicht beweisen, da beide Stücke verschollen sind und Zweifel an ihrer Gleichzeitigkeit bestehen müssen. Vollkommen ausgeschlossen ist es indes nicht. Zumindest das Material von Kopf und Arm/Hand passt jedenfalls, den Fotos nach zu urteilen, zu einer solchen Annahme<sup>268</sup>.

Wegen des kugelförmig verdickten Knaufes kann es sich nicht um einen als Stütze verwendeten Stab gehandelt haben, worauf zugleich die Handhaltung mit dem nach vorne verschobenen Fingern hindeutet<sup>269</sup>. Denkbar wäre aber ein Plektron, das oft Knäufe aufweist. In diesem Fall gehörte das Armfragment zu einer Muse oder einem Apoll<sup>270</sup>; wegen der Nacktheit des Arms wäre ein Kitharodos allerdings ausgeschlossen und damit die Verbindung mit dem Unterkörpergewandtorso (B 4) hinfällig, sofern es sich bei ihm nicht um eine Venus, Mänade oder Nymphe handelt.

PUAA: Keine Erwähnung im Field Report 1934/Excavation Diary 1934. Beschreibung lediglich im Card Catalogue

Foto: PUAA 3788

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 129; Brinkerhoff 1970, 34 Abb. 43

<sup>266</sup> Shelton 1981, Taf. 11 (rechts: Proiecta-Kasten). 21 (Petit Palais, Patera; Cahn 1984 Taf. 180–182). Vgl. auch spiegelhaltende Dienerinnen (Shelton 1981, Taf. 10 unten links: Proiecta-Kasten).

<sup>267</sup> Aphrodite mit dem Schwert: LIMC II (1984) 57 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias). – Venus victrix: LIMC VIII (1997) 211 f. Nr. 196. 197 und 207 f. Nr. 157 (E. Schmidt).

<sup>268</sup> Vgl. das Fragment einer Hand aus dem »Sculptor's Workshop« in Aphrodisias: van Voorhis 2018, 88 Nr. 46 Taf. 45, 6.

## B 10

### »Castanets?«

Fund-Nr.: 4329–S194

AO: Unbekannt. Nach Antioch II in Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi (so auch Card Catalogue: »Türkiye«), jedoch nicht bei Meischner 2003

Material: Marble (Antioch II, 172)

Abm. (nach Antioch II): Dm 4,6 cm

Der lapidare Kommentar im publizierten Skulpturenkatalog – »Broken away from the hand(?)«<sup>271</sup> – deutet darauf hin, dass die Ausgräber die Zusammengehörigkeit des Fragments (Abb. 70) mit dem zuvor behandelten Unterarm und der Hand (B 9) erwogen haben, was nach Größe und Material, einem äußerst feinkörnigen weißen Marmor, naheliegen könnte, soweit die einzige erhaltene Fotografie eine Aussage darüber zulässt. Der Eintrag im Card Catalogue (»broken off at the end and not connected with any fragment«) lässt allerdings erkennen, dass es sich um kaum mehr als eine gelehrte Mutmaßung handelt. Der von den Ausgräbern vermutete Zusammenhang mit B 9, dem als Kitharodos verstandenen Apollonköpfchen (B 3) und dem Fragment einer Gewandstatuette (B 4) war vermutlich der Grund für die Benennung des Fragments als Teil eines Musikinstruments.

PUAA: Keine Erwähnung im Field Report 1934/Excavation Diary 1934. Beschreibung lediglich im Card Catalogue

Foto: Foto: PUAA 3788

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 130

## B 11

### Basis mit Vorderlauf eines Tieres

Fund-Nr.: 4330–S195

AO: Unbekannt. Nach Antioch II in Antakya, Hatay Arkeoloji Müzesi (so auch Card Catalogue: »Türkiye«), jedoch nicht bei Meischner 2003

Material: Marble (Antioch II, 172)

Abm. (nach Antioch II): »maximum dimensions« 9,1 cm

<sup>269</sup> Ein Stab, wie ihn das Armfragment aus Montmaurin zeigt (Stirling 2005, 42 Abb. 12–14), das Stirling der Statuette einer »Venus-Victory« zuweist, kommt deshalb für das Fragment aus dem Barracks House nicht infrage.

<sup>270</sup> Muse: vgl. z. B. Wegner 1966, Nr. 16 Taf. 23a (Berlin), Nr. 55 Taf. 25a (München), Nr. 48 Taf. 114a (Mailand) und passim. – Apoll (dazu würde die Deutung von B 10 als Teil einer Leier passen): Wegner 1966, Taf. 30 (Rom) und passim.

<sup>271</sup> Antioch II, 172 Nr. 130.

Am Rand einer sorgfältig geglätteten Standfläche erscheint wohl der Vorderlauf eines fünfzehigen Tieres (Abb. 70). Nach der Ausrichtung des Laufs und der Bruchfläche möchte man davon ausgehen, dass das Tier zu Seiten einer Begleitfigur eher hockte als lag.

Infrage käme beispielsweise ein Panther als Begleittier eines Dionysos<sup>272</sup>, wie er auf einer Tischstütze in Selçuk erscheint, die auch in den Größenverhältnissen zu dem Fragment aus dem Barracks House passt<sup>273</sup>. Eine Funktion als Tischstütze lässt sich allein daraus freilich nicht ableiten, zumal die Standfläche außerordentlich flach zu sein scheint, also keine profilierte Basis ausbildet, wie sie in der Gattung weit verbreitet ist; allerdings kommen hier auch fla-

che unprofilierte Plinthen vor<sup>274</sup>. Die flache Platte könnte auch für die Einlassung in eine Basis vorgesehen gewesen sein.

Nicht auszuschließen ist auch ein Greif als Begleittier Apolls<sup>275</sup> oder ein Ketos<sup>276</sup>. Ein hockender Hund, wie er beispielsweise als Begleiter der Artemis des Öfteren erscheint, ist nach der Zehenform wenig wahrscheinlich<sup>277</sup>.

PUAA: Keine Erwähnung im Field Report 1934/Excavation Diary 1934. Beschreibung lediglich im Card Catalogue

Foto: PUAA 3788

Lit.: Antioch II, 172 Nr. 131

## Zusammenfassung

Wenn unsere Überlegungen das Richtige treffen, sind von den 22 Objekten aus dem Barracks House – abzüglich der sechs, die aufgrund von Format und Erhaltungszustand nicht verlässlich datiert werden können (A 11, B 5. 6. 9. 10. 11) – sechs (A 4. 8, B 1. 2. 3. 8) in der Spätantike entstanden, d.h. mehr als ein Drittel. Diskutabel ist eine spätantike Entstehung in zwei weiteren Fällen (A 9, B 4). Vier Skulpturen sind zwischen der Mitte des 3. und dem frühen 4. Jh., und damit am Übergang zwischen hoher Kaiserzeit und Spätantike anzusetzen: das Privatportrait A 3 (nachgallienisch, vielleicht tetrarchisch), der tetrarchische Porphyrkopf (A 5), der bärtige Satyr (A 6) und die Nympe (B 7).

Vor der Mitte des 3. Jhs. entstanden sind vier Skulpturen und damit ein Viertel der datierbaren Fundstücke aus dem »cache«. Die ältesten sind möglicherweise noch früh-, überwiegend aber hochkaiserzeitlich zu datieren: der Kampfhahn (A 10), die leicht unterlebensgroße Kauende Aphrodite (A 1), das mitel-severische Athletenbild (A 2) und vielleicht der jugendliche Satyr (A 7), wenn nicht auch er ins 4. Jh. zu setzen ist.

Zu den spätantiken Objekten aus dem Barracks House zählen bezeichnenderweise alle Skulpturen im Statuettenformat (A 9, B 1–4. 8); rechnet man den ebenfalls kleinformatigen Sphingentondo hinzu (A 8), insgesamt sechs Skulpturen. Würde man auch die nicht datierbaren, nach Format und Themen dringend als spätantik Verdächtigen dazuzählen (B 5. 9. 11), käme man auf neun Stücke, d.h. mehr als die Hälfte der Funde wären in der Spätantike entstanden. Großformatig ist lediglich der im späten 4. oder frühen 5. Jh. umgearbeitete Ares (A 4). Dieser Teil der Ausstattung gehörte damit in die Entstehungs- und Bestandszeit des Barracks House.

Unter diesen Prämissen erübrigt sich auch eine Antwort auf die Frage, die sich die Ausgräber stellen: »How did the owner of this villa of the 4–5<sup>th</sup> century happen to be in possession of fragments of statues of the 3<sup>rd</sup>?«. Es handelt sich vielmehr um einen Fundkomplex, dessen früheste Bestandteile ins 1./2. Jh., die spätesten in das frühe 5. Jh. gehören und, wie wir sahen, zumindest zur Hälfte in die Erbauungs- oder doch in die Nutzungszeit des Barracks House fallen.

<sup>272</sup> Brinkerhoff 1970, 31 vermutete einen Zusammenhang mit dem Fragment der Dionysosstatuette aus dem Barracks House (B 1).

<sup>273</sup> Feuser 2013, Kat. 42 Taf. 10, 1 (H 1,045 m, B 33,5 cm, T 22 cm). Vgl. auch Feuser 2013, Kat. 32 Taf. 8, 1–2; Kat. 33 Taf. 8, 3–4; Kat. 341 Taf. 9, 3; Kat. 43 Taf. 10, 2–3; Kat. 46 Taf. 11, 1; Kat. 47 Taf. 11, 2. – Vgl. auch die Statuette eines kindlichen Dionysos aus Sidi Bishr im Museum von Alexandria (Marcadé 2009): <<http://antiquities.bibalex.org/Collection/Detail.aspx?a=1145&lang=en>> (03.09.2022).

<sup>274</sup> Feuser 2013, 35–40.

<sup>275</sup> LIMC II (1984) Taf. 316 Abb. 263. 266; Taf. 329 Abb. 375 a;

Taf. 330 Abb. 378. 380 (stehender bzw. sitzender Kitharodos mit Hüftmantel); Taf. 353 Abb. 601.

<sup>276</sup> Moltesen 2000, Taf. 69 e.

<sup>277</sup> Vgl. nur LIMC II 2 (1984) 464 Abb. 224; 465 Abb. 242.

Diskussionsbedürftig bleibt indes die von den Ausgräbern ebenfalls schon thematisierte Frage nach der Interpretation der eigenwilligen Fundumstände.

Die Vergesellschaftung von Portraits mit Idealskulptur unterschiedlicher Formate, ihr disparater Erhaltungszustand – drei der vier lebens- oder überlebensgroßen Idealköpfe sind unterhalb des Kinns durch glatte Schnitte sauber vom Hals bzw. vom Körper getrennt (A 4: Ares, A 6: bärtiger Satyr, B 7: Nymphe, A 7: junger Satyr, der nur bis zum Kinnansatz erhalten ist) – sowie die Fundsituation der Stücke in einem verhältnismäßig kleinen Nebenraum scheinen dafür zu sprechen, dass die Stücke nicht zur Ausstattung des Barracks House gehörten, sondern hier lediglich provisorisch gelagert wurden, als sie, möglicherweise durch ein Erdbeben, endgültig verschüttet wurden.

Aus der Fundsituation zu schließen, dass die Skulpturen ursprünglich nicht aus der Villa selbst stammten, sondern aus einem anderen Gebäude oder verschiedenen Bauten requiriert und hier lediglich gelagert worden waren<sup>278</sup>, ist naheliegend, aber keineswegs unausweichlich.

Bevor wir die beiden ins Spiel gebrachten Szenarien kurz erörtern, sei eine Bemerkung vorausgeschickt. Unbestreitbar ist bei allen Unwägbarkeiten, dass es sich bei den Skulpturen nicht um – etwa während einer Instandsetzung des Hauses – in einem Nebenraum zwischengelagerte intakte Figuren gehandelt hat. Dagegen spricht zum einen die eigenwillige Zurichtung der großformatigen Idealskulptur (A 4, A 6, B 7 und vielleicht auch A 7) und der Umstand, dass auch von den übrigen, kleinformatigen Stücken keine anpassenden oder sicher zuweisbaren Fragmente gefunden wurden, die voraussetzen wären, wenn die Skulpturen zum Zeitpunkt ihrer Verschüttung noch intakt gewesen wären.

Daraus ergeben sich für den Befund im Wesentlichen zwei Lesarten:

1. Die Bestandteile des Fundkomplexes stammen ausnahmslos oder zu großen Teilen aus dem Barracks House selbst<sup>279</sup>, spiegeln also die Skulpturenausstattung eines antiochenischen Vorstadthauses des 4./5. Jhs. Das würde voraussetzen, dass die Eigentümer des spätantiken Hauses die vor-bauzeitlichen Skulpturen durch Erbschaft oder als Antiquitäten erworben hätten<sup>280</sup>. Der auf diese Weise zusammengetragene Bestand mag disparat erscheinen, liegt aber durchaus im Spektrum spätantiker Haus- und Villenausstattungen<sup>281</sup>.

Wegen des Zustands der lebensgroßen Idealskulptur (Halsschnitte) müsste man in diesem Fall davon ausgehen, dass die großformatige Skulptur des Hauses bei einem Schadensereignis in Mitleidenschaft gezogen wurde und der Eigentümer nur die unbeschädigten oder als besonders wertvoll betrachteten Köpfe bewahrte und zurichten ließ. Die Objekte wären dann in den Fundraum verbracht worden, in dem sie während einer durch die Zerstörung nötig gewordenen Restaurierung des Hauses zwischengelagert wurden. Zu einer wie auch immer gearteten Wiederverwendung der Skulpturen kam es offensichtlich nicht mehr, vielmehr wurde die teils schon ramponierte Kollektion bei einem weiteren Schadensereignis endgültig verschüttet. Es liegt nahe, in diesem Zusammenhang an die beiden katastrophalen Erdbeben von 526 und 528 zu denken.

2. Der Skulpturenbestand wirkte, wie erwähnt, so disparat und die Fundsituation so eigenwillig, dass die Ausgräber erhebliche Zweifel an einer Herkunft der Skulpturen aus dem Barracks House hegten und sich fragten, ob es

<sup>278</sup> So auch İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 129 mit Anm. 15: »Es scheint uns ein unglücklicher Umstand zu sein, dass der Fundkomplex, ... [der] zum Zeitpunkt seiner Auffindung als ›cache‹ bezeichnet worden ist und noch heute so gesehen wird. Die Aufnahmen, die bei der Entdeckung gemacht wurden, scheinen darauf schließen zu lassen, daß die Skulpturen nicht für die Villa, in der man sie fand, bestimmt waren, sondern daß sie aus dem ursprünglichen Kontext herausgerissen und in einen Raum des Gebäudes geworfen worden sind, der damals bereits zerstört war. Christlicher Vandalismus oder Erdbeben könnten der Grund dafür gewesen sein.«

<sup>279</sup> In diesem Sinne Brinkerhoff 1970, 4; Hannestad 1994, 118–120.

<sup>280</sup> Auffallend ist, dass alle Portraits des ›cache‹ (A 2, 3, 5) dem 3. Jh./frühesten 4. Jh. angehören. Es wäre ein merkwürdiger Zufall, wenn die Portraits zwar aus verschiedenen aufgelassenen Bauten Antiochias wahllos zusammengetragen worden wären,

im Barracks House dann aber ein zeitlich einigermaßen konsistentes Ensemble gebildet hätten. Die Konzentration auf Portraits des 3. Jhs. könnte dafür sprechen, dass es sich um ein gewachsenes Ensemble, nicht um zufällig zusammengekaufte oder zufällig erhaltene Stücke des 3. Jhs. gehandelt hat, in dem womöglich der Rest einer ursprünglich reicheren Portraitausstattung erhalten geblieben wäre. Dazu passt auch die Beobachtung, dass wenigstens vier idealplastische Werke aus dem Barracks House im fortgeschrittenen 3. oder frühen 4. Jh. entstanden sind (A 6, 7, 92, B 7). Auch das kann, muss aber kein Zufall sein. Es könnte darauf hindeuten, dass das Barracks House, wenn die Datierung der Ausgräber ins 4./5. Jh. zutrifft, einen Vorgänger besaß oder einen Eigentümer, der die Ausstattung eines älteren Hauses in den spätantiken Neubau überführte. – Zur Bedeutung von Antikensammlungen in der spätantiken Gesellschaft vgl. den Beitrag von C. Vorster in diesem Band.

<sup>281</sup> Stirling 2005; Videbech 2015.

sich bei dem ›cache‹ nicht um die Erwerbungen eines Sammlers (›collector‹/›collectionneur‹), eines Abrissunternehmers (›demolition-contractor‹), oder gar um das Arsenal eines Plünderers (›pillard‹) gehandelt haben könnte<sup>282</sup>. Das zweite Szenario geht also davon aus, dass der Eigentümer des »bescheidenen« Barracks House die Skulpturen aus einem oder mehreren Nutzungszusammenhängen erworben hat und das zufällige Ensemble im Barracks House lediglich zusammengeführt wurde.

Als Bestätigung dieser These könnte man die Uneinheitlichkeit der Sujets und die Vergesellschaftung von Ideal- und Tierskulptur sowie zwei bescheidene Privatportraits mit dem Porphyrbildnis eines römischen Kaisers betrachten, die den Rahmen des hausüblichen decorum in gewissem Umfang, wenn auch nicht grundsätzlich, sprengt.

Die Zurichtung der drei großformatigen Köpfe (A 4, A 6, B 7, vielleicht auch A 7) könnte in diesem Szenario ohne weiteres auch als Zeichen für eine Herkunft aus einem oder mehreren anderen Häusern gewertet werden (also auch schon dort erfolgt sein), ebenso der Umstand, dass sich auch bei den kleinformatigen Skulpturen keine anpassenden Fragmente gefunden haben. Allerdings: Was, so fragt man sich angesichts dieser Mixtur aus teils beschädigten, teils eigenwillig zugerichteten Skulpturen, mag der »collector« gesammelt haben? Der Umstand, dass die großplastischen Köpfe unterhalb des Kinns beschnitten sind, macht sie für spätere Montagen praktisch unbrauchbar. Wie und wo hätte ein ›Sammler‹ im klassischen Wortsinn diese Stücke im Kontext des Hauses präsentieren können? Dafür, dass idealplastische Köpfe als Fragmente, in einer modernen, archäologisch-musealen Weise als Versatzstücke von Antike präsentiert wurden, gibt es meines Wissens keine Parallelen.

## Abstract

Time has dealt harshly with Antioch's Hellenistic and Roman sculpture. Among the finds from the vibrant Syrian metropolis are none that can safely be assigned to public buildings, and even the excavation of dozens of houses in Antioch, Seleucia Pieria, and Daphne in the 1930s only produced a rather small number of sculptures for display in the private domain. The largest ensemble known from Antioch is a »cache of statuary« unearthed in 1934. According to the excavators, »the sculpture had been collected in antiquity and buried in a room of a rather poor villa of the late fourth or early fifth centuries A.D.«, situated just outside the southern city wall. The assemblage from the Barracks House consisted of twenty-two objects including three portraits of the 3<sup>rd</sup> century (among them a tetrarchic porphyry head of an emperor) as well as several, mostly broken or mutilated fragments of ›decorative‹ and ideal sculpture. With the only exception of a small size head, the heterogeneous collection has been assigned to the 1<sup>st</sup> to 3<sup>rd</sup> centuries A.D.

Our reexamination of the finds in the Barracks House suggests a rather different picture. While the earliest pieces can actually be confirmed to originate in the early or mid empire, a third, if not half of the ideal sculpture, mainly small-sized, seem to indicate a dating in the second half of the 4<sup>th</sup> and the early 5<sup>th</sup> centuries. As this corresponds with the proposed chronology of the villa, it may well be assumed that the ambiguous collection is not the depot of a pillager or a building contractor, as suggested by previous scholarship, but was most probably assembled by the owner of the house and his family. After serious damage to the villa and its inventory, most probably in one of the many earthquakes known, the remainder of the collection was refurbished and stored for further use. Though none of the objects, dispersed today among Museums in Turkey and the United States if not completely lost, has undergone scientific analysis, most marbles seem to point to imports from Asia Minor.

<sup>282</sup> FR 1934, 37: »He might have been a collector, but in that case he would have had his treasures on exhibition instead of buried in a remote room near the kitchen. Perhaps he had acquired them by chance at the demolition of some monument; any one of the pieces could have been carried by two persons. One may perhaps

consider them the gleanings of a demolition-contractor ...«. – Excavation Diary 1934, 217: »Il s'agit vraisemblablement d'un dépôt volontaire de fragments de sculpture, en plus ou moins bon état, rassemblés là, à un date tardive, par un collectionneur ou un pillard«.



## Bibliographie

- Alföldi-Rosenbaum 1983** E. Alföldi-Rosenbaum, Rez. zu Wegner, Das römische Herrscherbild III 3, Bjb 183, 1983, 818–825
- Andreae 1980** B. Andreae, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben: Die römischen Jagdsarkophage, ASR 1,2 (Berlin 1980)
- Antioch II** R. Stillwell (Hrsg.), Antioch-on-the-Orontes II. The Excavations 1933–1936, Publications of the Committee for the Excavation of Antioch and Its Vicinity (Princeton 1938)
- Antioch III** R. Stillwell (Hrsg.), Antioch-on-the-Orontes III. The Excavations 1937–1939, Publications of the Committee for the Excavation of Antioch and Its Vicinity (Princeton 1941)
- Archivio Pedicini 1989** Archivio Fotografico Pedicini (Hrsg.), Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli (Rom 1989)
- Aurenhammer 1990** M. Aurenhammer, Die Skulpturen von Ephesos: Bildwerke aus Stein. Idealplastik 1, FiEX 1 (Wien 1990)
- Avagliano 2011** A. Avagliano, L'Ares tipo Borghese: Una rilettura, ArchCl 62, 2011, 41–76
- Balty 1969** J. C. Balty, L'édifice dit »au Triclinos«, in: J. Balty (Hrsg.), Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965–1968. Actes du Colloque tenu à Bruxelles les 29 et 30 avril 1969, Fouilles d'Apamée de Syrie Miscellanea 6 (Brüssel 1969) 105–116
- Balty 1984** J. Balty, La »Maison aux Consoles«, in: J. Balty (Hrsg.), Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1973–1979: aspects de l'architecture domestique d'Apamée, Actes du colloque tenu à Bruxelles les 29, 30 et 31 mai 1980, Fouilles d'Apamée de Syrie Miscellanea 13 (Brüssel 1984) 19–40
- Balty 1997** J. Balty, Mosaïque et architecture domestique dans l'Apamée des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, in: S. Isager – B. Poulsen (Hrsg.), Patron and Pavements in Late Antiquity, Halicarnassian Studies 2 (Odense 1997) 84–110
- Bergmann 1977** M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts nach Christus, Antiquitas 18 (Bonn 1977)
- Bergmann 1990** M. Bergmann, Kaiserporträt der Jahre 293–313 n. Chr., in: E. Berger (Hrsg.), Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig 3: Skulpturen (Mainz 1990) 383–401 Nr. 254
- Bergmann 1999** M. Bergmann, Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike, Palilia 7 (Wiesbaden 1999)
- Bergmann 2001** M. Bergmann, Rez. zu Hannestad 1994, Gnomon 73, 2001, 56–66
- Bergmann 2016** M. Bergmann, Zur Frage konstantinischer Porphyrrarbeiten, zur Polychromie von Porphyrsulptur und zur Entpaganisierung des Porphyrtetrarchenporträts von Gamzigrad, in: Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, Rom 22.–28.9.2013, Studi di Antichità Cristiana 66 (Vatikanstadt 2016) 779–820
- Bergmann 2019** M. Bergmann, Frühhellenistische Weihgeschenke aus Zagazig (Bubastis) im Nildelta, JdI 134, 2019, 53–166
- Bergmann 2020** M. Bergmann, Die Porphyrsulpturen aus dem Palast von Gamzigrad, in: G. von Bülow – S. Petković (Hrsg.), Gamzigrad-Studien I. Ergebnisse der deutsch-serbischen Forschungen im Umfeld des Palastes Romuliana (Wiesbaden 2020) 305–352
- Bol 2004** P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II: Klassische Plastik (Mainz 2004)
- Bol 2007** P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III: Hellenistische Plastik (Mainz 2007)
- Bol 2019** P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst V: Plastik der römischen Kaiserzeit vom Regierungsantritt des Antoninus Pius bis zum Ende der Antike (Mainz 2019)
- Bonfante – Carter 1987** L. Bonfante – C. Carter, An Absent Herakles and a Hesperid. A Late Antique Marble Group in New York, AJA 91, 1987, 247–257
- Borg u. a. 2005** B. Borg – H. von Hesberg – A. Linfert, Die antiken Skulpturen in Castle Howard, MAR 31 (Wiesbaden 2005)
- Brands 2016** G. Brands, Antiochia in der Spätantike. Prolegomena zu einer archäologischen Stadtgeschichte, Hans-Lietzmann-Vorlesung 14 (Berlin 2016)
- Brands 2018** G. Brands, Eine spätantike Artemis in Antakya (mit einem Anhang von U. Weferling), JdI 133, 2018, 259–288
- Brinkerhoff 1965** D. Brinkerhoff, New Examples of the Hellenistic Statue Group, »The Invitation to the Dance«, and Their Significance, AJA 69, 1965, 25–37
- Brinkerhoff 1970** D. M. Brinkerhoff, A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch (New York 1970)
- Del Bufalo 2012** D. Del Bufalo, Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion (Turin 2012)

- Camporini 1979** E. Camporini, Mediolanum – Comum I, CSIRXI 1 (Mailand 1979)
- CagianodeAzevedo 1967** M. CagianodeAzevedo, Una nuova personificazione de Alessandro Magno, NotMilano 1967, 5–17
- Cahn 1984** H. A. Cahn, Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst (Derendingen 1984)
- Campbell 1936** W. A. Campbell, The Third Season at Antioch-on-the-Orontes, AJA 40, 1936, 1–10
- Carvalho 2016** A. Carvalho – L. C. Coito (Hrsg.), Lusitânia romana – origem de dois povos, Ausstellungskatalog Lissabon (Lissabon 2016)
- Caskey 1925** L. D. Caskey, Museum of Fine Arts Boston. Catalogue of Greek and Roman Sculpture (Cambridge MA 1925)
- Cazes 1999** D. Cazes, Le Musée Saint-Raymond. Musée des Antiques de Toulouse (Paris 1999)
- de Chaisemartin – Örgen 1984** N. de Chaisemartin – E. Örgen, Les documents sculptés de Silahatarağa, Institut Français d'Études Anatoliennes d'Istanbul, Éditions Recherche sur les Civilisations, Mémoire 46 (Paris 1984)
- del Chiaro 1974** M. del Chiaro, New Acquisitions of Roman Sculpture at the Santa Barbara Museum of Art, AJA 78, 1974, 68–70
- Comstock – Vermeule 1971** M. B. Comstock – C. C. Vermeule, Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts Boston (Greenwich CN 1971)
- Comstock – Vermeule 1976** M. B. Comstock – C. C. Vermeule, Sculpture in Stone: The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston (Boston 1976)
- Delbrueck 1912** R. Delbrueck, Antike Portraits (Bonn 1912)
- Delbrueck 1932** R. Delbrueck, Antike Porphyrrwerke, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 6 (Berlin 1932)
- Del'Empire Romain 1990** De l'Empire Romain aux Villes impériales. 6000 ans d'art au Maroc, Ausstellungskatalog Paris, Petit Palais (Paris 1990)
- Dresken-Weiland 1991** J. Dresken-Weiland, Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit, Studia di Antichità cristiana 44 (Vatikanstadt 1991)
- Feuser 2013** S. Feuser, Monopodia. Figürliche Tischfüße aus Kleinasien. Ein Beitrag zum Ausstattungsluxus der römischen Kaiserzeit, Byzas 17 (Istanbul 2013)
- Filges 1999** A. Filges, Marmorstatuetten aus Kleinasien. Zu Ikonographie, Funktion und Produktion antoninischer, severischer und späterer Idealplastik, IstMitt 49, 1999, 377–430
- Fittschen 1984** K. Fittschen, Rez. zu İnán – Alföldi-Rosenbaum 1979, GGA 236, 1984, 188–210
- Fittschen – Zanker 1983** K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III: Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse. Frauenporträts (Mainz 1983)
- Fittschen – Zanker 1985** K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I: Kaiser und Prinzenbildnisse (Mainz 1985)
- Flashar 1992** M. Flashar, Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon (Köln 1992)
- Fleischer 1988** R. Fleischer, Rez. zu: de Chaisemartin – Örgen 1984, Gnomon 60, 1988, 61–65
- Formigli – Salcuni 2011** E. Formigli – A. Salcuni, Die Flügel der Victoria von Brescia, AW 2011/4, 71–76
- Freyberger 1999** K. S. Freyberger, Paläste und Wohnbauten in Syrien aus hellenistischer und römischer Zeit, in: M. Aoyagi – S. Steingräber (Hrsg.), Le ville romane dell'Italia e del Mediterraneo antico (Tokyo 1999) 133–145
- Furtwängler 1903** A. Furtwängler, Einhundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München (München 1903)
- Gazda 1981** E. K. Gazda, A Marble Group of Ganymede and the Eagle from the Age of Augustine, in: J. H. Humphrey (Hrsg.), Excavations at Carthage 1977 Conducted by the University of Michigan 6 (Ann Arbor 1981) 125–178
- Geominy 1999** W. Geominy, Zur Komposition der Gruppe »Die Aufforderung zum Tanz«, in: Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert (Mainz 1999) 141–155
- Hannestad 1994** N. Hannestad, Tradition in Late Antique Sculpture: Conservation – Modernization – Production, Acta Jutlandica. Humanities Series 69 (Aarhus 1994)
- Hannestad 2007** N. Hannestad, Late Antique Mythological Sculpture – In Search of a Chronology, in: F. A. Bauer – C. Witschel (Hrsg.), Statuen in der Spätantike (Wiesbaden 2007) 273–305
- Hannestad 2014** N. Hannestad, Mythological Marble Sculpture from a regional and supra-regional Perspective, in: I. Jacobs (Hrsg.), Production and Prosperity in the Theodosian Period, Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion 14 (Leuven 2014) 215–249
- Häuber 2014** C. Häuber, The Eastern Part of the Mons Oppius in Rome, BullCom Suppl. 22 (Rom 2014)
- Hartswick 1990** K. J. Hartswick, The Ares Borghese reconsidered, RA 1990, 227–283

- Hobbs 2016** R. Hobbs, *The Mildenhall Treasure. Late Roman Silver Plate from East Anglia* (London 2016)
- Hölscher 1970** T. Hölscher, *Die Victoria von Brescia*, AP 10, 1970, 67–80
- Hofter 2016** M. R. Hofter, *Gattung und Wirkung – Überlegungen zur Statue der Aphrodite Este*, in: H. Schwarzer – H.-H. Nieswandt (Hrsg.), »Man kann es sich nicht prächtig genug vorstellen!«, *Festschrift für Dieter Salzmann I* (Münster 2016) 299–313
- Humann et. al. 1904** C. Humann – J. Kohte – C. Watzinger, *Magnesia am Maeander. Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen in den Jahren 1891–1893* (Berlin 1904)
- İnan – Rosenbaum 1966** J. İnan – E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (London 1966)
- İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979** J. İnan – E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde* (Mainz 1979)
- Jung 1986** H. Jung, *Die Reliefbasis Athen, Nationalmuseum 1463. Spätklassisch oder neuattisch?*, MWPr 1986, 3–38
- Kapossy 1969** B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit* (Zürich 1969)
- Karageorghis 1982** V. Karageorghis, *Cyprus. From the Stone Age to the Romans* (London 1982)
- Karageorghis – Vermeule 1964** V. Karageorghis – C. C. Vermeule, *Sculptures From Salamis I* (Nicosia 1964)
- Kautzsch 1936** R. Kautzsch, *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 9* (Berlin 1936)
- Kell 1988** K. Kell, *Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen, Saarbrücker Studien zur Archäologie und Alten Geschichte 2* (Saarbrücken 1988)
- Kiessel 2013** M. Kiessel, *Spätantike Kapitellausstattungen in Zypern. Das Thermen-Gymnasium von Salamis/Constantia und der Forumbereich von Kourion*, Adalya 16, 2013, 241–260
- Knoll u. a. 2011** K. Knoll – C. Vorster – M. Woelk (Hrsg.), *Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke II, 1* (München 2011)
- Knoll – Vorster 2018** K. Knoll – C. Vorster (Hrsg.), *Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke IV* (München 2018)
- Kondoleon 2000** C. Kondoleon, *Antioch. The Lost Ancient City* (Princeton NJ 2000)
- Kovacs 2014** M. Kovacs, *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt, Spätantike, Frühes Christentum, Byzanz. Studien und Perspektiven 40* (Wiesbaden 2013)
- Kreikenbom 2004** D. Kreikenbom, *Der Reiche Stil*, in: Bol 2004, 185–258
- Künzl 1970** 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
- Laflı – Meischner 2010** E. Laflı – J. Meischner, *Spätantike Skulpturen im östlichen Mittelmeerraum*, ÖJh 79, 2010, 179–204
- Laubscher 1999** H.-P. Laubscher, *Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyry*, JdI 114, 1999, 207–252
- Lassus 1972** J. Lassus, *Rez. zu Brinkerhoff 1970*, Syria 49, 1972, 259–261
- Lehmann 2009** S. Lehmann, *Die Heraklesreliefs aus der Villa von Chiragan. Mythologische Prachtreliefs des ausgehenden 3. Jahrhunderts*, in: V. Gaggadis-Robin – A. Hermay – M. Reddé – C. Sintès (Hrsg.), *Les ateliers de sculptures régionaux: techniques, styles et iconographie, Actes du X<sup>e</sup> Colloque International sur l'art provincial romain, Aix-en-Provence 2007* (Arles 2009) 125–134
- Levi 1947** D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton 1947)
- L'Orange 1933** H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts* (Oslo 1933)
- L'Orange u. a. 1984** H. P. L'Orange – R. Unger – M. Wegner, *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian zu den Konstantin-Söhnen, 284–361 n. Chr. Die Bildnisse der Frauen und des Julian, Das römische Herrscherbild III 4* (Berlin 1984)
- Lullies 1954** R. Lullies, *Die kauernde Aphrodite* (München 1954)
- Maiuri 1954** A. Maiuri, *Fontana monumentale in bronzo nei nuovi scavi di Ercolano*, BdA 39, 1954, 193–199
- Mandel 2007** U. Mandel, *Räumlichkeit und Bewegungserleben – Körperschicksale im Hochhellenismus (240–190 v. Chr.)*, in: Bol 2007, 103–187 Abb. 129–173
- Manodori 1998** A. Manodori, in: *Adriano e il suo mausoleo. Ausstellungskatalog Castel Sant'Angelo* (Mailand 1998) 147–159
- Marcadé 2009** J. Marcadé, *Une sculpture inédite au Musée gréco-romain d'Alexandrie: le putto à l'arbre de Sidi Bishr*, Études Alexandrines 18, 2009, 135–149
- de Maria 1988** S. de Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana* (Rom 1988)

- Meischner 1981** J. Meischner, Fragen zur römischen Porträtgeschichte, unter besonderer Berücksichtigung kleinasiatischer Beispiele, *BJb* 181, 1981, 143–167
- Meischner 2000** J. Meischner, El Missorium de Teodosio: Una nueva interpretación, in: M. Almagro Gorbea u. a. (Hrsg.), *El Disco de Teodosio* (Madrid 2000), 233–252
- Meischner 2003** J. Meischner, Die Skulpturen des Hatay Museums von Antakya, *JdI* 118, 2003, 285–384
- Mendel 1914** G. Mendel, Constantinople, Musée Imperial. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines II (Konstantinopel 1914)
- Milano 1990** Commune di Milano (Hrsg.), *Milano Capitale dell'Impero Romano* (286–402 d.C.), Ausstellungskatalog Mailand (Mailand 1990)
- Moltesen 2000** M. Moltesen, The Esquiline Group. Aphrodisian Statues in the Ny Carlsberg Glyptotek, *AP* 27, 2000, 111–129
- Nedergaard 1988** E. Nedergaard, Zur Problematik der Augustusbögen auf dem Forum Romanum, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1988) 224–239
- Neumer-Pfau 1982** W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (Bonn 1982)
- Nogales Basarrate u. a. 2002** T. Nogales Basarrate – A. Carvalho – M. J. Almeida, O grupo escultórico da villa romana da Quinta das Longas (São Vicente e Ventosa, Elvas), in: *Religiões da Lusitânia. Loquuntur Saxa*, Ausstellungskatalog Lissabon (Lissabon 2002) 297–299, 497–502
- Nogales Basarrate u. a. 2004** T. Nogales Basarrate – A. Carvalho – M. J. Almeida, El programa decorativo de la Quinta das Longas (Elvas, Portugal): un modelo excepcional de las villae de la Lusitania, in: T. Nogales Basarrate – L. J. Gonçalves (Hrsg.), *Actas de la IV Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Lisboa 7.–9. Fevereiro 2002 (Lissabon 2004) 103–156
- Nogales Basarrate – Merchán García 2018** T. Nogales Basarrate – M. J. Merchán García, Teatro romano de Metellinum: programa escultórico-decorativo, in: C. Márquez – D. Ojeda (Hrsg.), *Escultura Romana en Hispania VIII: homenaje a Luis Baena del Alcázar*, Actas de la VIII Reunión de Escultura en Hispania, Córdoba y Baena 5–8 de octubre de 2016 (Córdoba 2018) 527–551
- Opper 2008** T. Opper (Hrsg.), *Hadrian. Empire and Conflict*, Ausstellungskatalog London (Cambridge MA 2008)
- Østergaard 1996** J. S. Østergaard, *Imperial Rome*. Ny Carlsberg Glyptotek. Catalogue (Kopenhagen 1996)
- Parlasca 1973** K. Parlasca, Rez. zu Brinkerhoff 1970, *ByZ* 66, 1973, 420–423
- Puerta u. a. 1994** C. Puerta – M. A. Elvira – T. Artigas, La Colección de esculturas hallada en Valdeteros de Jarama, *AEspA* 67, 1994, 179–200
- de Ridder 1913** A. de Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre I: Les figurines* (Paris 1913)
- Rodríguez Oliva 2004** P. Rodríguez Oliva, Miscelánea de esculturas de la Bética, in: T. Nogales Basarrate – L. J. Gonçalves (Hrsg.), *Actas de la IV Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Lisboa 7.–9. Fevereiro 2002 (Lissabon 2004) 35–57
- Romero u. a. 2006** M. Romero – I. Mañas – S. Vargas, Primeros resultados de las excavaciones realizadas en la Villa de la Estación (Antequera, Málaga), *AEspA* 79, 2006, 239–258
- Salzmann 1983** D. Salzmann, Die Bildnisse des Macrinus, *JdI* 98, 1983, 351–381
- Schneider 1999** C. Schneider, Die Musengruppe von Milet, *MilForsch* 1 (Mainz 1999)
- Schröder 2002** S. Schröder, Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado 2: Idealplastik (Mainz 2004)
- Shelton 1981** K. J. Shelton, *The Esquiline Treasure* (London 1981)
- Sismondo Ridgway 1990** B. Sismondo Ridgway, *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331–200 B.C.* (Bristol 1990)
- Sismondo Ridgway 1994** B. Sismondo Ridgway, *Greek Sculpture in the Art Museum Princeton University* (Princeton 1994)
- Smith 1996** R. R. R. Smith, Archaeological Research at Aphrodisias, 1989–1992, in: C. Roueché – R. R. R. Smith (Hrsg.), *Aphrodisias Papers* 3, *JRA Suppl.* 20 (Ann Arbor 1996) 58–63
- Smith 2011** R. R. R. Smith, Marble workshops in Aphrodisias, in: F. D'Andria – I. Romeo (Hrsg.), *Roman Sculpture in Asia Minor*, Konferenz Cavallino, *JRA Suppl.* 80 (Portsmouth RI 2011) 62–76
- Smith 2018** R. R. R. Smith, The long Lives of Roman Statues: Public Monuments in Late Antique Aphrodisias, in: M. Aurenhammer (Hrsg.), *Sculpture in Roman Asia Minor*, Konferenz Selçuk 2013, *ÖAI Sonderschriften* 56 (Wien 2018) 331–352
- Söldner 1986** M. Söldner, Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst (Frankfurt/Main 1986)
- Srejović 1993** D. Srejović (Hrsg.), *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia* (Belgrad 1993)
- Stähli 1999** A. Stähli, *Die Verweigerung der Lüste* (Berlin 1999)
- Stewart 2016** A. Stewart, The Borghese Ares Revisited, *Hesperia* 85, 2016, 577–625



- Stilwell 1961** R. Stilwell, Houses of Antioch, DOP 15, 1961, 47–57
- Stirling 2005** L. Stirling, The Learned Collector. Mythological Stauettes and Classical Taste in Late Antique Gaul (Ann Arbor 2005)
- Todt – Wace 1906** M. N. Tod – A. J. B. Wace, A Catalogue of the Sparta Museum (Oxford 1906)
- van Voorhis 2018** J. van Voorhis, The Sculptors' Workshop, Aphrodisias X (Wiesbaden 2018)
- Vierneisel-Schlörb 1979** B. Vierneisel-Schlörb, Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Glyptothek München. Katalog der Skulpturen II (München 1979)
- Vermeule 1961** C. C. Vermeule, A Graeco-Roman Portrait of the Third Century A.D. and the Graeco-Asiatic Tradition in Imperial Portraiture From Gallienus to Diocletian, DOP 15, 1961, 3–22
- von Sydow 1969** W. von Sydow, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr., Antiquitas 8 (Bonn 1969)
- Videbech 2015** Private Collections of Sculpture in Late Antiquity. An Overview of the Form, Function and Tradition, in: J. Fejfer – M. Moltesen – A. Rathje (Hrsg.), Tradition. Transmission of Culture in the Ancient World, Acta Hyperborea 14 (Kopenhagen 2015) 451–479
- Vorster 2012–2013** C. Vorster, Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit, JdI 127–128, 2012–2013, 393–497
- Waldhauer 1928** O. Waldhauer, Die antiken Skulpturen der Ermitage 1 (Berlin 1928)
- Wegner 1966** M. Wegner, Die Musensarkophag, ASR 5, 3 (Berlin 1966)
- Wojcik 1986** M. R. Wojcik, La villa dei Papiri ad Ercolano. Contributo alla ricostruzione dell'ideologia della nobilitas tardorepublicana (Rom 1986)
- Zanker 1974** P. Zanker, Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1974)

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1** PUAA 1853
- Abb. 2** PUAA 1959
- Abb. 3** PUAA ANT\_DR\_0369
- Abb. 4** D-DAI-IST-R33758
- Abb. 5** D-DAI-IST-R33760
- Abb. 6** D-DAI-IST-R33761
- Abb. 7** D-DAI-IST-R28694
- Abb. 8** D-DAI-IST-R28692
- Abb. 9** D-DAI-IST-R28674
- Abb. 10** D-DAI-IST-R28672
- Abb. 11** D-DAI-IST-R28741
- Abb. 12** D-DAI-IST-R28745
- Abb. 13** PUAA 1900
- Abb. 14** PUAA 1901
- Abb. 15** nach Delbrueck 1912, Taf. 54 (Bearbeitung Hans Rupprecht Goette)
- Abb. 16. 17. 36. 67. 68** Hans Rupprecht Goette
- Abb. 18. 50. 51** Marianne Bergmann
- Abb. 19** D-DAI-IST-R33731
- Abb. 20** D-DAI-IST-R33708
- Abb. 21** Courtesy New York University Excavations at Aphrodisias
- Abb. 22** D-DAI-IST-R33670
- Abb. 23** D-DAI-IST-R33724
- Abb. 24–26** Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (Ole Haupt)
- Abb. 27** D-DAI-IST-R30454
- Abb. 28** D-DAI-IST-66-21
- Abb. 29** D-DAI-ROM-73.1767
- Abb. 30** Claudia Kleinwächter
- Abb. 31** D-DAI-IST-R33706
- Abb. 32** D-DAI-IST-R33707
- Abb. 33** Artemis Onassoglou
- Abb. 34** D-DAI-IST-R33712
- Abb. 35** J. Pollini
- Abb. 37** PUAA 1908
- Abb. 38** D-DAI-IST-R33747
- Abb. 39** PUAA 1909
- Abb. 40** PUAA 1911.1912 (jeweils rechts)
- Abb. 41** PUAA 1911.1912 (jeweils links)
- Abb. 42** D-DAI-IST-R33727
- Abb. 43** D-DAI-ROM-75-801
- Abb. 44. 52** Christiane Vorster
- Abb. 45** D-DAI-IST-78-112
- Abb. 46** D-DAI-IST-R24414
- Abb. 47. 48** Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung (Hans-Peter Klut/Elke Estel)
- Abb. 49** PUAA 1916
- Abb. 53** PUAA 1915
- Abb. 54** Princeton University Art Museum y1962-135
- Abb. 55** Gunnar Brands
- Abb. 56** D-DAI-IST 78-116
- Abb. 57** PUAA 1917

**Abb. 58** Princeton University Art Museum, y1992-49\_FRN\_GS

**Abb. 59** Gunnar Brands

**Abb. 60** Princeton University Art Museum y1992-49\_RGT\_GS

**Abb. 61** Princeton University Art Museum, y1992-49\_LFT\_GS

**Abb. 62-64** The Baltimore Museum of Art, Antioch Subscription Fund, BMA 1937, 151 (Mitro Hood)

**Abb. 65** alte Archivaufnahme des Archäologischen Museums, Istanbul

**Abb. 66** R. Piperno

**Abb. 69** Niels Hannestad

**Abb. 70** PUAA 3788

Prof. Dr. Gunnar Brands

gunnar.brands@orientarch.uni-halle.de

# Die Büste eines ›Philosophen‹ in Budapest

Hans Rupprecht Goette – Árpád Miklós Nagy

Im Museum der Bildenden Künste in Budapest wird seit 1935 eine Büste mit dem lebensgroßen Bildnis eines bärtigen Mannes aufbewahrt (Abb. 1–6. 11–18. 19. 20), die aus der Sammlung von Ödön (Edmund) Faragó (1869–1935, Möbeldesigner und Kunstsammler) stammt<sup>1</sup>. Sie soll nach (so Hekler) »verlässlichen Angaben« in Kleinasien gefunden worden sein – wir werden sehen, daß man für diese Herkunftsangabe weitere gute Argumente anführen kann.

Die Skulptur besteht aus weißem, sehr feinkörnigem Marmor, der sich bei naturwissenschaftlichen Analysen<sup>2</sup> als derjenige aus den Steinbrüchen von Göktepe, südlich von Aphrodisias gelegen, erwies<sup>3</sup>. Der Erhaltungszustand des Werkes ist insgesamt gut: Der Rand der Büste ist unten in Teilen, insbesondere im hinteren Bereich abgebrochen. Die linke Seite des Körperrausschnittes mit Schulter und Brust fehlt; daß auch diese wie die rechte mit einem Gewand bedeckt war, geht aus dem Mantelsaum im Nacken und einer Ansatzspur des Himation neben dem Hals links hervor. Es sind die Nasenspitze sowie ein kleiner Teil des linken Ohrmuschelrandes abgeschlagen. Auf der Brust, am Mantelrand und im Gesicht gibt es kleine Bestoßungen der Oberfläche. Die einst starke Versinterung ist in größeren Partien entfernt, aber auf dem Körper, dem Mantelstück und der rechten Stirnseite noch vorhanden, sonst nur in kleinen Flecken erhalten, z. B. an mehreren Stellen im Haar oder am rech-

ten Ohr. Die Innenseite der Büste (Abb. 2) ist nur mit dem Spitzseisen grob ausgearbeitet; eine Büstenstütze ist und war nach den überall gleichen Meißelspuren nicht vorhanden.

Der Kopf sitzt auf einem Körperrausschnitt (Abb. 1), der die von einer Mantelbahn bedeckten Schultern und die Brustmuskulatur vollständig umfaßt und darunter noch einen nach vorn aufgebogenen Streifen des Bauches in gerundeter Kontur wiedergibt. Die plastische Durchbildung, besonders am Übergang zur Achsel, charakterisiert das fortgeschrittene Alter des Dargestellten, der durch die unstoffliche Angabe eines Himation als Grieche mit ›intellektuellem‹ Hintergrund charakterisiert ist. Der ornamental geschwungene Saum des Mantels in vier Lagen paßt freilich nicht zur Form eines tatsächlich getragenen Gewandes, er ist mehr als symbolischer Hinweis auf den ›Pepaideumenos‹ zu verstehen<sup>4</sup>. Dies wird auch durch den Kopf mit langem, üppigem Vollbart und über der Stirn schütterem Haupthaar bestätigt (Abb. 5–8), ein Bildnis, das phänotypisch an die Köpfe von alten Männern auf attischen Grabreliefs des 4. Jhs. v. Chr. oder an griechische Philosophenportraits erinnert<sup>5</sup>.

Daß die dargestellte Person in einem weiteren Werk, einer ähnlichen, auch in der Himationdrapierung vergleichbaren Büste im Museum von Thessaloniki, überliefert ist (Abb. 7–10. 19. 21), ist bereits

<sup>1</sup> Inv. 6923. Maße: H. 57,8 cm; H. Scheitel–Bartspitze 32,5 cm; größte erhaltene Breite der Büste: 32 cm. Die wichtigste Literatur zum Stück: Hekler 1929, 178 f. Nr. 176 mit Abb.; Hekler 1940, 133 Abb. 19 f.; Calza 1953, 206 mit Anm. 24; EAA III (1960) 682 s. v. Filosofo mit Abb. 839 (A. Giuliano); Zanker 1995, 216; Danguillier 2001, 107–112. 236 Nr. 45 Abb. 44; Voutiras 2001, 441–450 Abb. 3. 5. 7. 9. 11; Voutiras 2003, 153 f. Nr. 266; Szilágyi 2003, 181 Abb. 116. – Zur Erwerbungs-geschichte: Nagy 2013, 126.

<sup>2</sup> Die Analyse wurde von D. Decrouez (Genf, Muséum d'Histoire Naturelle) und K. Ramseyer (Universität Bern, Institut für Geologie) durchgeführt, s. dazu <<http://hyperion.szepmuveszeti.hu/en/lexicon/10010>> (06.09.2022). Eine im Herbst 2020 von Z. May (ELKH Budapest) vorgenommene XRF-Analyse an neun Stellen des Werkes ergab einen Sr-Wert zwischen 345 ppm und 560 ppm, an den meisten Punkten mehr als 400 ppm; diese Werte des Strontium-Gehaltes sind in ihrer Höhe charakteristisch für das Göktepe-Material und für keinen anderen feinkörnigen Marmor belegt; s. dazu Goette u. a. 2022.

<sup>3</sup> Zum Marmor s. zuletzt mit weiterführender Literatur Attanasio u. a. 2019, bes. 188–212; Attanasio u. a. 2021; s. auch den Beitrag von D. Attanasio – W. Prochaska in diesem Band.

<sup>4</sup> Zanker 1995, 216 mit Abb. 123. 129. 132–134 mit weiterer Literatur; s. auch Danguillier 2001 mit zahlreichen Beispielen. Wie solch eine Drapierung bei einer genuin spätantiken Schildbüste aussieht, zeigt ein Werk in den Capitolinischen Museen in Rom, Inv. 15718: Fittschen u. a. 2010, 129–131 Nr. 129 Taf. 160–161; LSA 766.

<sup>5</sup> Bergemann 1997, 112–114; ein eindrucksvolles Beispiel, von Danguillier bereits mit unserem Bildnis verglichen, ist der Kopf des Alexos aus Sounion: Bergemann 1997, 174 Nr. 625 Taf. 79, 1–2. Ähnlich, auch in Bezug auf den weitgehend unbekleideten Oberkörper mit Himationrändern auf den Schultern und Oberarmen, freilich mit längerem Haupthaar ist der sitzende Hierokles in seinem riesigen Familien-Grabnaiskos dargestellt: Bergemann 1997, 175 Nr. 660 Taf. 105, 3–4; Petrakos 1999, 387–399 Abb. 286–297; Petrakos 2020, 232–237 Nr. 265–292 Abb. 69.

mehrfach richtig gesehen worden<sup>6</sup>. Auch für jene Antike ist kein Fundort überliefert; doch hat E. Voutiras vermutet, daß sie aus einer Sammlung in Rhaidestos (Tekirdağ in der nordwestlichen Bucht des Marmarameeres, ca. 120 km westlich von Konstantinopel) stammt und somit ebenfalls in kleinasiatischer Umgebung gefunden worden sein mag. Aus der engen Verwandtschaft hat er richtig geschlossen, daß beide Werke aus derselben Quelle stammen müssen und gleichzeitig entstanden seien. Aufgrund des großen Büstenausschnittes und der stilistischen Ausprägung der Haargestaltung und der Augenbohrung hat die Forschung beide Werke in das mittlere 2. Jh. n. Chr. datiert.

Es ist festzustellen, daß die Budapester Büste deutliche Überarbeitungsspuren aufweist, deren Ergebnis eine klare Veränderung des Portraits, auch gegenüber dem in Thessaloniki, bedeutet, und zwar in Bezug auf die stilistischen Eigentümlichkeiten und auch auf die Einzelmotive. Am deutlichsten wird die Umarbeitung im Bereich beider Ohren und der Haare um diese herum (Abb. 11–12): Die Ohrmuscheln stecken tief im Material, sind durch eine grobe Bohrfurche begleitet und umrahmt von einer Zone nahezu rauh belassenen, nicht als Haar formulierten Marmors. Die Strähnen vor den Ohren leiten mit kurzen, kantigen Formen über zu dünnen, langen, geschwungenen Haaren des beginnenden Backenbartes (Abb. 13–14). Diese liegen neben einer Marmorkante, die völlig unnatürlich das Inkarnat vom Bart absetzt und die Abarbeitung offensichtlich macht. Dieselben mit einem sehr schmalen Flacheisen gemeißelten Überarbeitungen findet man außer beim sekundär entstandenen Backenbart auch unter den Mundwinkeln (Abb. 15–16). Und von hier ziehen sie sich – mehr oder weniger deutlich ausgebildet – hinab bis zur Spitze des Kinnbartes, dessen voluminöseren Strähnen in manchen Bereichen nur sehr geringfügig, also oberflächlich abgearbeitet wurden, während nach unten hin, zur palmettenartig dekorativen Strähnenbildung in der Mitte des Bartes, die sekundären Ab-

meißelungen immer tiefer in das vorhandene Haar eingreifen. Schließlich erkennt man in der Ansicht des Bartendes vor dem Hals (Abb. 18), daß auch hier größere Abmeißelungen mit einem breiten Flacheisen vorgenommen wurden; ein bis zum Ohr hinreichender Streifen trennt in gröberer Arbeit die Haut des Halses vom Bart. Betrachtet man dann das Haupthaar, so fallen auch dort (Abb. 3–6) mehr oder weniger starke Abarbeitungen auf: Die Haarmasse ist aus geschwungenen, bisweilen sogar am Ende eingerollten Strähnen an der rechten Schläfe voluminös, also offensichtlich nur wenig reduziert. Dagegen fällt auf der linken Kopfseite, oben und besonders am Hinterkopf die andersartige Bearbeitung auf, die kaum Volumen besitzt und die Frisur in dünnere Strähnen gliedert. Im Nacken schließlich ist das Haar recht grob abgemeißelt, selbst der Streifen Haut über dem Mantelrand zeigt noch klar die Flachmeißelspuren (Abb. 4 und 17). Der Saum des Himation ist hier in der Mitte in einem Streifen so beseitigt worden, daß eine Metallklammer – Reste von Rostverfärbung sind noch sichtbar – von hinten zu einem Bohrloch zwischen Gewand und Nackenhaar eingefügt werden konnte. Dieser Klammerhalterung entspricht eine Einarbeitung in den unteren Büstenrand am Bruch (Abb. 18), mittels derer das Werk nach unten verdübelt werden konnte. Beide Befestigungsspuren<sup>7</sup> deuten darauf hin, daß die Büste ursprünglich in einen steinernen Rahmen, am wahrscheinlichsten in einen Clipeus eingesetzt war – wie es Voutiras bereits für die Parallele im thessalonischen Museum erschlossen hat<sup>8</sup>. Dazu passen zudem auch die nach vorn gereckte Haltung beider Köpfe (Abb. 20–21) sowie der untere (beim Stück in Thessaloniki vielleicht erst sekundär abgearbeitete) Rand der Werke und ihre grobe Aushöhlung ohne Stütze, die bei frei aufgestellten Büsten nicht, bei in Schilde montierten Portraits aber mit der wünschenswerten Gewichtserleichterung gut erklärbar sind<sup>9</sup>. Während die beiden Bildnisse in den Sammlungen zuvor wie »normale« Portraitbüsten ausgestellt waren<sup>10</sup>, wurde entsprechend dieser Er-

<sup>6</sup> Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. 1058; s. o. Anm. 1: Zanker 1995, 216 f. Abb. 123; Danguillier 2001, 111 f. 248 f. Nr. 125 sowie Voutiras 2001 und 2003.

<sup>7</sup> Theoretisch ist denkbar, daß die Dübel oben und unten sowie die Klammer im Nacken von einer nachantiken Montage (in der Sammlung Faragó) stammen. Dagegen spricht aber die Tatsache, daß der untere Dübel (er war einst etwa 6 cm lang, 3,5 cm breit und 1 cm dick) den Marmor gesprengt hat und die Schulterpartie verloren ging – dies natürlich nicht während der modernen Sammlungsgeschichte, während derer auch die Verwitterung der Bruchflächen nicht entstanden sein kann. Zudem ist eine Verklammerung nach hinten mit der Einmeißelung des Einsatzkanals für eine Sockelungsvorrichtung in nachantiker Zeit höchst unwahrscheinlich.

<sup>8</sup> Ein Marmorclipeus in Aphrodisias, dessen Büste separat gearbeitet und eingesetzt war, gibt eine Vorstellung von der Montage auf dem Schild-»Hintergrund«: Inv. 81-97: Smith 1990, 140–141 Nr. 5 Taf. 10, 4; LSA 214.

<sup>9</sup> Zum Gewicht der marmornen imagines clipeatae: Winkes 1969, 47 f. Einige der spätantiken Schildbüsten in Aphrodisias weisen ebenfalls Aushöhlungen auf: Smith 1990, bes. Taf. 11, 3; 14, 4; 15 f.; Smith 1991, 144–158; Smith 1995. Zur Beliebtheit von Clipeus-Bildnissen – oft griechischer Geistesgrößen – in der Spätantike s. in LSA die Nummern 206–214. 236. 238. 375 (vgl. dazu 1195). 442. 483. 502–604. 766. 2109–2110. 2287. 2416–2419. 2441–2442 und 2511.

<sup>10</sup> s. zuletzt noch Szilágyi 2003, 181 Abb. 116.



kenntnis das Budapester Portrait nun in der neuen Ausstellung seit 2018 wie ein Schildrelief in größerer Höhe an der Wand montiert und präsentiert sich somit ähnlich wie in dem rekonstruierten antiken Kontext – der Unterschied in der Erscheinung dieses Werkes aufgrund der Ansichtvariation ist auffallend (Abb. 22).

Ist die sekundäre Überarbeitung des Budapester Portraits klar zu belegen, so kann man auch eine Reihe von Abweichungen in Details dieses Bildnisses von jenen beim Stück in Thessaloniki erklären. Denn wenn auch viele Motive auf den ersten Blick sehr ähnlich sind, so zeigt ein genauer Vergleich so viele Veränderungen, daß man streng genommen, positivistisch urteilend nicht von einem echten Replikenverhältnis sprechen kann. Die Unterschiede beginnen bereits im Format beider Büsten, die in einer Aufnahme (Abb. 19), die ihre Gipsabgüsse gemeinsam, also in ein und demselben Foto mit derselben Beleuchtung präsentieren, besonders deutlich werden. Es unterscheiden sich zudem auch die einzelnen Strähnen in ihren Formen, in ihrem individuellen Volumen und in ihrer Anzahl nicht nur im Haupthaar – exemplarisch fällt diese andersartige Motivik beim Stirnhaar besonders auf – sondern auch im längeren Bart mit seinen fließenderen Strähnen. Und auch das Gesicht macht mit den weichen, gelängten, ausgezehrten Formen einen anderen, mehr durchgeistigten Eindruck. Die Augenbrauen, in besonderem Maße die rechte, verlaufen in höherem und geschwungenerem Bogen als beim Portrait in Thessaloniki, die Oberlider sind breiter und wirken tiefer über die Pupille herabhängend – die seltsame lange Rillenform der Pupille beim Bildnis in Thessaloniki mag wie die Büstenrandbearbeitung einer späteren Korrektur anzulasten sein. Die Stirn ist beim Budapester Werk höher, faltenlos und also weniger bewegt, sondern flächiger gestaltet. All diese Formen weisen auf eine spätantike Überarbeitungsphase, die man mit Vergleichen insbesondere aus den Werkstätten in Aphrodisias und Konstantinopel<sup>11</sup> ins spätere 4. Jh. n. Chr. datieren kann. Ein gutes Beispiel für diese Stilformen ist mit einem – in der Oxforder LSA-Sammlung nicht verzeichneten – Portrait in Beirut gegeben<sup>12</sup>, das nach Ausweis der fragmentarisch erhaltenen Schultern

eine ähnliche Gewandung aufwies wie unser Büstenpaar.

Demgegenüber erkennt man im Bereich des Oberkörpers mit seinem Mantelrand keine Veränderungen. Insbesondere die Form der Muskeln und die der weit nach außen gerückten Brustwarzen ähneln sich ebenso wie die weichen Falten der in mehreren Schichten umbiegenden Himationbahnen stilistisch sehr stark und verraten dieselbe Werkstatt. Eine chronologische Einordnung, wie sie A. Hekler und E. Voutiras vorgeschlagen haben, nämlich ins mittlere 2. Jh. n. Chr., ist wie erwähnt angesichts der Stilformen wahrscheinlich. Die Büste in Budapest besteht aus Göktepe-Marmor und wird somit aus einer Werkstatt aus Aphrodisias (der Betrieb mag an anderem Ort, etwa in Konstantinopel, gearbeitet haben) stammen. Der Marmor des Werkes in Thessaloniki ist nach jüngst vorgenommener Analyse<sup>13</sup> ebenfalls derjenige aus Göktepe; kleinasiatische Herkunft hatte E. Voutiras schon länger aufgrund der besonders feinen Charakteristika des Steines angenommen.

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich, daß beide Clipeus-Büsten wohl gemeinsam in antoninischer Zeit als Werke einer aphrodisiensischen Werkstatt entstanden sind, daß aber das Budapester Stück etwa 200 Jahre später im Bereich des Kopfes stark überarbeitet wurde, während man an der Büste in Thessaloniki nur kleine Korrekturen vorgenommen hat.

Wir gewinnen somit einen Fall, bei dem nicht ältere Stilformen bewußt aufgegriffen und in spätantiken Stil übersetzt wurden, sondern man nutzte die offenbar attraktive ›Grundform‹ und eignete sich die Werke durch mehr oder weniger starke Überarbeitung an<sup>14</sup>.

Wie schon E. Voutiras vermutete, legen die beiden Werken eigenen Charakteristika es nahe, ihre einstige Fundvergesellschaftung zu rekonstruieren. Als Clipei haben sie demnach eine Architektur geschmückt, die (mindestens) zweimal dieselbe Person, einen ›intellektuellen‹ Griechen, wiedergeben. Die so allgemeinen Züge, die sich auf Phänotypen von griechischen Bildnissen der Spätclassik beziehen, deuten zusammen mit der verdoppelten, aber offenbar über mehrere Jahrhunderte für die Betrachter interessanten Präsentation darauf hin, daß wir hier ein Rekon-

<sup>11</sup> Besonders charakteristisch sind die weichen Formen der breiten Augenlider und die plastische Ausbildung der Angabe des Lichtreflexes auf dem Auge (die Augenbohrung). Diese Formen, die bei zahlreichen spätantiken Skulpturen aus fast allen Reichsteilen und fast durchgehend aus Marmor von Göktepe zu beobachten sind, hat M. Bergmann ausführlich analysiert und auch die ›klassizistischen‹ Tendenzen jener Werkstätten dargestellt: Bergmann 1999 mit zahlreichen Abbildungen und älterer Bibliographie.

<sup>12</sup> Beirut, Museum der Amerikanischen Universität Inv. 2757: Poulsen 1937, 111–115 Taf. 17–19; Hekler 1940, 133 Abb. 22.

<sup>13</sup> Wir danken E. Voutiras für diese briefliche Auskunft über die Analyse durch G. Maniatis (Demokritos-Institut, Athen).

<sup>14</sup> Sehr viel stärker verändert werden sollte eine – dann in Bezug auf die Überarbeitung unvollendet in einer Bildhauerwerkstatt verbliebene – Clipeusbüste in Aphrodisias, Mus. Inv. 67-555: Smith 2006, 242 f. Nr. 136 Taf. 98 f.; LSA 156.

struktionsbildnis vor uns haben, das derzeit nicht benennbar ist, von dem man aber vielleicht sogar annehmen darf, daß es auch in der Antike nicht während der gesamten Zeit seiner Ausstellung eindeutig identifizierbar sein mußte. Wenn die Clipei an zwei Seiten (etwa in den Giebeln) eines Mausoleum angebracht waren, können die Portraits also den in seiner Stadt noch über viele Generationen berühmten Verstorbenen, dessen Bildnis dem neuen Geschmack der Spätantike angepaßt wurde, wiedergegeben haben, eines Mannes, der sich im Rahmen der Zweiten Sophistik als ›Pepaideumenos‹ darstellen ließ. Auszuschließen ist aber auch nicht die Alternative, daß der

Dargestellte nach der spätantiken Überarbeitung eine andere Person meinte, die aufgrund von zugehörigen Inschriften am Bauwerk identifizierbar war. Und schließlich kann man noch erwägen, daß die beiden Büsten in anderem Architekturzusammenhang, etwa in einer spätantiken Villa, ganz allgemein zu einer Aura ›klassischer Bildung‹ beitragen sollten, die durch weitere Ausstattung evoziert wurde<sup>15</sup>. Leider kommen wir wegen fehlender Kenntnisse über den Fundkontext über Spekulationen in dieser Frage der Motive für die Überarbeitung und ihre Funktion nicht hinaus.

## Abstract

The subject of this article is the large bust of a ›philosopher‹ in Budapest which is said to come from Asia Minor. It can be shown by detailed observation that the sculpture of the mid-2<sup>nd</sup> century A.D. was transformed and reworked in late antiquity. The same is true for a second bust, today in Thessaloniki, which probably is from Asia Minor, too, and depicts the same person; but it must be recognized that some of its details differ from those of the Budapest portrait. Both busts once belonged to *clipei*. On the basis of analyses of the material – both sculptures were made of marble from Göktepe near Aphrodisias –

and because of their contemporaneous reworking, it can be hypothesized that they come from the same place and were used on the same architecture. The two sculptures attest the reuse of portraits of the mid-2<sup>nd</sup> century A.D. in late antiquity, depictions of a man presenting himself as a ›pepaideumenos‹ (intellectual) of the Second Sophistic. Unfortunately, the architectural context cannot be ascertained, and it must remain open whether, after reuse of the busts, a different person was meant or the same man as in the distant past, just a bit ›modernized‹ in the sculptural style of late antiquity.

<sup>15</sup> Zu spätantiken Sets von Clipei mit den Bildnissen griechischer ›Geistesgrößen‹ oder Staatsmänner s. o. Anm. 9. Zur rekonstruierten Präsentation von Clipei im ›Atrium House‹ in Aphrodisias s. Lockey 2016, 251–253 Abb. 15, 11. – In diesen Zusammen-

hang mag auch die (vielleicht spätantik überarbeitete, s. die Augenbohrung) Schildbüste in der Villa Doria Pamphilj gehören, deren Datierung freilich umstritten ist, s. Calza u. a. 1977, 269 f. Nr. 326 Taf. 74; Danguillier 2001, 250 Nr. 1; LSA 2287.

## Bibliographie

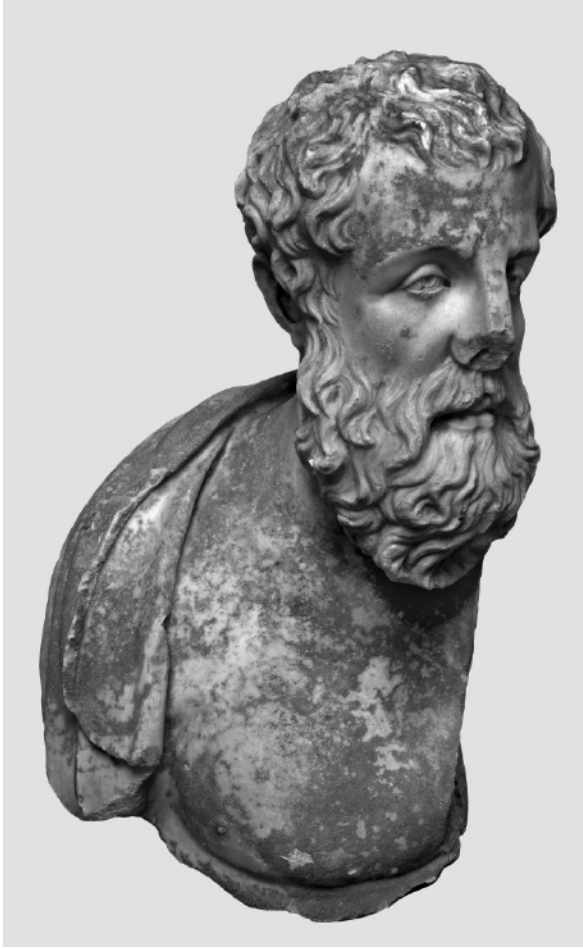
- Attanasio u. a. 2019** D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska, The Marbles of Roman Portraits, *JdI* 134, 2019, 167–277
- Attanasio u. a. 2021** D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska – A. B. Yavuz, Göktepe Marbles. White, Black and Two-Tone, *Biblioteca archaeologica* 71 (Rom 2021)
- Bergemann 1997** J. Bergemann, *Demos und Thanatos* (München 1997)
- Bergmann 1999** M. Bergmann, Chiragan – Aphrodisias – Konstantinopel, *Palilia* 7 (Wiesbaden 1999)
- Calza 1953** R. Calza, Sui ritratti Ostiensi del supposto Plotino, *BdA* 38, 1953, 203–210
- Calza u. a. 1977** R. Calza u. a. (Hrsg.), *Antichità di Villa Doria Pamphilj* (Rom 1977)
- Danguillier 2001** C. Danguillier, *Typologische Untersuchungen zur Dichter- und Denkerikonographie in römischen Darstellungen von der mittleren Kaiserzeit bis in die Spätantike* (Oxford 2001)
- Fittschen u. a. 2010** K. Fittschen – P. Zanker – P. Cain, Katalog der Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männliche Privatporträts (Berlin 2010)
- Goette u. a. 2022** H. R. Goette – Á. M. Nagy – N. Tóth – D. Decrouez – K. Ramseyer – Z. May – D. Attanasio, Archäometrische und archäologische Studien an antiken Skulpturen im Museum der Bildenden Künste, Budapest, *AA* 2022/1, 298–348, bes. 309 Abb. 13 a
- Hekler 1929** A. Hekler, *Museum der Bildenden Künste Budapest. Die Sammlung antiker Skulpturen* (Wien 1929)
- Hekler 1940** A. Hekler, Philosophen- und Gelehrtenbildnisse in der mittleren Kaiserzeit, *Die Antike* 16, 1940, 115–141
- Lockey 2016** I. Lockey, *The Atrium House: The Archaeology of a Late-Antique Residence*, in: R. R. R. Smith u. a. (Hrsg.), *Aphrodisias Papers 5: Excavation and Research at Aphrodisias, 2006–2012*, *JRA Suppl.* 103 (Portsmouth, RI) 243–254
- LSA** Last Statues of Antiquity, LSA Database (University of Oxford) <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk/database/simple-search.php>> (06.03.2023)
- Nagy 2013** Á. M. Nagy, *Classica Hungarica* (Budapest 2013)
- Petrakos 1999** V. C. Petrakos, *Ο δήμος του Παμνούντος I* (Athen 1999)
- Petrakos 2020** V. C. Petrakos, *Ο δήμος του Παμνούντος V* (Athen 2020)
- Poulsen 1937** F. Poulsen, A Philosopher Head in the Museum of the American University Beirut, *Berytus* 4, 1937, 111–115
- Smith 1990** R. R. R. Smith, Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias, *JRS* 80, 1990, 127–155
- Smith 1991** R. R. R. Smith, *Aphrodisias Papers 2*, *JRA Suppl.* 2 (Ann Arbor 1991)
- Smith 1995** R. R. R. Smith, A New Shield Portrait in Izmir, *RM* 102, 1995, 331–339
- Smith 2006** R. R. R. Smith, *Aphrodisias II. Roman Portrait Sculpture at Aphrodisias* (Mainz 2006)
- Szilágyi 2003** J. G. Szilágyi, *Ancient Art. Department of Antiquities. Handbook of the Permanent Exhibition* (Budapest 2003)
- Voutiras 2001** E. Voutiras, Προτομή ›σοφιστή‹ στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, in: D. Pandermalis u. a. (Hrsg.), *Άγαλμα. Festschrift G. Despinis* (Thessaloniki 2001) 441–450
- Voutiras 2003** E. Voutiras, in: G. Despinis u. a., *Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης II* (Thessaloniki 2003) 153 f. Nr. 266
- Winkes 1969** R. Winkes, *Clipeata imago* (Bonn 1969)
- Zanker 1995** P. Zanker, *Die Maske des Sokrates* (München 1995)

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1–6. 11–20. 22** Hans Rupprecht Goette  
**Abb. 7** D-DAI-ATH-1971.065 (Gösta Hellner)  
**Abb. 8** D-DAI-ATH-1971.066 (Gösta Hellner)  
**Abb. 9** D-DAI-ATH-1971.067 (Gösta Hellner)  
**Abb. 10** D-DAI-ATH-1971.068 (Gösta Hellner)  
**Abb. 21** D-DAI-ATH-1971-068 (Gösta Hellner)

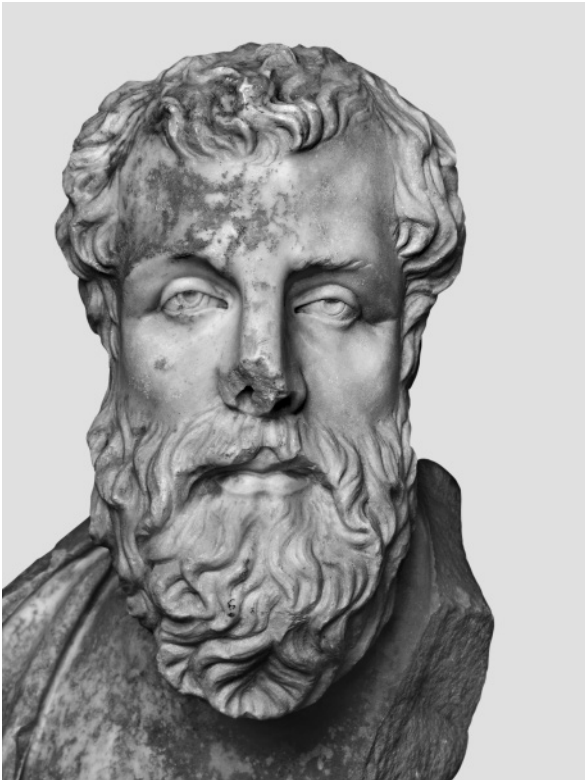
Prof. Dr. Hans Rupprecht Goette  
[hans.goette@dainst.de](mailto:hans.goette@dainst.de)

Prof. Dr. Árpád M. Nagy  
[amnagy8@gmail.com](mailto:amnagy8@gmail.com)

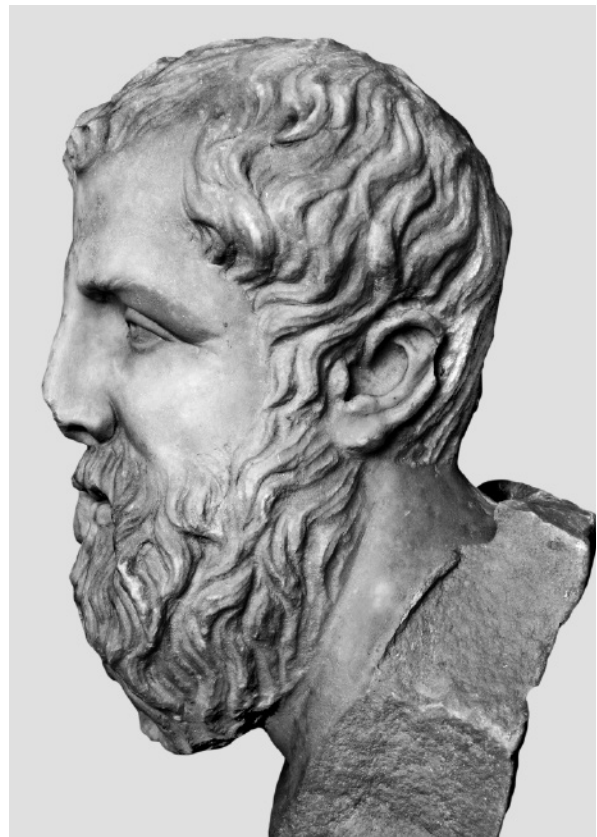
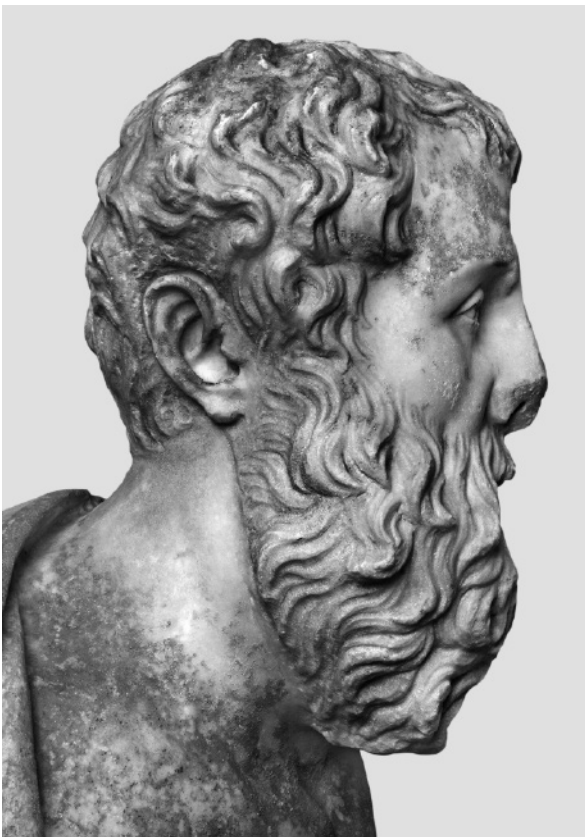


1-2 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv. 6923: Bildnisbüste eines ›Intellektuellen‹, Vorder- und Rückseite

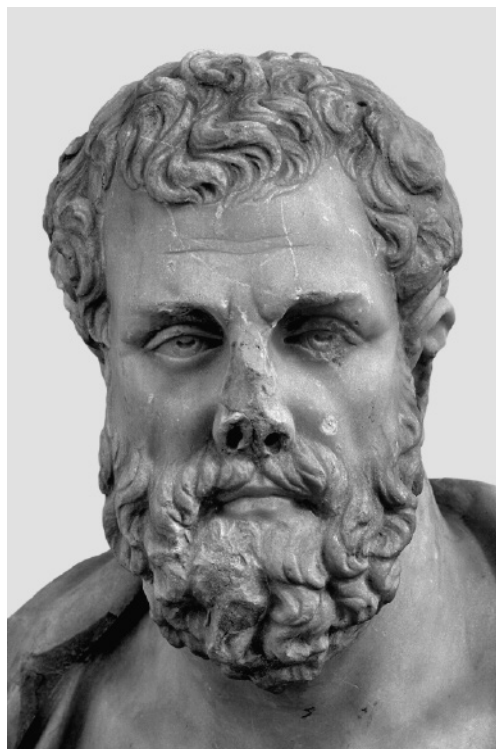
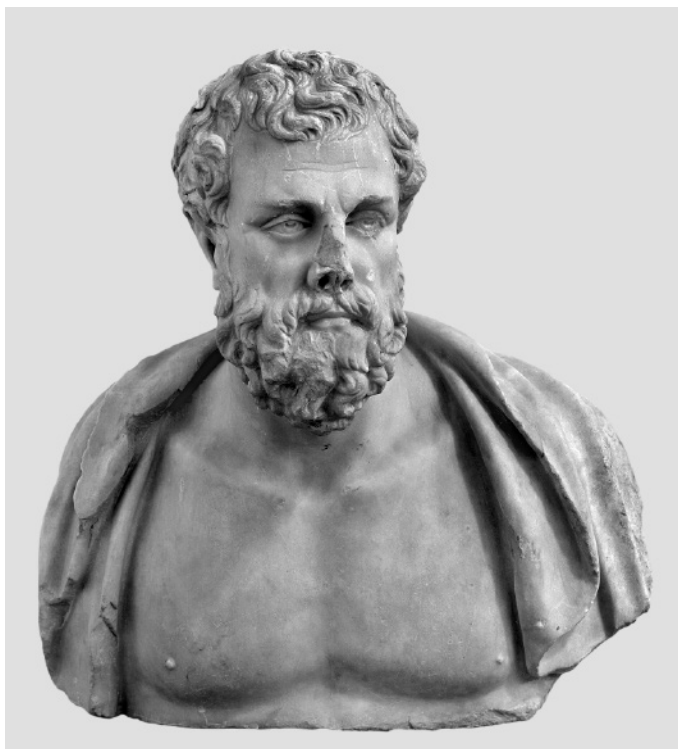




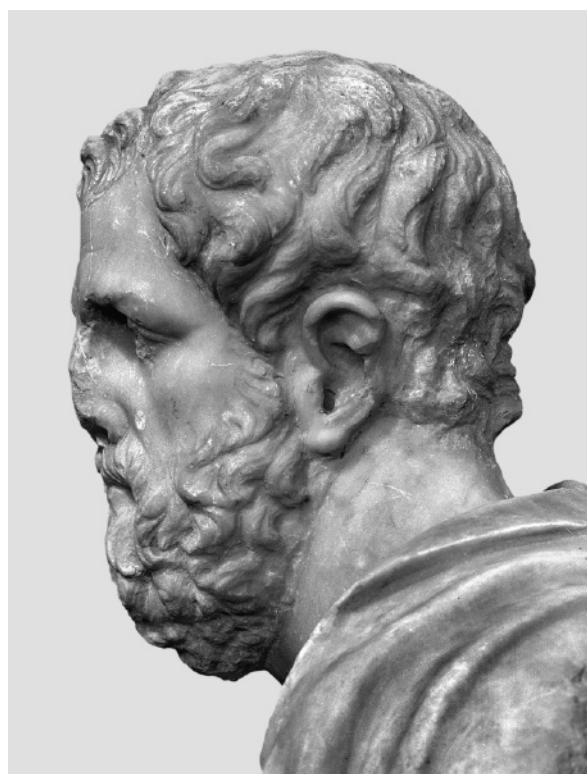
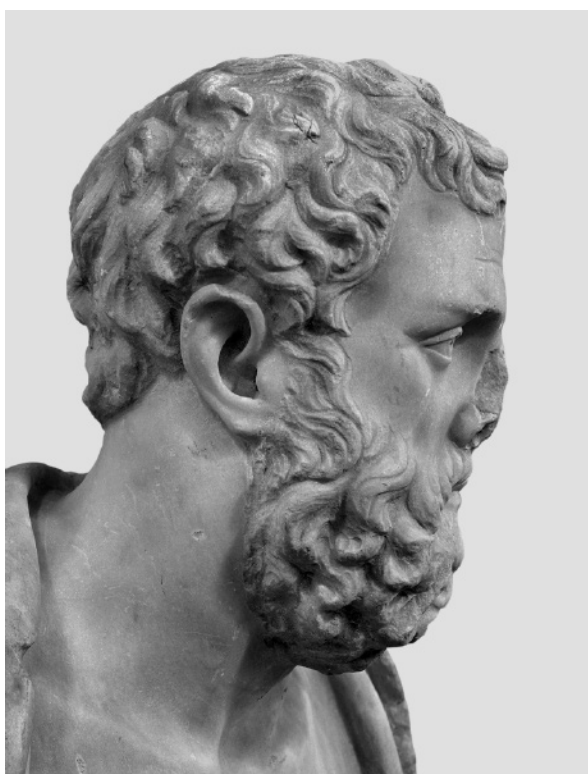
3-4 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv. 6923: Details des Portraits, En-face-Ansicht und Rückseite



5-6 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv. 6923: Details des Portraits, Profile



7-8 Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 1058: Büste eines Intellektuellen und En-face-Ansicht des Portraits



9-10 Thessaloniki, Arch. Mus. Inv. 1058: Details des Portraits, Profile





11



12



13



14

11-14 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv. 6923: Überarbeitungsspuren der Haare um die Ohren und des Bartes

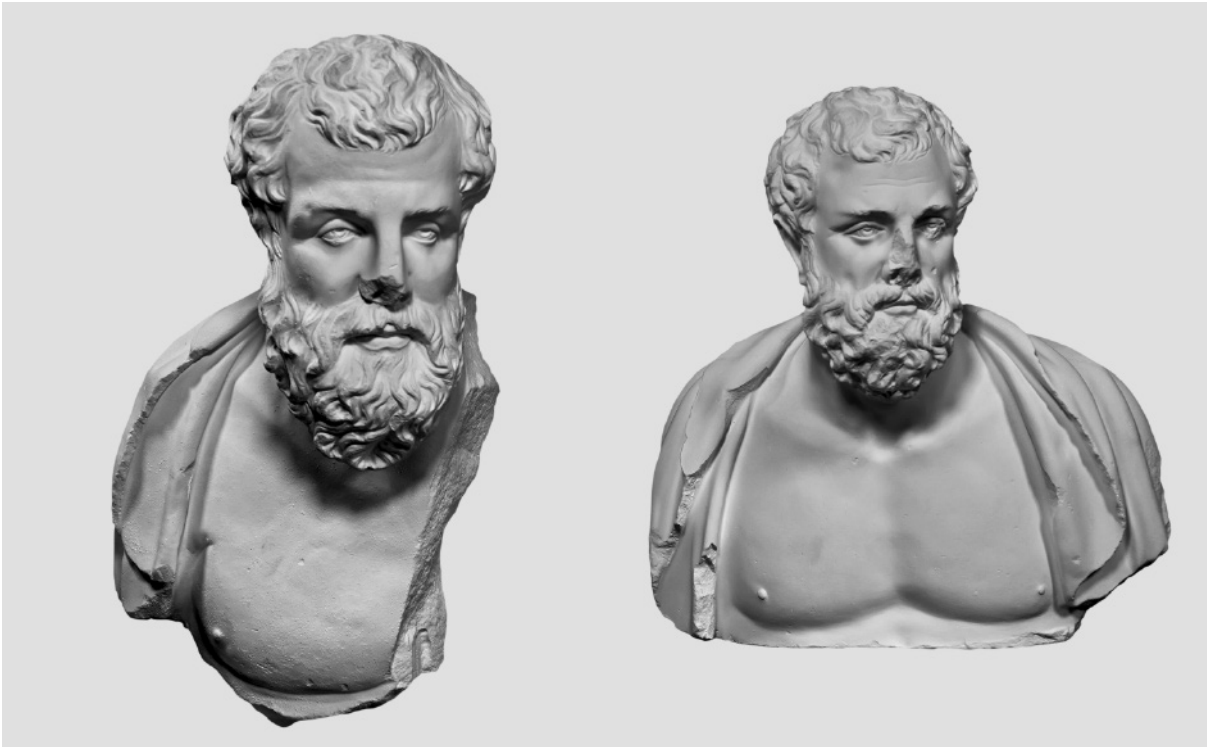


15-16 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv.6923: Überarbeitungsspuren der Barthaare am und unter dem Kinn (rechts nach Gipsabguss)



17-18 Budapest, Museum der Bildenden Künste Inv.6923: Klammer- und Dübelspuren im Nacken und am unteren Rand der Büste

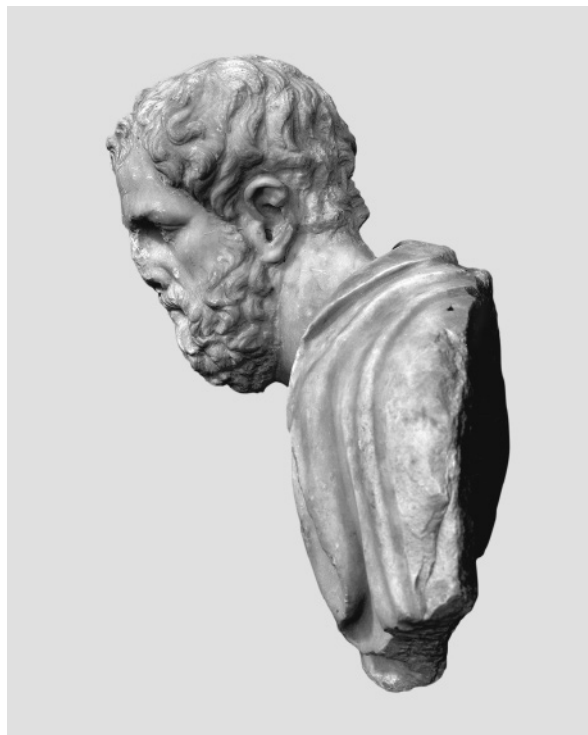




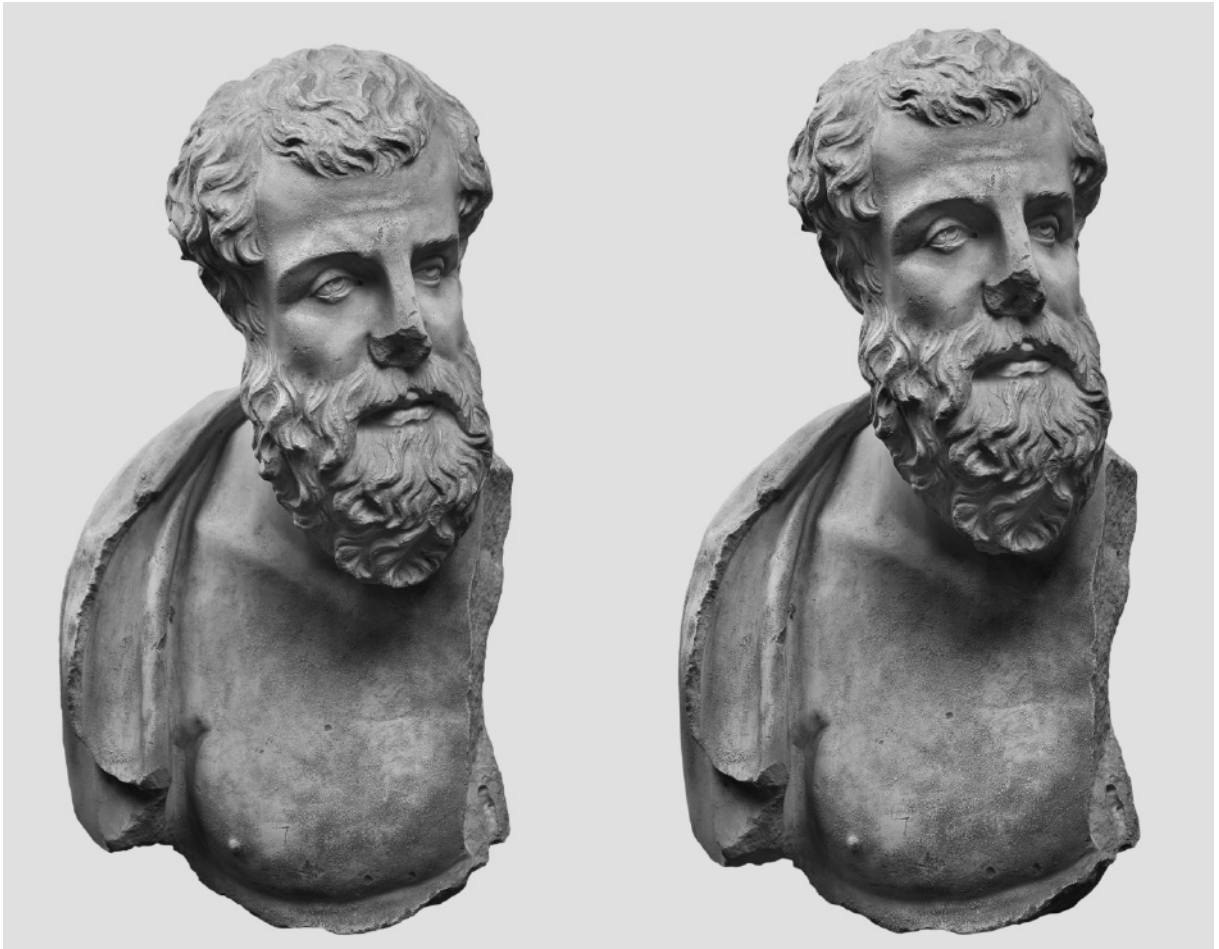
19 Gipsabgüsse der beiden Büsten in Budapest und Thessaloniki



20 Rechte Profilansicht der Budapester Büste in der Ausrichtung, wie sie in einem Clipeus montiert war.



21 Linke Profilansicht der Büste in Thessaloniki in der Ausrichtung, wie sie in einem Clipeus montiert war.



22 Berlin, Abguss-Sammlung der Freien Universität: Das Bildnis in Budapest unter derselben Beleuchtung: links in der Ansicht als Büste, rechts als Clipeus-Portrait

# Die Statuette eines ›Denkers‹ in Sydney

Hans Rupprecht Goette

Zur ersten Stiftung von antiken Objekten, die Charles Nicholson im Jahr 1860 der noch im Aufbau befindlichen Universität von Sydney machte, gehörte auch der Teil – erhalten ist der Oberkörper bis zu den Hüften – einer etwa halblebensgroßen Statuette eines älteren Mannes (Abb. 1–10)<sup>1</sup>. Beide Arme waren mit Dübeln angesetzt und sind heute verloren (Abb. 1. 3–4); der rechte wies leicht nach vorn. Auffallend und ungewöhnlich für die Fixierung der Extremität ist die Tatsache, daß der linke Arm ohne Metallstift an eine glatte Fläche angesetzt und seitlich unterhalb der Stückung in den Körper verdübelt war. Die Unterseite des Torsos (Abb. 10) ist eine unregelmäßig gebogene, etwas gröber bearbeitete Fläche mit Spitzeisenkerben und Anathyrorestreifen am Rand, die auf eine entsprechend ausgearbeitete Fläche des Unterkörpers aufgesetzt und mittels eines dicken Dübels mit ihm verbunden war.

Die Skulptur ist im Übrigen recht gut erhalten: Die stärkste Verletzung ist die der Nase, deren untere zwei Drittel gebrochen sind (Abb. 5. 9). Daneben findet man geringfügige Bestoßungen und Kratzer auf der rechten Wange, am Kinn, an den Rändern der Arm- und Unterkörperansatzflächen sowie hier und da am Torso. Die gesamte Skulptur (Abb. 1–4) ist mit Sinter überzogen, der im Gesicht und am Hals größtenteils beseitigt wurde. Im Nacken stützt ein breiter Marmorsteg den Hals (Abb. 2. 6); diese Bosse wurde auf der linken Seite mit einer Bohrfurche von der Haut des Nackens und der Schulter sowie vom Haar ein wenig abgesetzt, während eine solche Furche auf der anderen Seite fehlt (Abb. 7–8). Die Nackenstütze ist auf der nach hinten vor den Rücken vortretenden

Fläche in einer Linie, die die einstige Blockkante angibt, recht eben, an den Seiten zeigt sie Flacheisen-Bearbeitung. Derartige Marmorbossen, die als Sicherungen des als *locus minoris resistentiae* bruchgefährdeten Halses dienten, sind von vielen kleinasiatischen Skulpturen oder solchen, die aus östlichen Werkstätten stammen, darunter auch von durchaus qualitätvollen und Kaiserhaus-Angehörige darstellenden Portraits gut bekannt<sup>2</sup>. Dieses Detail unterstützt die Angabe zur Herkunft der Skulptur aus Smyrna in willkommener Weise.

Die Haltung des nach vorn gebogenen Torsos mit einer kräftigen Einziehung im Bauchbereich sowie die gebeugte, gerundete Kontur des Rückens (Abb. 1. 3–4) legen den Schluß nahe, daß es sich einst um eine Sitzfigur handelte. Die Charakterisierung des Dargestellten weist auf ein fortgeschrittenes Alter hin: Die Brustmuskulatur oberhalb des deutlich formulierten Rippenbogens ist relativ dick und schlaff, die Schultern neben den deutlich konturierten Schlüsselbeinen wirken kraftlos und schmal; auf einem dünnen Hals wendet sich ein unproportional großer Kopf mit ausgezehrten Gesichtszügen und einer hohen Stirnplatte leicht zu seiner rechten Seite (Abb. 5–9). Die Augenbrauen sind in einem S-Schwung gebildet und über der Nasenwurzel zusammengezogen und angehoben, sodaß die großflächige Stirn von zwei Falten oberhalb eines Nasenwurzelwulstes durchzogen ist. Die momentane Wirkung der Brauen- und Stirngestaltung ist noch einmal aufgenommen im leicht geöffneten, wie atmend dargestellten Mund mit seinen dicken, klar von der Umgebung als Einzelform abgesetzten Lippen. Der Bart – eigentlich verbietet sich

1 Inv. R1242, angeblich in Smyrna erworben; unpubliziert (in der Liste bei Reeve 1870, 98 Nr. 1242 wird die Skulptur erwähnt als »Marble Bust of a Man. Apparently of mediaeval workmanship.«). – Das Erhaltene aus sehr feinkörnigem, weißem Marmor mißt 37 cm in der Höhe, bei den Schultern ist die Statuette 22 cm breit. – Zur Antikensammlung des Nicholson Museum s. Cambitoglou – Robinson 1995, dort sind bislang vier Marmorskulpturen vorgelegt. Zu Charles Nicholson (mit weiterer Literatur): Turner 2012, 112–117. – Für die Genehmigung zum Studium der Skulpturen im Nicholson Museum sowie für wichtige Informationen danke ich M. Turner und J. Fraser, für Auskünfte A. Cooper und für praktische Unterstützung vor Ort W. Reade.

2 In den Publikationen İnan – Rosenbaum 1966 und İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979 findet man (mindestens; bisweilen erlaubt der Erhaltungszustand keine sichere Bestimmung dieses

Details) 46 Beispiele. Zum Phänomen s. auch Fittschen – Zanker 1985, 61 f. Nr. 56 Taf. 63–64; Fittschen – Zanker 2010, 104 f. Nr. 101 Anm. 3 Taf. 123–124; Fittschen – Zanker 1983, 23 f. Nr. 23 mit Anm. 1 Taf. 32; 118 f. Nr. 180 Taf. 209–210 (eine Frauenbüste aus kleinasiatischem Pavonazzetto). Im Werk von Smith 2006 sind zehn Bildnisse mit Nackenstütze publiziert. – Eine »natürliche« Stützfunktion erfüllen zudem tief in den Nacken reichende Zöpfe oder weit hochgezogene Gewandsäume (bis zur Verhüllung des Hinterkopfes) ebenso wie hinten herabfallende Bindenden von Kränzen. Auch wenn eine Stützfunktion ebenfalls gegeben ist, stehen die in der römischen Bildniskunst bisweilen auftretenden Nackenpfeiler bei ägyptischen Portraitfiguren aus Diorit oder anderem Hartgestein des Nillandes in anderer Tradition, s. dazu Fittschen – Zanker 2010, 10–14 Nr. 8 Taf. 11 mit weiterer Literatur in Anm. 8.

dieser Begriff angesichts des äußerst geringen Umfanges – ist so schütter, flach anliegend und spärlich, daß er erst bei näherem Hinsehen zu erkennen ist (Abb. 9): Am deutlichsten ziehen sich auf der Oberlippe zwei ›Strähnen‹ von den Nasenflügeln zu den Wangen schräg hinab, die neben den Mundwinkeln spitz enden. Am eckig geformten Kinn findet man seitlich dort, wo der Kieferbogen in beiden Profilen nach hinten umbiegt, einzelne kleine, plastisch auf der weichen Haut aufliegende Strähnchen und etwas weiter dahinter, gegen Ende des Kinnebogens, weitere flache Haarbüschelchen. Durch die in der Antike anzunehmende farbige Fassung der Skulptur mag der spärliche Bartwuchs deutlicher sichtbar gewesen sein.

Das Haupthaar weicht über der Stirn in einem breiten Streifen weit auf den Oberkopf zurück. Diese Glatze ist seitlich aber von breiten, voluminösen Strähnen gerahmt, die mit ihren weichen S-Schwüngen einen üppigen Haarkranz bilden, der die Ohrmuscheln frei läßt und mit dichter Fülle nicht weit in den Nacken reicht. Während die mit feinen Kerben gegliederten Strähnen an den Seiten durch unterschiedlich breite und lange Bohrfurchen begleitet werden, ist die Ausarbeitung auf dem Hinterkopf stark reduziert: Hier erkennt man noch die grobe Grundform eines Mittelscheitels, von dem die Haare zu den Seiten gestrichen sind, aber die Frisur ist mit dem Flachmeißel nur grob mit sehr flachen, gerundeten Furchen ohne stoffliche Charakterisierung angelegt, also deutlich in Richtung auf die Nackenbosse hin vernachlässigt. Dies steht in klarem Gegensatz zur plastischen Durchbildung des Rückens (Abb. 2), der sich mit feinen Hebungen und Senkungen der Muskulatur und klar konturierter Wirbelsäulen-Anlage deutlich besser gestaltet zeigt.

Die schmalen Augen (Abb. 6. 9) weisen innen bei der Tränenkarunkel eine gerundet begrenzte, gebohrte Vertiefung auf, außen einen spitzen Winkel. Sie sind von dicken, weichen Lidern gerahmt; das obere lastet geradezu mit seiner fleischigen, breiten, hoch gebogenen Form auf dem Augapfel, das untere

leitet in weichem Schwung zu den Wangen mit den vorspringenden Wangenknochen über. Die sog. Augenbohrung besteht aus einer einfachen, flachen und kreisrunden Mulde, ein Irisring ist nicht angegeben.

Es sind vor allem diese Stilmerkmale der Augen, aber auch die der Haare, die im Vergleich zu vergleichbaren Skulpturen die Einordnung der Statuette in Sydney in die Spätantike ermöglichen, denn sie lassen sich an Werken der Bildhauerschule von Aphrodisias bei zahlreichen, darunter besonders auch kleinformatigen Skulpturen nachweisen<sup>3</sup>. Und nicht nur das: Es ist durchaus möglich, daß die in Smyrna erworbene Statuette aus Aphrodisias selbst stammt. Denn bei einer naturwissenschaftlichen Analyse des überaus qualitätvollen, feinkörnigen Marmors durch W. Prochaska konnte das Material als das aus den Steinbrüchen von Göktepe erwiesen werden. Somit führen also Stein, Stil und mutmaßliche Herkunft zu einer Bestimmung der Statuette als eine Kleinskulptur aus einer Werkstatt in Aphrodisias (oder zumindest aus jenem Umkreis). Die Fertigung von spätantiken Sitzfiguren – unser Oberkörper war, wie gesagt, vielleicht in einen um die Hüften gelegten Mantelsaum eingesetzt – mit in den Mantel gehülltem Unterkörper ist durch einen Fund im »sculptor's studio« in Aphrodisias belegt<sup>4</sup>.

Aufgrund der hier zusammengetragenen Kriterien gehörte die nur im Oberkörper erhaltene Statuette wohl zur Darstellung eines sitzenden älteren Mannes, der aufgrund seiner Gesichtszüge mit momentanen Ausdruckselementen wahrscheinlich einen ›Denker‹ darstellte. Wegen des geringen Formates wird man weniger an eine bestimmte, berühmte Philosophenpersönlichkeit denken, zumal Repliken des Portraits (bislang) nicht bekannt sind<sup>5</sup>. Die Statuette könnte dann als Dekoration eines Privathauses (z. B. in Aphrodisias) gedient haben und dort auf die kulturellen und Bildungsinteressen des Auftraggebers verwiesen haben.

Doch es ist auch eine Interpretation der Figur in etwas anderer Richtung denkbar. Ausgangspunkt

<sup>3</sup> Hier soll nur auf einige wenige Beispiele verwiesen werden: Die Haar-Ausarbeitung und die der Augenlider und -bohrung ähnelt z. B. derjenigen von Statuetten in Athen, Rhodos, Toulouse oder Bordeaux (Bergmann 1999, Taf. 28. 31. 41. 49–56). Das – freilich lebensgroße – spätantike Portrait eines ›Denkers‹ mit langem Haar in Aphrodisias (Inv. 81-107+111: Smith 1990, 148–150 Nr. 11 Taf. 15–16; Smith 1999, Taf. 12, 3; LSA 203) weist diese Charakteristika – übertragen ins große Format – auf, und sie treten auch bei mythologischen Figuren jenes Formates auf (etwa bei den Skulpturen aus Silah Tarağa: Bergmann 1999, Taf. 21–26; s. hier den Beitrag von G. Brands mit Abb. 11. 27–28. 44. 46. 48. 50–52. 65–66. 68–69). Ein Bildnis mit mittellangem Haupt- und Barthaar in Aphrodisias, das zudem eine Nackenbosse besitzt,

kann hier ebenfalls genannt werden: Smith 2006, 271 f. Nr. 173 Taf. 120 f.; van Voorhis 2018, 73 Nr. 6 Taf. 18 f.

<sup>4</sup> Rockwell 1991, 138 Abb. 8. 17–18; van Voorhis 2012; van Voorhis 2018, 70 f. Nr. 2 Taf. 7, 1; 13, 1–3. – Andere Sitzstatuen in Aphrodisias haben den Mantel über dem nacktem Oberkörper oder über einem Untergewand jeweils über die linke Schulter drapiert, s. Smith 2006, 167–169 Nr. 46 Taf. 37–38; 169 f. Nr. 47 Taf. 39; 180–182 Nr. 52 Taf. 48.

<sup>5</sup> Freilich ist dies nicht vollständig ausgeschlossen und mag, wenn Repliken des Bildnisses gefunden würden, als Interpretation des Werkes gegeben sein, denn kleinformatige Bildnisse von griechischen ›Intellektuellen‹, den *Pepaideumenoí*, sind bekannt, s. Lang 2012, 180–188 Katalog S.



dieser Überlegung ist der auffallend schütterere Bart der Figur (Abb. 5. 7–9), der bei dem dargestellten Alter des Mannes ungewöhnlich ist und nicht zu einem antiken Portrait paßt. Bei der Suche nach Vergleichen stößt man auf den Typus des sog. Fischers (Abb. 11–18), eines gebrechlichen Alten mit unsicherem, vorgebeugtem Stand und einem um die Hüften gewickelten Tuch<sup>6</sup>. Eine wunderbare Kopie des Typus wurde in Aphrodisias gefunden, Kopf, Beine und Basis befinden sich dort, der Torso wurde 1905 für die Berliner Museen in Smyrna erworben (Abb. 11–12. 16–18)<sup>7</sup>. Die vorgebeugte Haltung des Oberkörpers ist derjenigen des Torsos in Sydney (Abb. 3–4) nicht unähnlich, freilich zeigt die Bildung des ›Fischer-Körpers viel deutlicher und geradezu übertrieben die Verfallszeichen des Alters<sup>8</sup>. Bei der Betrachtung des Kopfes fällt dann der nicht durchgehend die Wangen bedeckende Bart auf (Abb. 13–18): Dort sind einzelne Haarbüschel voneinander separiert wiedergegeben – bei anderen

Repliken ist dieses Detail des ›löchrigen‹ Bartes noch ausgeprägter – und erinnern wie auch der geöffnete Mund und die angestrenzte Mimik über den Augen an den Kopf der Statuette in Sydney (Abb. 5. 7–9). Dies sind Indizien, die eine Deutung der kleinen Figur, wenn sie denn ähnlich rekonstruiert werden kann wie der ›Fischer‹, als Genredarstellung möglich erscheinen läßt. Damit ist nicht ausgeschlossen, daß sie einen griechischen ›Pepaideumenos‹ meinte, der durch realistische Bildformeln als alter, etwas ausgezehrter Mann mit angestrenzter Denker mimik den Phänotypus des ›Intellektuellen‹ vorstellte. Das deutlich unterlebensgroße Format – ähnlich wie bei den spätantiken ›Fischerfiguren‹ aus aphrodisiensischer Werkstatt – weist auch bei einer solch allgemeineren Interpretation der Statuette der Sammlung Nicholson darauf hin, daß sie Teil der dekorativen Ausstattung einer (Villen-)Architektur gewesen sein mag.

## Abstract

In this article a statuette in the collection of Charles Nicholson in the University Museum in Sydney is published, a sculpture purchased in the mid-19<sup>th</sup> century in Smyrna. It depicts the emaciated upper body and the head of an old man with a bald forehead and a scanty beard. The small sculpture, chiselled from Göktepe marble, is attributed to a late antique workshop in Aphrodisias on the basis of characteristic fea-

tures of style; as other sculptures it may have been brought from Aphrodisias to Smyrna. The phenotype of the ›intellectual‹ (›pepaideumenos‹), to be reconstructed as a seated old man with a himation around his lower body, is related to genre figures like the so-called Old Fisherman, known from several late antique copies of various formats, among them statuettes, produced in workshops of Aphrodisias.

<sup>6</sup> Mandel 2007, 173–176 Abb. 169; 396; Kunze 1999, 53–61 Abb. 4 mit Repliken- und Umbildungsliste in Anm. 42–44; zuletzt mit weiterer Literatur: Emme 2018, 193–208 Abb. 1; 209 Nr. 22 Abb.; van Voorhis 2018, 34 Anm. 129 Taf. 53, 3 (Statuette in Aphrodisias); 42 Anm. 176 Taf. 53, 1 (Kopf der Statue in Berlin).

<sup>7</sup> Inv. Sk 1360: Bergmann 1999, 55 Taf. 19, 2; Schwarzmaier u. a. 2012, 169–171 Nr. 94 mit älterer Lit.; Scholl 2020, 105–107 Abb. 63 f. – Zur Zusammenfügung der Fragmente: Smith 2011, 73 Abb. 4.14; <<http://www.iconoclasm.dk/the-sculptors-workshop-at-aphrodisias/>> (06.09.2022). Zur Chronologie: Hannestad 2012,

102 Anm. 98 Abb. 20 (Hannestad hält auch die Replik im Museo Nazionale Romano Inv. 77827 für ein spätantikes Werk).

<sup>8</sup> Auf die Variationsbreite bei der Wiedergabe des Typus haben Kunze 1999 und Bergmann 1999, 55 bereits ausdrücklich hingewiesen; s. auch die unfertige Statuette des ›Fischers‹ in Aphrodisias: Smith 1996, 61 f. Abb. 60; Bergmann 1999, 55 Anm. 361 Taf. 19, 2 mit Diskussion des ›Fischers‹ aus Chiragan aus schwarzem Göktepe-Marmor, s. Attanasio u. a. 2021, 116–118; 138 Anm. 54; 170 Nr. 64; 186; 194; 227 mit Abb.; 254 Nr. B35.

## Bibliographie

- Attanasio u. a. 2021** D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska – A. B. Yavuz, Göktepe Marbles. White, Black and Two-Tone, *Biblioteca archaeologica* 71 (Rom 2021)
- Bergmann 1999** M. Bergmann, Chiragan – Aphrodisias – Konstantinopel, *Palilia* 7 (Wiesbaden 1999)
- Cambitoglou – Robinson 1995** A. Cambitoglou – E. G. D. Robinson (Hrsg.), *Classical Art in the Nicholson Museum*, Sydney (Mainz 1995)
- Emme 2018** B. Emme, Der alte Mann und das Meer, in: C. Nowak – L. Winkler-Horaček, *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik* (Rahden/Westf. 2018) 193–214
- Fittschen – Zanker 1983** K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III: Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts, *BeitrESkAr* 5 (Mainz 1983)
- Fittschen – Zanker 1985** K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I: Kaiser und Prinzenbildnisse, *BeitrESkAr* 3 (Mainz 1985)
- Fittschen – Zanker 2010** K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II: Die männlichen Privatporträts, *BeitrESkAr* 4, 2 (Berlin 2010)
- Hannestad 2012** N. Hannestad, Mythological Marble Sculpture of Late Antiquity and the Question of Workshops, *JRA Suppl.* 92 (Portsmouth 2012)
- İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979** J. İnan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei (Mainz 1979)
- İnan – Rosenbaum 1996** J. İnan – E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (London 1966)
- Kunze 1999** C. Kunze, Verkannte Götterfreunde, *RM* 106, 1999, 43–82
- Lang 2012** J. Lang, *Mit Wissen geschmückt?* (Wiesbaden 2012)
- LSA** Last Statues of Antiquity, LSA Database (University of Oxford) <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk/database/simple-search.php>> (06.03.2023)
- Mandel 2007** U. Mandel, Räumlichkeit und Bewegungserleben – Körperschicksale im Hochhellenismus, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III* (Mainz 2007) 103–187
- Reeve 1870** E. Reeve, *Catalogue of the Museum of Antiquities of Sydney University 1860–1870* (Sydney 1870)
- Rockwell 1991** R. Rockwell, Unfinished Statuary Associated with a Sculptor's Studio, *Aphrodisias Papers* 2. The Theatre, a Sculptor's Workshop, Philosophers, and Coin-Types, *JRA Suppl.* 2 (Ann Arbor 1991)
- Scholl 2020** A. Scholl, *Antikensammlung Berlin. Meisterwerke antiker Skulptur* (München 2020)
- Schwarzmaier u. a. 2012** A. Schwarzmaier – A. Scholl – M. Maischberger (Hrsg.), *Die Antikensammlung* (Darmstadt 2012)
- Smith 1990** R. R. R. Smith, Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias, *JRS* 80, 1990, 127–155
- Smith 1996** R. R. R. Smith, Archaeological Research at Aphrodisias 1989–1992, *Aphrodisias Papers* 3, *JRA Suppl.* 20 (Ann Arbor 1996)
- Smith 1999** R. R. R. Smith, Late Antique Portraits in a Public Context. Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, AD 300–600, *JRS* 89, 1999, 155–189
- Smith 2006** R. R. R. Smith, *Aphrodisias II. Roman Portrait Sculpture at Aphrodisias* (Mainz 2006)
- Smith 2011** R. R. R. Smith, Marble Workshops at Aphrodisias, in: F. D'Andria – I. Romeo (Hrsg.), *Roman Sculpture in Asia Minor*, *JRA Suppl.* 80 (Portsmouth 2011) 62–76
- Turner 2012** M. Turner, *50 Objects – 50 Stories* (Sydney 2012)
- van Voorhis 2012** J. van Voorhis, The Working and Re-Working of Marble Statuary at the Sculptor's Workshop in Aphrodisias, in: T. M. Kristensen – B. Poulsen – S. Birk (Hrsg.), *Ateliers and Artisans in Roman Art and Archaeology*, *JRA Suppl.* 92 (Portsmouth 2012) 38–54
- van Voorhis 2018** J. van Voorhis, *The Sculptor's Workshop, Aphrodisias 10* (Wiesbaden 2018)

## Abbildungsnachweise

**Abb. 1–18** Hans Rupprecht Goette

Prof. Dr. Hans Rupprecht Goette  
hans.goette@dainst.de



1



2



3

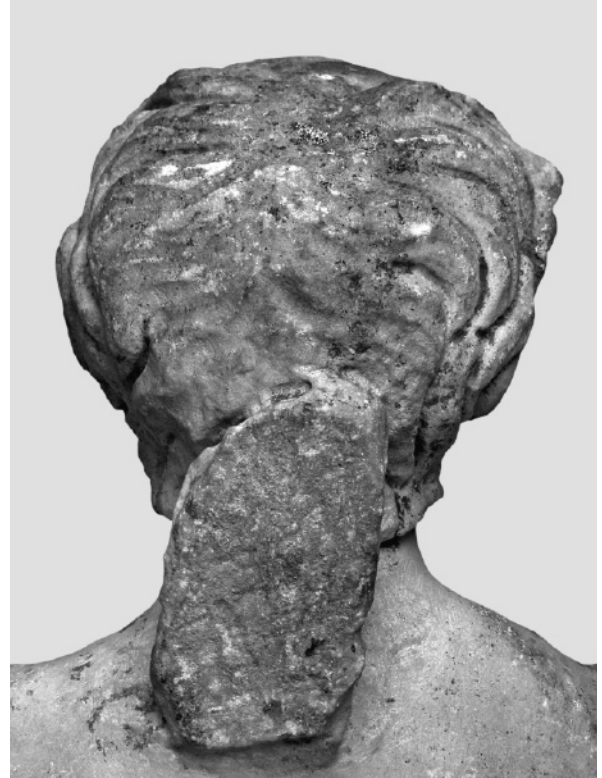


4

1–4 Sydney, Nicholson Museum Inv. R1242: Torso der Statuette eines ›Denkers‹



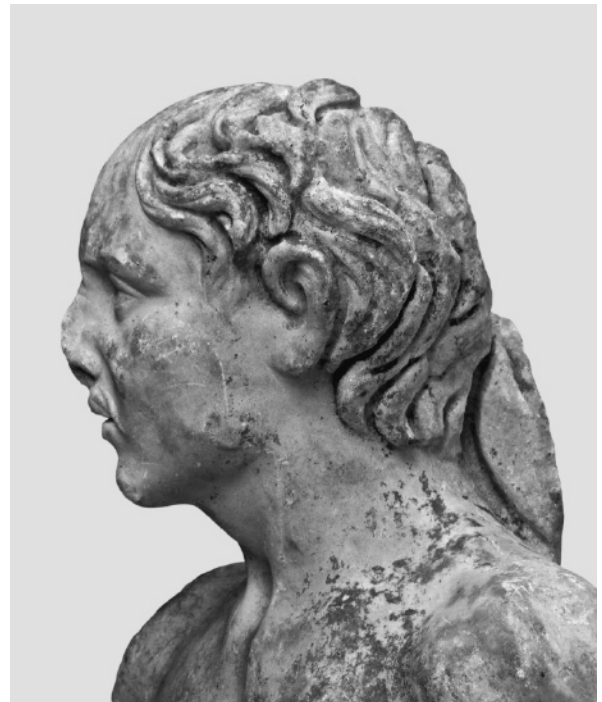
5



6



7



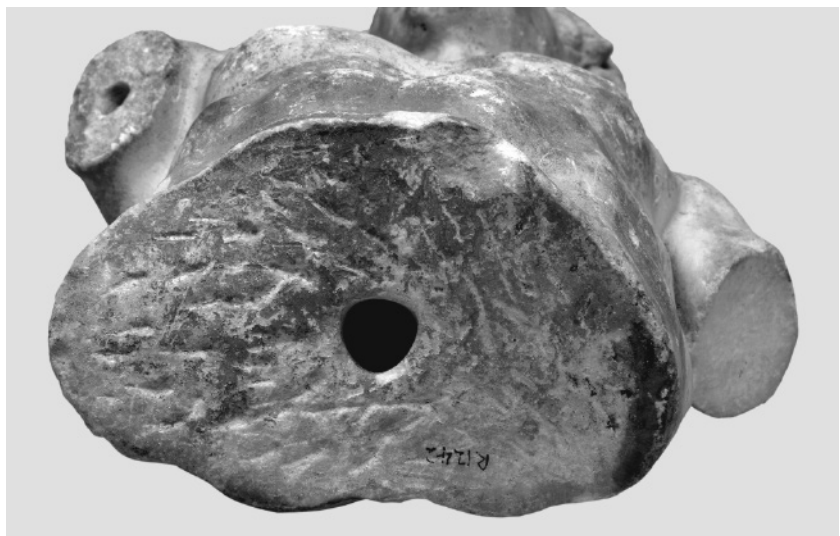
8

5-8 Sydney, Nicholson Museum Inv. R1242: Kopf der Statuette

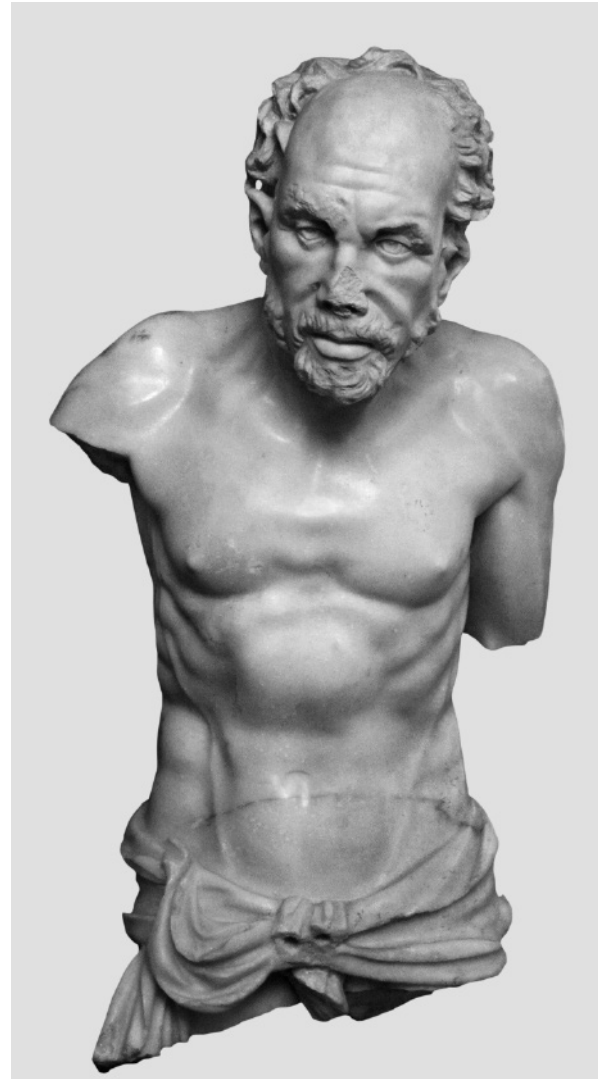




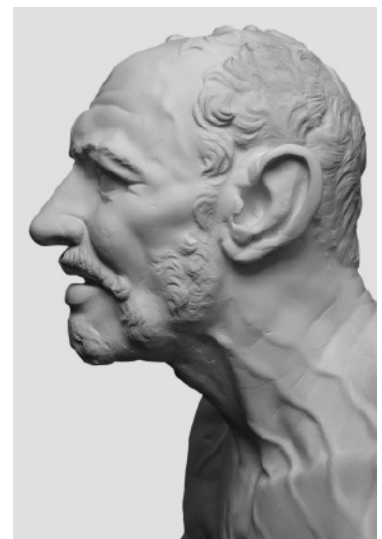
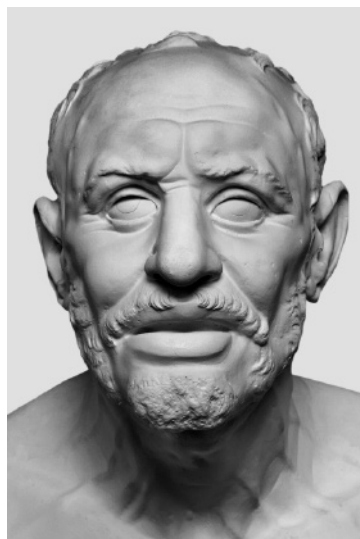
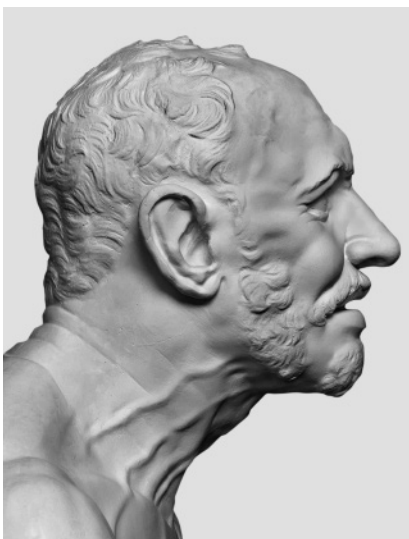
9 Sydney, Nicholson Museum Inv. R1242: Kopf der Statuette in der Hauptansicht



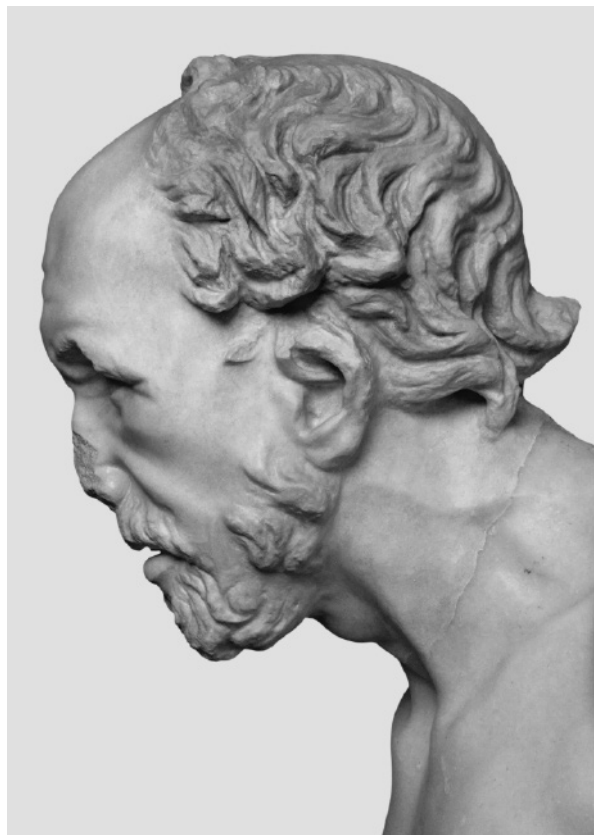
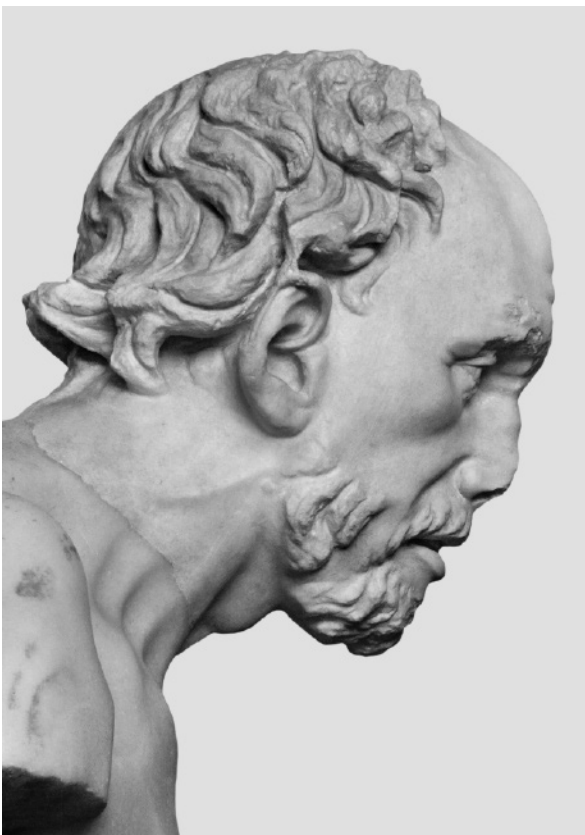
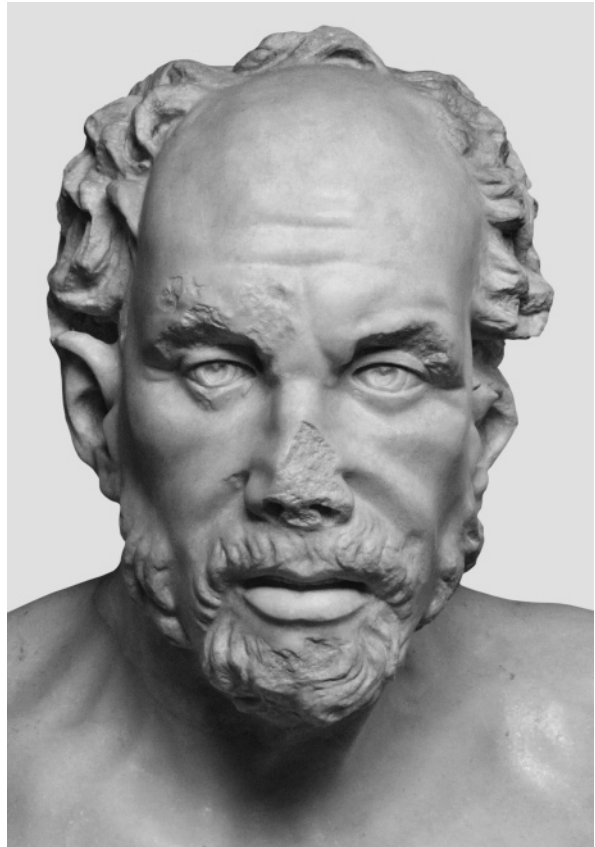
10 Sydney, Nicholson Museum Inv. R1242: Unterseite des Torsos mit Kontaktfläche zum Unterkörper



11-12 Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Inv. Sk 1360: Statue des ›Alten Fischers‹ aus Aphrodisias (der Kopf ist ein Abguss des Originals in Aphrodisias, s. Abb. 16-18)



13-15 Vatikanische Museen, Statue des ›Alten Fischers‹, Kopf (Abguss in der Abguss-Sammlung der Freien Universität Berlin)



16–18 Kopf des ›Alten Fischers‹ aus Aphrodisias (Abguss auf dem Marmortorso in Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Inv. Sk 1360)





# Notlösung oder Mehrwert? Wiederverwendete Statuen in der Spätantike

Christiane Vorster

Dass die Wiederverwendung älterer Bildwerke in der Spätantike proportional zum Rückgang der Neuanfertigung von Statuen zunimmt, ist ein seit Langem bekanntes Phänomen<sup>1</sup>. Durch die Forschungen der letzten Jahre – allen voran durch das Oxforder Datenbankprojekt »Last Statues of Antiquity« (LSA) und der darauf basierenden Publikation – hat dieses Phänomen jetzt klarere Konturen bekommen und ist damit erstmalig einer weitergehenden, quantitativen wie qualitativen Auswertung zugänglich<sup>2</sup>. Dementsprechend widmet sich eine Vielzahl neuerer Publikationen diesem Thema und seinen regionalen sowie epoche- und kontextspezifischen Besonderheiten<sup>3</sup>. Im Folgenden soll die Wiederverwendung älterer Statuen in der Spätantike unter verschiedenen kategorialen Aspekten betrachtet werden, wobei der semiotische Aspekt im Vordergrund steht. Anhand ausgewählter Beispiele soll der Aussagewert wiederverwendeter Skulpturen als wesentlicher Teil einer über die Jahrhunderte tradierten und entsprechend vielschichtigen Bildsprache erörtert werden.

Bei der Beschäftigung mit wiederverwendeten Bildwerken sind grundsätzlich zwei Ebenen voneinander zu trennen: zum einen die Ebene des Objekts, also die Frage, wie sich das Objekt in Material und Aussehen verändert, zum anderen die Ebene des Rezipienten mit der Frage nach Funktion und Zeichenwert des Objekts in seinem neuen Kontext<sup>4</sup>. Auf der Ebene des Objekts sind die verschiedenen Formen der Wiederverwendung älterer Bildwerke schnell umrissen. Sie konnten als Rohmaterial zur Gewinnung von Werk- und Baustoffen dienen, etwa durch

Einschmelzen und Zerschlagen oder durch Brennen zu Kalk. Hierbei müssen keineswegs immer bilderstürmerische Absichten mitgewirkt haben; häufig ging es schlicht darum, die sperrigen Überreste schadhafter oder nicht weiter verwendbarer Statuen-Ausstattungen zu beseitigen<sup>5</sup>, vergleichbar etwa dem heutigen Sperrmüll oder dem für den Reißwolf bestimmten Teil von Altkleidersammlungen.

Einen guten Einblick in dieses Recycling marmorner Bildwerke am Ende der Antike gibt die Anicier-Villa an der Via Latina<sup>6</sup>. Bei der Errichtung der frühchristlichen Basilika S. Stefano Protomartiro, die im mittleren 5. Jh. n. Chr. auf dem Villenareal errichtet wurde, fanden die immer noch in großer Zahl vorhandenen Marmorwerke als Baumaterial vielfache Verwendung: Hermenschäfte wurden abgesprengt, um zersägt als Fußbodenplatten der Kirche zu dienen, größere Statuen landeten zerschlagen in den Fundamentbettungen, und Köpfe wurden je nach Bedarf als Füllmaterial oder zur Bestückung der Kalköfen eingesetzt (Abb. 1)<sup>7</sup>. Festzuhalten bleibt, dass die teilweise noch aus der frühen Kaiserzeit stammenden Skulpturen bis weit ins 5. Jh. n. Chr. ihre Funktion als angemessener Schmuck einer aristokratischen Residenz erfüllten, und zwar unabhängig von der Religionszugehörigkeit ihrer Besitzer<sup>8</sup>.

Ältere Marmorstatuen, Büsten oder Köpfe konnten bei Bedarf und entsprechendem Erhaltungszustand aber auch als »prefab-Artikel«, also als Fertigteil, dienen, das mit verhältnismäßig geringem Aufwand und wenigen Arbeitsschritten zu einem

<sup>1</sup> Für wertvolle Hinweise und die Überlassung von Abbildungsvorlagen danke ich Dagmar Grassinger. Immer noch grundlegend: Blanck 1969.

<sup>2</sup> <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk>> (06.09.2022); Smith – Ward-Perkins 2016.

<sup>3</sup> Von der nach 2000 erschienenen Literatur seien hier in Auswahl genannt: Smith 2001; Bassett 2007; Miles 2008; Jacobs 2010; Liverani 2011; Smith 2012; Kristensen 2013; Bassett 2014; Stirling 2014a; Stirling 2014b; Videbech 2015; Lenaghan 2016; Burkhardt 2016; Prusac 2016, 1–36; Stirling 2016; Kristensen – Stirling 2016; Jacobs – Stirling 2017.

<sup>4</sup> Hierzu grundsätzlich: Liverani 2014.

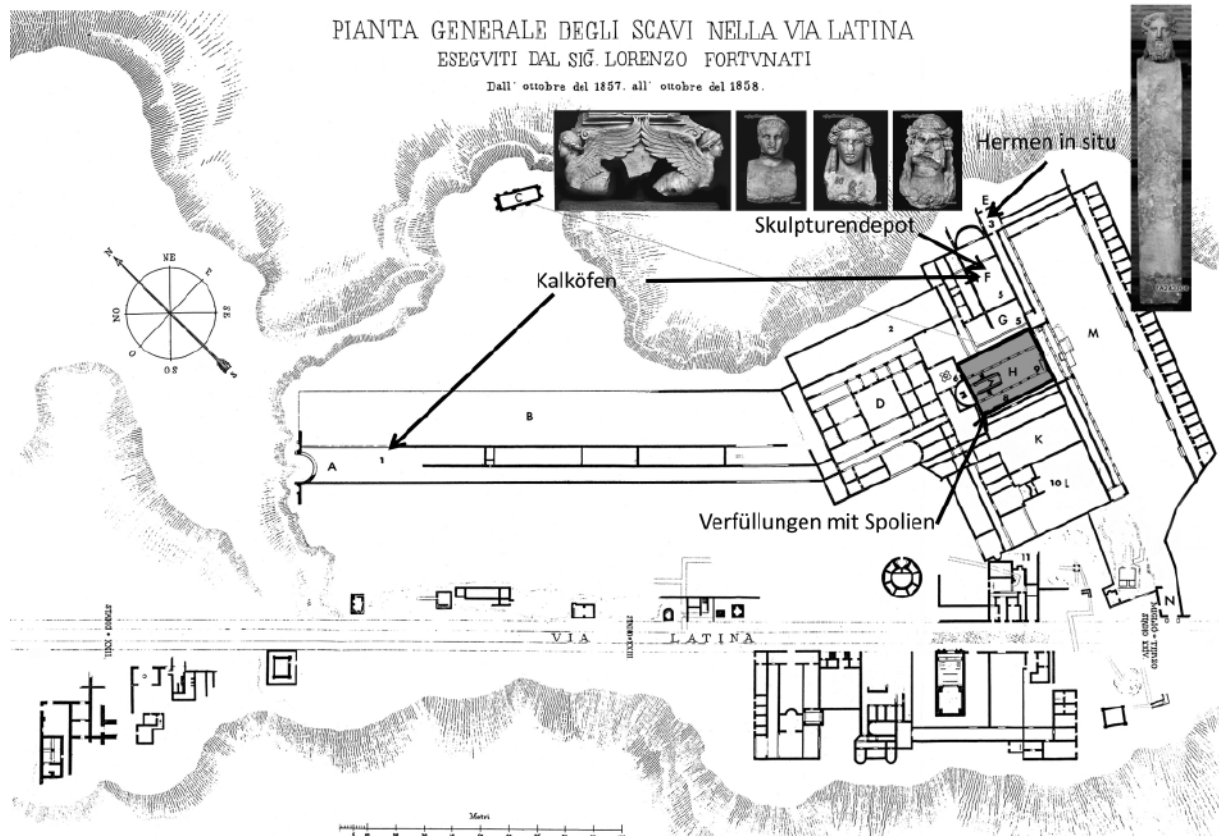
<sup>5</sup> Coates-Stephens 2001, 217–238; Coates-Stephens 2007, 171–188.

<sup>6</sup> Brandenburg 2013, 257 f. 343 Abb. XLI.1–2; Wehrens 2016, 317 f. Abb. 47.

<sup>7</sup> Vorster 1993.

<sup>8</sup> Ein entsprechendes Bild vermitteln auch andere Befunde in Rom und Umgebung ebenso wie in Griechenland, Kleinasien und den westlichen Provinzen, s. Brenk 2003, 113–121 Abb. 177–192; Stirling 2005, 197–199. 201–204.

## Anicier-Villa an der Via Latina – S. Stefano Protomartiro



1 Grundriss der Anicier-Villa an der Via Latina, Fundorte der Skulpturen

neuen Bildwerk umgearbeitet werden konnte. Dies ist vergleichsweise häufig bei Porträtköpfen der Fall, bei denen das ursprüngliche Bildnis weitgehend oder sogar vollständig überformt wurde und somit für den antiken Betrachter nicht mehr ohne weiteres zu erkennen war. Von den 576 in der LSA-Datenbank erfassten spätantiken Porträtköpfen zeigen immerhin 65% Spuren einer derartigen Umarbeitung. Bei den spätantiken Büsten beträgt der Anteil gut 30%<sup>9</sup>. Zur Illustration sei hier ein spätseverisches Frauenporträt in Kopenhagen angeführt, dessen Hinterkopf die charakteristischen Lockenformationen eines Antinoos-Porträts aufweist (Abb. 2–3)<sup>10</sup>.

Schließlich konnten Bildwerke als fertig einsetzbare Objekte von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort an einen anderen Ort transferiert werden, um dort als ›antike Sammlerstücke‹ wahrgenommen zu werden. Von den genannten Verfahren hat dieses in Rom und Italien seit der späten Republik sicherlich

die längste Tradition und ist in der archäologischen Literatur ausgiebig besprochen worden<sup>11</sup>.

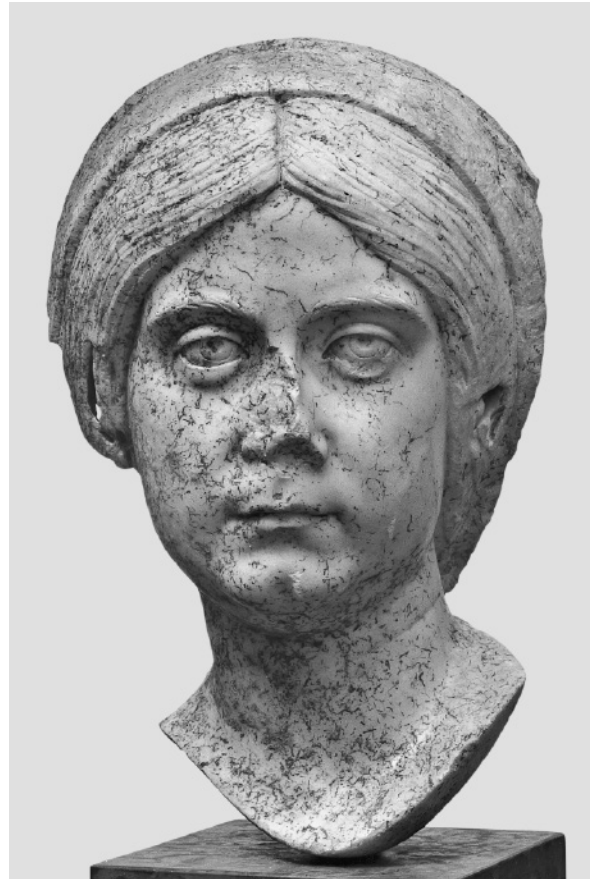
Auf der Ebene des Rezipienten gilt es, das Umfeld und die Gründe für die Wiederverwendung älterer Statuen zu untersuchen. Für die Epoche der Spätantike wird hier meist der ökonomische Aspekt an erster Stelle genannt, da die Herstellung von neuen Statuen – gleichgültig, ob es sich um Marmor- oder Bronzewerke handelt – nicht nur teuer war, sondern auch eine gut funktionierende Logistik und Infrastruktur vor allem im Bereich der Transportwege voraussetzte, die in der Spätantike nicht mehr durchweg gegeben waren. Daneben sind aber auch die soziologischen und historischen Aspekte zu berücksichtigen. Die Frage, in welchen Gesellschaften alte Bildwerke eine hervorgehobene Rolle spielen und der Besitz von ›Antiken‹ als Ausweis des gesellschaftlichen Ranges gilt, ist Thema der neueren Rezeptionsforschung<sup>12</sup>. Darüber hinaus spielt in der Spätantike der Wandel

<sup>9</sup> Smith 2016, 4. 9 f. mit Abb. 1.8.

<sup>10</sup> Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 3286: Johansen III 1995, 200 f. Kat. 88.

<sup>11</sup> Liverani 2014 (mit Lit.); Neudecker 2014, 134–136. Zusammenstellung der Schriftquellen bei: Neudecker 1988, 116.

<sup>12</sup> Eine Zusammenstellung des Forschungsstandes findet sich in dem Kolloquiumsband: Gahtan – Pegazzano 2014.



2–3 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 3286: Spätseverisches Frauenporträt, vormals Antinoos

der Religion eine wichtige Rolle, der heute differenzierter gesehen wird als noch in der Generation zuvor<sup>13</sup>.

Die Frage nach der Aussage der sekundär aufgestellten Bildwerke, also der semantische Aspekt, ist mit diesen gesellschaftlich-historischen Aspekten eng verbunden, soll hier aber gleichwohl gesondert angeführt werden. Mit der Wiederverwendung und Neu-Aufstellung an einem anderen Ort und in einem neuen Kontext verändern die Werke ihre Aussage: So wandelt sich etwa das Votiv aus einem griechischen Heiligtum zum *decorum* in einer römischen Residenz, die Bildnisstatue eines berühmten Sportlers zum Meisterwerk eines klassischen Künstlers oder das Grabrelief einer Athener Familie zu einem stimmungsvollen Versatzstück in der Bildungslandschaft eines stadtrömischen *hortus*. Darüber hinaus kann auch das Alter von Bildwerken als eigene semantische Kategorie gelten<sup>14</sup>. Hier findet eine Überlagerung

verschiedener Bedeutungsebenen statt, die von Paolo Liverani in Anlehnung an die Linguistik mit dem Begriff der *hyper-codification* bezeichnet wird<sup>15</sup>.

Die genannten Kategorien schließen sich gegenseitig nicht aus, sondern ergänzen einander. So ist etwa die wechselseitige Abhängigkeit zwischen ökonomischer und gesellschaftlicher Bewertung unmittelbar einsichtig: Wenn der Besitz von alten Statuen als Ausweis gesellschaftlicher Distinktion gelten soll, dann müssen diese zwangsläufig selten und teuer sein<sup>16</sup>. Dabei stellt sich die Frage, welche Kategorien für die Spätantike in besonderer Weise spezifisch oder gar neu sind, sodass sie als ursächlich für das bis dahin nicht gekannte Ausmaß der Wiederverwendung gelten können<sup>17</sup>. Die in der älteren Forschung verbreitete Ansicht, wonach die sekundäre Nutzung älterer Statuen in der Spätantike vornehmlich aus ökonomischen Gründen erfolgte, verstärkt durch logistische Schwierigkeiten und nachlassen-

<sup>13</sup> Elsner 1998, 741–743; Cameron 1998, 669–674. 691–707; Vorster 2009, 76–80; Machado 2009.

<sup>14</sup> Vorster 1998; Liverani 2014, 75.

<sup>15</sup> Liverani 2014, 73 f.

<sup>16</sup> Vorster 1998, 276–279; Videbech 2015, 455–467.

<sup>17</sup> s. Smith 2016, 3. 10–17.

des handwerklichen Können, wird dem Phänomen wohl nicht gerecht<sup>18</sup>. Vielmehr hat sich in den letzten beiden Jahrzehnten die Einsicht durchgesetzt, dass wiederverwendete Statuen als einer der bestimmenden Züge (›defining features‹) der spätantiken Kunst eine differenziertere Analyse erfordern<sup>19</sup>.

Die besondere Wertschätzung alter Bildwerke hat in Rom und Italien eine lange Tradition, die bis in die Zeit der Republik zurückreicht<sup>20</sup> und in der antiken Literatur zur Villeggiatur und zur *luxuria* geradezu leitmotivisch wiederkehrt. Demnach war schon Caesar ein begeisterter Antikensammler<sup>21</sup>, und Horaz spottet über den Kunsthändler Damasipp, dass er geradezu krankhaft auf Antiken versessen sei<sup>22</sup>, während sich der eine Generation jüngere Phädrus über Fälschungen von alten Künstlersignaturen auf zeitgenössischen Werken mokiert<sup>23</sup>. Laut Plinius d.J. galt es als ein Ausweis von besonderem Reichtum, wenn man seine neu erworbenen Häuser mit einer großen Zahl möglichst alter Statuen (*plurimis et antiquissimis statuis*) ausstatten konnte<sup>24</sup>, und so verwundert es nicht, wenn Statius in den Villen seiner vermögenden Gönner das Alter der dort vorhandenen Bildwerke besonders hervorhebt<sup>25</sup>. Dass diese Wertschätzung von ›Antiken‹ unmittelbaren Einfluss auf die Preisgestaltung hatte, versteht sich fast von selbst, und so prangert bereits Plinius d.Ä. die horrenden Preise alter Gemälde an<sup>26</sup>. Tacitus fasst die Antikenmanie der frühen Kaiserzeit in dem knappen Urteil zusammen: *vitio autem malignitatis humanae vetera semper in laude, praesentia in fastidio esse*<sup>27</sup>. Dieser Topos läuft bis ins 2. Jh. n. Chr. durch, etwa wenn Lukian in den Thermen des Hippias die dort aufgestellten alten Bildwerke bewundert<sup>28</sup>, und findet in den *Senatus consulta de aedificiis non diruendis* der Spätantike seine handfeste denkmalpflegerische Fortführung<sup>29</sup>.

Die Schriftquellen lassen demnach keinen Zweifel daran, dass das Alter von Skulpturen bereits seit spätrepublikanischer Zeit eine eigene, mit gesellschaftlichem Ansehen assoziierte Wert-Kategorie

darstellte. Der Besitz von möglichst alten Artefakten galt als Ausweis von Reichtum und Bildung und war geeignet, die Zugehörigkeit zur wohlhabenden Oberschicht für jeden sichtbar zu dokumentieren. Eine entsprechende Zurschaustellung antiker Relikte lässt sich auch archäologisch greifen, etwa in den Gärten von Pompeji, wie dem der Casa degli Amorini dorati, wo hellenistische Weihreliefs und Relieffragmente in die Rückwand einer Porticus eingelassen sind<sup>30</sup>, oder auch in kaiserzeitlichen Villen wie der des Herodes Atticus in Loukou. Diese zeichnet sich durch eine geradezu verschwenderische Ausstattung mit spätklassischen Weih- und Grabreliefs aus, die als Zeugen einer Jahrhunderte zurückliegenden Vergangenheit eigens herangeschafft worden waren<sup>31</sup>. Jahrhundertealte Statuen wurden in den Häusern der mittleren und späteren Kaiserzeit mitunter regelrecht inszeniert. Ein besonders einprägsames Beispiel bietet die hellenistische Artemisstatue in einem Hanghaus antoninischer Zeit in Ephesos, die in der Wandnische eines reich dekorierten Innenraumes gleichsam als erlesene Antike präsentiert wurde<sup>32</sup>. Ähnliche Befunde gibt es noch in der Spätantike, etwa im Haus der Fortuna Annonaria, in dem eine aufwendig restaurierte Artemisstatue hellenistischer Zeit die Nischenwand eines repräsentativen Apsidensaales schmückte (Abb. 4–5)<sup>33</sup>.

Diese Wertschätzung alter Bildwerke gewinnt in der Spätantike mit der Neugründung von Konstantinopel als ›Nea Roma‹ zusätzliche Bedeutung<sup>34</sup>. Ohne den Transfer von alten Statuen aus Rom und Griechenland wäre eine angemessene Ausstattung dieser neuen Hauptstadt kaum denkbar gewesen. Hier ging es nicht um beliebige Staffage; vielmehr wurden Statuen aus griechischen Städten und Heiligtümern gezielt ausgewählt, um sie als genuine Denkmäler einer glorreichen Vergangenheit in Konstantinopel neu zu installieren<sup>35</sup>. Gab die Architektur der Stadt mit den neuen Foren, der Mese und den Thermen den Rahmen vor, so füllten die von weither

18 s. z. B. Arata 1993, 182.

19 So bereits Elsner 1998, 737–741. s. auch Smith 2012, 72 f.; Smith 2016, 20–27; Lenaghan 2016.

20 Vorster 1998; Liverani 2014; s. auch die Beiträge von A. Bounia, A. Lazzeretti, I. G. Mastrorosa und R. Neudecker, in: Gahtan – Pegazzano 2014.

21 Suet. Iul. 47: *gemmas, toreumata, signa, tabulas operis antiqui semper animosissime comparasse*.

22 Hor. sat. 2, 3, 64.

23 Phaedr. Prolog zu Buch V.

24 Plin. ep. 8, 18, 11. Neudecker 1988, 102.

25 Stat. silv. 1, 3, 47.

26 Plin. nat. 35, 4.

27 Tac. dial. 18, 16.

28 Lukian. Hippias V.

29 Hierzu immer noch nützlich die Zusammenstellung der Schriftquellen bei Calabi-Limentani 1958, 95–124; Vorster 1998, 277–279.

30 Seiler 1992; Vorster 1998, 279; Neudecker 2014, 134–136.

31 Die Ausstattung der Villa ist zum größten Teil unpubliziert. Einen sehr knappen Überblick gibt Spyropoulos 2006.

32 Selçuk, Archäologisches Museum Inv. 1572: LIMC II (1984) 646 Nr. 270 Taf. 468 s. v. Artemis (L. Kahil); Rathmayr 2005, 211–213. 227 f. Nr. S5 Taf. 139.

33 Ostia, Museo Ostiense Inv. 64: Hannestad 1994, 102 f. Abb. 65 f.; Vorster 1998b, 286–288 Abb. 7; Videbech 2015, 460–465 Abb. 6.

34 Bassett 2004, 143–259; Bassett 2007; Bassett 2014.

35 Bassett 2004, 38–40; Miles 2008, 273–284.





4–5 Ostia, Mus. Ostiense,  
Inv. 64: Statue der Artemis

gebrachten, antiken Skulpturen diesen Rahmen erst mit Inhalt und verliehen den Orten – Forum Constantini, Hippodrom, Zeuxippos-Bad – Geschichte und Identität<sup>36</sup>. Hier sei nur an die herausragenden, mit einer vielhundertjährigen Geschichte aufgeladenen Siegesmonumente, wie die Schlangensäule aus Delphi oder die berühmte Eseltreibergruppe aus Nikopolis, erinnert, die weithin sichtbar auf der Spina des Hippodroms von Konstantinopel ihren neuen Aufstellungsort fanden<sup>37</sup>. Noch unter dem *christianissimus imperator* Theodosius I. wurden zwei Zyklen von Musenstatuen sowie Kultbilder des Zeus von Dodona und der Athena Lindia in das Senatshaus von

Konstantinopel überführt. Reden des Themistios aus dem Jahre 384 n. Chr. geben Auskunft, welche Inhalte diese heidnischen Götterbilder an ihrem neuen Aufstellungsort vermitteln sollten: Demnach standen die Musen für tugendhafte Lebensführung, Streben nach philosophischer Weisheit und für Harmonie, während Zeus und Athena als Garanten der gerechten, vernunftgesteuerten Herrschaft galten<sup>38</sup>. Verwandte Installationen von älteren – und damit zwangsläufig paganen – Statuen im öffentlichen Raum spätantiker Städte sind auch andernorts nachzuweisen. Hier seien nur die spätantiken Straßenbrunnen in Ephesos<sup>39</sup>, die Hallenstraße von Aizanoi<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Bassett 2004, 86–97; Bassett 2007, 193–197; Miles 2008, 278 f.; Bassett 2014, 149–151.

<sup>37</sup> Bassett 2014, 149.

<sup>38</sup> Themistios, Or. 17, 308; 18, 324; 31, 192. Bassett 2004, 89–92. 148–152.

<sup>39</sup> Jobst 1986; Auinger – Rathmayer 2007, 248–259.

und das Nymphäum an der Nord-Agora von Sagalassos<sup>41</sup> angeführt, sowie die Konsolenfiguren an der dortigen Kolonnadenstraße<sup>42</sup>. Für Aphrodisias hat Bert Smith die »second lives of Classical monuments« als Teil eines umfassenden, den spätantiken Aufstellungskontexten jeweils angepassten Bild-Vokabulars analysiert<sup>43</sup>. Auch in Griechenland, vornehmlich in Athen, sind bis ins 6. Jh. hinein Re-Installationen alter, heidnischer Bildwerke im öffentlichen Raum nachzuweisen, wofür hier nur das Bema des Phaidros im Dionysostheater als eines der bekanntesten Beispiele angeführt sei<sup>44</sup>. Im Westen des Reiches waren bis ins 5. Jh. n. Chr. sogar noch Dedikationen bzw. Re-Dedikationen älterer Statuen möglich, wofür die des Volusianus im Heiligtum der Magna Mater von Ostia ein beredtes Beispiel liefern<sup>45</sup>. Bereits diese knappe Aufzählung macht deutlich, dass im gesamten Mittelmeerraum bis ins zweite Viertel des 6. Jhs. n. Chr. hinein jahrhundertealte Statuen – darunter auch heidnische Götterbilder – in bewusster Auswahl und mitunter in einer für christliche Augen erträglichen »Entschärfung« ihres Erscheinungsbildes zur urbanen Aufwertung des öffentlichen Raumes eingesetzt wurden<sup>46</sup>. Vor diesem Hintergrund ist auch die Markierung von Statuen mit Kreuzzeichen zu sehen.

Die betreffenden Bilder sollten hierdurch keineswegs verunstaltet oder gar geschändet werden, sondern, ganz im Gegenteil, durch das Kreuz entdämonisiert und damit wieder für den urbanen Dekor einsetzbar gemacht werden<sup>47</sup>.

Die traditionellen Bildwerke der »klassischen« Vergangenheit spielten aber nicht nur im öffentlichen Raum der spätantiken Städte, sondern auch in dem nur einer eingeschränkten Öffentlichkeit zugänglichen Raum der spätantiken Residenzen eine wichtige Rolle. So wurden bis ins 6. Jh. n. Chr. hinein alte Sammlungen weiterhin gepflegt und sogar noch neue Sammlungen von Statuen und Statuetten paganer Thematik zusammengetragen<sup>48</sup>. Selbst im allerchristlichen Kaiserhaus lässt sich eine solche Wertschätzung greifen, denn wenn die Tochter des Arcadius, Marina, antike Statuen – als Bildnisse von Heiligen deklariert – in ihren Palast transferieren ließ, um sie vor der Zerstörung durch christliche Eiferer zu bewahren, so steht dahinter auch der denkmalpflegerische Ansatz der »Kunstsammlerin«<sup>49</sup>. Diese durchgängig bis zum Ausgang der Antike nachweisbare Weiterverwendung und Konservierung jahrhundertealter Statuen dürfte nicht unwesentlich zu deren Erhalt beigetragen haben<sup>50</sup>.

## Zum Aussagewert wiederverwendeter Porträts

Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Wiederverwendung älterer Statuen, Büsten und Köpfe für Porträts. Ist die Umarbeitung von Porträtköpfen in der Regel unschwer festzustellen, so lässt sich die sekundäre Verwendung von Statuen oder Büsten meist nur aus dem Kontext oder in Verbindung mit den zugehörigen Köpfen oder Basen erschließen<sup>51</sup>. Noch schwieriger ist darüber hinaus die

Feststellung, ob ökonomische Gründe, wie Materialknappheit oder Logistikprobleme, zum »*refurbishment*« einer alten Statue geführt haben, oder ob diese möglicherweise einen besonderen Zeichenwert besaß, der durch Neuanfertigungen nicht zu erzielen war.

Es steht außer Frage, dass in der Spätantike an vielen Orten Statuen vergangener Generationen, die

<sup>40</sup> von Mosch 1995, 741–753; Jacobs 2010, 275 f. Hier ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass die Neuaufstellung der Satyrstatue in der Hallenstraße von Aizanoi zu einem Zeitpunkt erfolgte, als der Artemistempel bereits abgetragen und die Thermenanlage zum Bischofspalast umfunktioniert worden war.

<sup>41</sup> Mägele 2011, 326–328; Jacobs 2010, 274 f.

<sup>42</sup> Jacobs – Stirling 2017.

<sup>43</sup> Smith 2012.

<sup>44</sup> s. die Zusammenstellung bei Burkhardt 2016.

<sup>45</sup> Boin 2013, 260–272 Abb. 6.

<sup>46</sup> Zur Bedeutung der paganen Bilderwelt auch für die zunehmend christianisierte Gesellschaft der Spätantike immer noch grundlegend: Brown 1992.

<sup>47</sup> Burkhardt 2016, 145 f. Zusammenstellung und Auswertung der bislang bekannten mit einem Kreuzzeichen markierten antiken Bildwerke bei: Kristensen 2012, 31–66.

<sup>48</sup> Stirling 2014a; Stirling 2014b; Videbech 2015; Burkhardt 2016, 136–142; Stirling 2016.

<sup>49</sup> Anth. Gr. 9, 528. Weitere Beispiele für die *interpretatio christiana* von heidnischen Statuen bei Mango 1963, 63 f. s. hierzu auch Kristensen 2012, 41 f. mit Anm. 34.

<sup>50</sup> s. Smith 2016, 1: »Indeed, we may surmise that many »classical« statues of the Greek and Roman periods survive today because they continued to have some kind of late antique life, whether restored and moved to new locations or kept in their original locations.«

<sup>51</sup> Smith 2016, 10–13; Lenaghan 2016, 276 f.

nicht mehr benötigt wurden, in großer Zahl vorhanden waren<sup>52</sup>. Das war aber auch schon in früheren Epochen der römischen Kaiserzeit vielfach der Fall<sup>53</sup> und bietet deshalb für sich genommen keine hinreichende Erklärung für den signifikant hohen Prozentsatz wiederverwendeter Statuen bei spätantiken Porträts. Die umfassenden Materialanalysen der vergangenen Jahre weisen zudem darauf hin, dass es sich häufig um eine bewusste Auswahl älterer Bildträger handelt oder, wie B. Smith treffend formuliert: »Re-use... should be considered a choice rather than an economic necessity«<sup>54</sup>. Dass die Tracht hierbei ein wichtiges Auswahlkriterium darstellte, konnte Julia Lenaghan überzeugend nachweisen<sup>55</sup>.

Ein herausragendes Beispiel für eine solche gezielte Wiederverwendung bieten die Porträtstatuen der Kaiser Julian und Valens, die ein gewisser Antonius Tatianus zwischen 361 und 364 n. Chr. im sog. Tetrastoon von Aphrodisias, einem säulenumstandenen Hof vor dem Theater, errichten ließ<sup>56</sup>. Für die Statue, die zunächst als Porträt des Julianus Apostata konzipiert und wenig später auf Kaiser Theodosius (I. oder II.) umgewidmet worden war, verwendete man eine Togastatue klassischen Zuschnitts aus der mittleren Kaiserzeit und verband diese mit einem Porträtkopf, der offenbar aus einem deutlich älteren, wohl iulisch-claudischen Porträt umgearbeitet worden war (Abb. 6–7)<sup>57</sup>. Gegen die Annahme, dass es sich bei dieser Konstruktion einer kaiserlichen Porträtstatue aus älteren Versatzstücken um eine schlichte Sparmaßnahme handeln könnte, spricht schon die Person des Geehrten. Dies umso mehr, als annähernd zur gleichen Zeit am selben Ort auch neu angefertigte Ehrenstatuen, wie die des Flavius Palmatus, aufgestellt worden sind<sup>58</sup>. Der Befund erlaubt deshalb kaum einen anderen Schluss, als dass die Verwen-

dung »antiker« Versatzstücke, einschließlich der traditionellen Togatracht mit den *calcei patricii*, der besonderen Ehrung des Dargestellten diene<sup>59</sup>. Man darf annehmen, dass auch die herausragende Qualität – sowohl der Statue als auch des ursprünglichen Porträtkopfes – bei der Auswahl eine Rolle gespielt haben.

Deutliche Zeichen einer spätantiken Wiederverwendung zeigt auch die bekannte Basaltstatue der Agrippina, die vor einigen Jahren aus einer Statue des Museo Capitolino Nuovo und einem Kopf in der Ny Carlsberg Glyptothek (Abb. 8–9) wiedergewonnen werden konnte<sup>60</sup>. Die Statue wurde 1885 – zerschlagen in über 40 Einzelstücke – im Fundament eines spätantik-frühmittelalterlichen Gebäudes auf dem Celio in Rom gefunden<sup>61</sup>; der Kopf war über die Sammlung Tyskievicz bereits im ausgehenden 19. Jh. nach Kopenhagen gelangt. Die Zusammengehörigkeit von Kopf und Körper wurde erst 1994 im Zuge der Restaurierung der kapitolinischen Statue festgestellt<sup>62</sup>.

Die Benennung der Dargestellten als Agrippina Minor ist unstrittig. Der Statuentypus greift einen Bildentwurf des 4. Jhs. v. Chr. auf, der im Kontext der römischen Porträtkunst zuerst für Bildnisstatuen der Livia verwendet wurde<sup>63</sup>. Auch in der Folgezeit blieb dieser Typus weitgehend den Damen des Kaiserhauses vorbehalten und verwies auf deren Funktion als Priesterinnen des Kaiserkultes. Dies dürfte auch auf die hier zur Diskussion stehende Statue der Agrippina Minor zutreffen<sup>64</sup>. Schon das überaus kostbare Material – Grauwacke aus dem Wadi Hammad – in Verbindung mit der herausragenden Bildhauerarbeit zeigt, dass es sich um eine in jeder Hinsicht exzeptionelle Statue der Kaiserin handelte, die an exponierter Stelle im Claudianum ihren primären Aufstellungsort gehabt haben dürfte<sup>65</sup>.

52 Smith 2016, 21.

53 Man denke nur an die vielzitierte Rhodier-Rede des Dion Chrysostomos, Dion Chrys. or. 31. Krumeich 2014, 71–86, bes. 75 f.

54 Smith 2016, 20. s. auch Gehn 2012b, 20–26.

55 Lenaghan 2016, 276 f.

56 Smith 2001; Smith 2012, 63.

57 Aphrodisias, Mus. Inv. 79/10/170: Smith 2001, 123–136 Taf. 32–4; Smith 2006, 113 f. Nr. 5 Taf. 12; Smith 2007, 205; Gehn 2012a, 389–398 Taf. 12–13 Nr. O 22; Lenaghan 2016, 272 Nr. 10–11. LSA 196 (Statue und Kopf); LSA 197 (Basis mit Inschrift). – Die Zuordnung der beiden wiederverwendeten Togastatuen LSA 196 und LSA 750 zu den betreffenden Basen des Julian-Theodosius, LSA 197, und des Valens, LSA 223, ist wohl nicht vollständig gesichert, auch wurde nur ein wiederverwendeter Kopf gefunden. Das ändert aber nichts an der grundsätzlichen Aussage. s. hierzu J. Lenaghan, Discussion zu LSA 196 und LSA 750, sowie Lenaghan 2016, 272–278 Nr. 10 und 11.

58 Aphrodisias, Mus. Inv. 72-49A + B: Gehn 2012a, 437–446 Taf. 20 Nr. O 31; Kovacs 2014, 266 Nr. B 12 Taf. 75, 2. 76, 2 (mit Lit.); LSA 198.

59 Smith 2016, 158 f.; Lenaghan 2016, 276 f.

60 Rom, Mus. Capitolini, Stazione Montemartini Inv. 1882 (Statue), Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 753 (Kopf): Johansen I 1994, 152 f. Nr. 64 (noch ohne Anpassung); E. Talamo, in: Aurea Roma 2000, 599 f. Kat. 297 (zur ganzen Statue); Alexandridis 2004, 159 Kat. 106 Taf. 26, 2. 4; Moltesen – Nielsen 2007, 95–150; La Rocca u. a. 2011, 230 f. Kat. 3.7 (E. Talamo). LSA 1597 (J. Lenaghan).

61 Talamo 2007, 99 f. Die Fundsituation entspricht in vielerlei Hinsicht derjenigen der Anicier-Villa unter der Kirche S. Stefano Protomartiro an der Via Latina, s. o. Anm. 7.

62 Sie geht auf die Anregung von Roberta Belli zurück, s. Talamo 2007, 120.

63 E. Talamo, in: Aurea Roma 2000, 599; Alexandridis 2004, 258 f. Nr. 2.2.21: Orans-Typus (mit Replikenliste).

64 E. Talamo, in: Moltesen – Nielsen 2007, 102 f.

65 s. hierzu E. Talamo, in: Aurea Roma 2000, 599.

Während der Körper, abgesehen von einigen mutwilligen Beschädigungen, keine Spuren einer sekundären Umarbeitung aufweist, zeigt der Kopf neben einer subtilen Überformung der Gesichtszüge eine auffallend grobe Abarbeitung im Bereich des oberen Haarkranzes (Abb. 8–9)<sup>66</sup>. Bei genauerem Hinschauen erkennt man auf beiden Seiten des grob eingeritzten Scheitels je vier querrrechteckige Einlassungen, ähnlich den sekundären Eintiefungen am zuvor besprochenen Porträtkopf des Julianus-Theodosius in Aphrodisias (Abb. 6)<sup>67</sup>. Offenbar handelt es sich hier ebenfalls um nachträglich eingefügte Bettungen für ein mit Juwelen besetztes Diadem<sup>68</sup>. Damit lässt sich das Datum der Umarbeitung zumindest grob eingrenzen: sicher erst nach 325 n. Chr., dem Datum der Vicennalien Konstantins d. Gr., an dem erstmals das Juwelenkranzdiadem nachzuweisen ist, und wohl kaum vor dem Beginn der theodosianischen Epoche, in der dieses Diadem als Ausdruck der kaiserlichen Würde auch für die Augustae übernommen wird<sup>69</sup>. Ob die kreissegmentförmigen Ausbrüche am oberen Rand des Diadems eine Beschädigung darstellen oder ebenfalls mit dieser Umarbeitung in Zusammenhang stehen, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Die Parallele zu dem Porträt einer spätantiken Kaiserin in Turin könnte für Letzteres sprechen<sup>70</sup>.

Man wird kaum annehmen wollen, dass es sich bei diesem exzeptionellen Stück um eine beliebige Statue *ex sordentibus locis* handelt. Vielmehr wählte man hier zweifellos eine der kostbarsten Statuen der frühen Kaiserzeit, die durch den Statuentypus wie durch das exotische Material bereits kaiserlich konnotiert war. Der Fundort der Statue im Bereich der Symmachier-Domus<sup>71</sup> bietet möglicherweise einen Hinweis auf den topographischen und historischen Kontext, in dem diese Umarbeitung stattgefunden haben könnte: Als Theodosius I. im Jahre 389 n. Chr. zusammen mit seiner Frau Galla, der Tochter Valentinians I., in Rom weilte, besuchte er auch die heidnische Senatsaristokratie, zu der der *praefectus urbi* Q. Aure-

lius Symmachus gehörte. Es erscheint durchaus denkbar, dass der vermögende Senator Symmachus zu diesem Anlass eine Statue, die sich möglicherweise bereits in seinem Besitz befand, durch eine Retuschierung der Gesichtszüge und das Hinzufügen eines juwelenbesetzten Diadems zu einem Porträt der Kaiserin Galla umarbeiten ließ<sup>72</sup>. Dem hochgebildeten Heiden Symmachus wäre es durchaus zuzutrauen, dass er für diesen Zweck eine Statue auswählte, die gleich eine ganze Reihe von *hyper-codifications* auf sich vereinte: die *vetustas*, also das hohe Alter und der ›klassische‹ Habitus der Statue, verwiesen – ebenso wie das exotische Material und die ungewöhnlich hohe Qualität der Ausführung – auf die alle Zeiten überdauernde kaiserliche Würde. Auch die typologische Nähe zu kaiserlichen Bildnisstatuen des 1. Jhs. n. Chr. dürfte noch wahrgenommen worden sein, da immer noch eine Reihe solcher Bildnisse an öffentlichen Plätzen aufrecht standen. Überdies setzte die Haltung der Statue im Orans-Typus die *pietas* der zu ehrenden Kaiserin in einer für Christen und Heiden gleichermaßen verständlichen und überzeugenden Weise ins Bild. Folgt man der hier skizzierten Argumentation, dann wäre die Wahl dieser über 300 Jahre alten Statue für ein Porträt der Gemahlin Theodosius' I. keineswegs als Notbehelf in Ermangelung einer Neuanfertigung zu verstehen, sondern als eine herausragende Ehrung, wie sie in dieser Form nur in Rom möglich war.

Um einen semantisch in besonderer Weise aufgeladenen Statuentypus handelt es sich auch bei den Sitzstatuen der Helena im Typus der sog. Aphrodite Olympias im Museo Capitolino (Abb. 10)<sup>73</sup> und in den Florentiner Uffizien (Abb. 11)<sup>74</sup>. Der Typus geht auf ein attisches Vorbild des 5. Jhs. v. Chr. zurück, das in der älteren Forschung meist mit einer Aphrodite aus dem Umkreis der Parthenonmeister identifiziert wurde, bei dem es sich aber nach der überzeugenden Argumentation von Giorgos Despinis um eine Hygieiastatue auf der Athener Akropolis gehandelt haben dürfte<sup>75</sup>.

<sup>66</sup> Zu deren unterschiedlichen Interpretationen s. M. Moltesen, in: Moltesen – Nielsen 2007, 139–144, sowie J. Lenaghan, LSA 1597 (discussion).

<sup>67</sup> s. o. Anm. 57. Die etwas gröbere Ausführung am Kopf der Kopenhagener Agrippina dürfte in dem sehr viel härteren und spröderen Material ihren Grund haben.

<sup>68</sup> s. die Rekonstruktion bei Moltesen, in: Moltesen – Nielsen 2007, 144–146 Abb. 9. 13.

<sup>69</sup> Moltesen, in: Moltesen – Nielsen 2007, 144–146. Weniger überzeugend scheint mir demgegenüber die Annahme von E. Talamo, in: Aurea Roma 2000, 600, dass diese Umarbeitung bereits im 1. Jh. n. Chr. für Agrippina erfolgt sei.

<sup>70</sup> Turin, Mus. di Antichità Inv. 161: Fittschen 2018, 206 Abb. 19; Moltesen, in: Moltesen – Nielsen 2007, 146 Abb. 14.

<sup>71</sup> E. Talamo, in: Moltesen – Nielsen 2007, 67 f.; E. Talamo, in: La Rocca u. a. 2011, 230.

<sup>72</sup> Zur Aufstellung von Portrait- bzw. Ehrenstatuen in der senatorischen Domus der Spätantike s. Gehr 2012b, 16–20.

<sup>73</sup> Rom, Mus. Capitolini Inv. 496: Fittschen – Zanker III 1983, 35 f. Nr. 38 Taf. 47–48; Arata 1993a, 185–200 Taf. 42–45; Arata 1993b, 183–185 Nr. 1 Abb. 8 f.; Alexandridis 2004, 194 f. Nr. 205 Taf. 46, 2. 4; La Rocca u. a. 2011, 324 f. Nr. 5.9 (A. Avagliano); Prusac 2016, 156 Nr. 482 Abb. 151 a–d. LSA 965.

<sup>74</sup> Florenz, Galleria degli Uffizi Inv. 1914.171: Mansuelli II 1961, 131 Nr. 171; Arata 1993a, 194 f. Taf. 48–49; Alexandridis 2004, 192 f. Nr. 199 Taf. 46, 1. 3. LSA 966; Paolucci 2013.

<sup>75</sup> Despinis 2008, 268–301 Taf. 36–45. Überblick über die ältere Forschung bei Arata 1993a, 187 f.; Replikenliste bei Alexandridis 2004, 222 f. Nr. 2.2.3 Typus der sog. Aphrodite Olympias.





6 Aphrodisias, Mus., Inv. 79/10/170: Porträt des Julianus, später Theodosius, vormals iulisch-claudischer Knabe



7 Aphrodisias, Mus., Inv. 79/10/170: Porträtstatue des Julianus, später Theodosius, vormals Ehrenstatue antoninischer Zeit



8–9 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 753: Porträtkopf der Kaiserin Galla(?), vormals Agrippina Minor

Die Statue im Museo Capitolino (Abb. 10) hat einen gesondert gearbeiteten und eingesetzten Porträtkopf, der aber aufgrund des identischen Marmors und der bemerkenswert genauen Einpassung als ursprünglich zugehörig gilt und der im Gesicht und in der Frisur deutliche Spuren einer tiefgreifenden, sekundären Umarbeitung aufweist<sup>76</sup>. Aufgrund der Übereinstimmungen mit Münzporträts kann der umgearbeitete Kopf überzeugend als Porträt der Kaiserin Helena identifiziert werden<sup>77</sup>. Aber auch in der ursprünglichen Fassung dürfte es sich bereits um ein kaiserliches Porträt gehandelt haben. Der Verlauf der Stirnhaare, die Spuren einer abgearbeiteten Locke vor dem linken Ohr und das Volumen des Haarkranzes oberhalb der Stirn zeigen auffallende Übereinstimmungen mit Porträts der Faustina Minor im 8. Bildnistypus<sup>78</sup>.

Demnach wurde dieses Bildnis der Helena aus einer gut 150 Jahre älteren Statue der Faustina Minor gearbeitet. Dass es sich hierbei aber keineswegs um eine zufällige Wiederverwendung einer beliebigen älteren Statue handelt, die in den ökonomischen Zwängen der konstantinischen Zeit eine hinlängliche Erklärung fände, zeigt die Porträtstatue der Helena in Florenz (Abb. 11), die in einem gleich dreifachen Replikenverhältnis zur Statue in den kapitolinischen Museen steht: Nicht nur der Kopf entspricht in der Frisur und den markanten Gesichtszügen dem Porträttypus der kapitolinischen Helena, sondern auch die mit dem Kopf aus einem Block gearbeitete Statue folgt demselben hochklassischen Vorbild der sitzenden Hygieia. Darüber hinaus sind beide Statuen durch Umarbeitung aus dem Porträt einer antoninischen Kaiserin, am ehesten der Faustina Minor, entstanden. Ein derart vielschichtiges Replikenverhältnis – sowohl auf der Ebene der griechischen Bildvorlage wie auf der Ebene der primären Porträtschöpfung – ist m.W. völlig singulär und bedarf einer besonderen Erklärung.

In konstantinischer Zeit hatte das Bildschema der Sitzenden in Rom bereits eine lange Tradition zur Darstellung verehrungswürdiger Mütter herausragender Söhne: So wurde schon Cornelia Scipionis, die Mutter der Gracchen, mit einer Sitzstatue geehrt, die noch in der Spätantike an einem öffentlichen Ort auf-

gestellt und offenbar hochberühmt war. Dies belegt die im 4. Jh. n. Chr. sekundär angebrachte Bildhauersignatur »opus Tisikratis« auf der erhaltenen Basis<sup>79</sup>. Die langgestreckte Form der Basis weist darauf hin, dass die Statue der Cornelia in einer ähnlichen Sitzhaltung mit leicht vorgestreckten Beinen wiedergegeben war. Diese seit Jahrhunderten berühmte Statue der Cornelia könnte dazu geführt haben, dass das Bildschema der in entspannt-würdevoller Haltung sitzenden, reich gewandeten Dame mit der vorbildlichen Matrone und Mutter assoziiert wurde. Auch wenn die im frühen 1. Jh. v. Chr. geschaffene Bildnisstatue der Cornelia kaum ein hochklassisches Götterbild als Vorlage verwendet haben dürfte, könnte deren an prominenter Stelle aufgestellte Bildnisstatue rund zweieinhalb Jahrhunderte später – als Darstellungen in *formam dearum* für Kaiserinnen an der Tagesordnung waren – die Wahl des Statuentypus für Porträtstatuen der Faustina Minor beeinflusst haben. Hatte doch gerade diese Kaiserin durch ihre zahlreichen Kinder maßgeblichen Anteil am Fortbestand der antoninischen Dynastie. Dass weitere 150 Jahre später gleich zwei dieser Statuen zu Bildnissen der Kaiserinmutter Helena umgearbeitet worden sind, spricht dafür, dass sich die *hyper-codification* des klassischen Statuentypus mit der vornehmen Frau und Mutter mittlerweile etabliert hatte und auch vom spätantiken Betrachter noch verstanden wurde. Dabei mag die durch Münzbilder verbreitete Konnotation der reichgewandeten Sitzfigur mit der FECUNDITAS AUGUSTAE bzw. FECUNDITAS TEMPORUM diesem Verständnis Vorschub geleistet haben. Aufschlussreich ist hier eine römische Prägung von 225 n. Chr., in der die FECUNDITAS TEMPORUM mit dem Füllhorn im Arm vor der sitzenden Kaiserin Sallustia Orbiana kniet, die mit dem vorgeschobenen rechten Fuß und dem über die Stuhllehne zurückgenommenen linken Arm dem Typus der sog. Aphrodite Olympias entspricht<sup>80</sup>. Ein geeigneteres Bild für eine repräsentative Statue der Kaiserinmutter Helena scheint kaum denkbar, und wir dürfen folglich annehmen, dass es sich bei den Statuen der Helena in Rom und Florenz um eine ebenso gezielte Wiederverwendung älterer Bildwerke handelt wie bei den hadrianischen und antoninischen Reliefs am Konstantinsbogen<sup>81</sup>.

<sup>76</sup> A. Avagliano, in: La Rocca u. a. 2011, 324 f.; Arata 1993a, 188 f. s. auch: Blanck 1969, 56 A 35.

<sup>77</sup> Vgl. etwa die Goldsolidi von 324, London, British Museum Inv. 1864,1128.194 und Inv. 1860,0329.61 (Abb. unter: <<https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=1864,1128.194>> bzw. <<https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=1860,0329.61>> [06.09.2022]). Zuerst erkannt von Calza 1955. Zur Benennung ausführlich Fittschen – Zanker III 1983, 35 f. Nr. 38 (P. Zanker).

<sup>78</sup> Blanck 1969, 56; Arata 1993a, 196 f. Man vergleiche etwa die Portraitbüste der Faustina Minor Rom, Mus. Capitolini Inv. 666: Fittschen – Zanker III 1983, 22 f. Kat. 21 Taf. 29. 30.

<sup>79</sup> Coates-Stephens 2007, 181 Abb. 11 (mit Anm. 31); CIL VI 31610.

<sup>80</sup> LIMC VIII (1997) 584 Nr. 16 s. v. Fecunditas (T. Ganschow).

<sup>81</sup> s. hierzu auch Gehn 2012b, 26–28. Zu den wiederverwendeten Reliefs am Konstantinsbogen s. Liverani 2004; Faust 2011.



10 Rom, Mus. Capitolino, Inv. 496: Porträtstatue der Helena, vormals Faustina Minor



11 Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1914.171: Porträtstatue der Helena, vormals Faustina Minor(?)



Abschließend seien hier noch zwei Beispiele aus einem nicht-kaiserlichen Umfeld angeführt, die eine entsprechend gezielte Auswahl der zur Umarbeitung bestimmten Statuen unter Berücksichtigung verschiedener Bedeutungsebenen erkennen lassen. Eine Porträtstatue im Ceres-Typus in der Ny Carlsberg Glyptotek wurde seit ihrer Besprechung durch Horst Blanck bereits mehrfach als ein Paradebeispiel für die Umarbeitung von Porträtstatuen in der Spätantike angeführt (Abb. 12)<sup>82</sup>. Während man die Statue aufgrund der ein wenig harten Eleganz der Faltenzüge der hadrianisch-antoninischen Epoche des 2. Jhs. n. Chr. zuweisen wird, zeigt der Bruch an Bruch aufsitzen der Porträtkopf mit der Zopfkrantzfrisur über dem scharf undulierten Stirn- und Schläfenhaar alle Merkmale des späteren 4. Jhs. n. Chr. In die Zeit des Valens und Valentinianus I. weist auch das weiche, etwas aufgedunsene Gesicht mit der markanten Pupillenbohrung und dem kleinen Mund. Demnach wurde hier in den sechziger Jahren des 4. Jhs. n. Chr. eine gut 200 Jahre alte Statue zu einem zeitgenössischen Porträt umgearbeitet, dessen reduziertes Gesicht im Verhältnis zu der hochgetürmten Zopffrisur und dem reich gewandeten Statuenkörper puppenhaft klein wirkt.

Die Dedikationsinschrift auf der Plinthenvorderseite, die sich nach Buchstabenform und Formular zweifellos auf die Zweitverwendung bezieht, gibt nähere Informationen zur Dargestellten und zum Stifter: τὴν πινυτήν ἐκύρην Εὐβούλιον | ἴσατο γαμβρός (»Der klugen Schwiegermutter Euboulion hat der Schwiegersohn dies aufgestellt«)<sup>83</sup>. Der Name Euboulion ist für die Spätantike durch die Schriften des Methodios von Olympos als Frauenname bezeugt<sup>84</sup>; es handelt sich demnach um den Namen der Dargestellten, wie dies auch schon die Zeilenanordnung erkennen lässt, und nicht um den des Schwiegersohnes, wie in der älteren Forschung mehrfach angenommen<sup>85</sup>. Die Umarbeitung wird in der älteren Forschung mit den üblichen ökonomischen Argumenten

erklärt, etwa dass »der Schwiegersohn, sich die Ehre seiner Schwiegermutter nicht allzu viel hätte kosten lassen«<sup>86</sup>. Ein näherer Blick auf den Statuentypus und seine Verwendung zeigt aber doch, dass es sich keineswegs um eine gänzlich beliebige Wahl gehandelt haben dürfte: Der Ceres-Typus gehört mit 63 Wiederholungen zu den geläufigen Modellen weiblicher Porträtstatuen<sup>87</sup>. Bemerkenswerterweise waren diese Statuen überwiegend im öffentlichen Bereich von Theater oder Forum aufgestellt. Andere Aufstellungskontexte wie Grab und Domus sind dagegen kaum belegt<sup>88</sup>. Bereits dies ist ein signifikanter Unterschied zu Porträtstatuen im Typus der Herkulanerinnen oder der Pudicitien. Diesen repräsentativen Aufstellungskontexten entspricht das dynamische Erscheinungsbild mit dem seitwärts gesetzten Spielbein und der selbstbewussten Wendung des leicht erhobenen Kopfes, das durch eine in der rechten Hand gehaltene Fackel noch erweitert und überhöht werden konnte<sup>89</sup>. So erstaunt es nicht, dass dieser Statuentypus bevorzugt für Porträts von Kaiserinnen Verwendung fand: Von den 63 bekannten Repliken tragen immerhin neun den Porträtkopf einer Kaiserin – ein bemerkenswert hoher Prozentsatz, zumal wenn man bedenkt, dass unter den mehr als 300 Herkulanerinnen so gut wie keine Damen des Kaiserhauses belegt sind<sup>90</sup>. Zudem ließen sich alle Kaiserinnen von Sabina bis Crispina sowie Julia Domna im Ceres-Typus darstellen, während nur eine einzige, nämlich die betont volkstümliche Faustina Maior, sich des Typus der Großen Herkulanerin bediente<sup>91</sup>. Angesichts der großen Zahl der Repliken sind diese Unterschiede durchaus als signifikant zu bewerten. Berücksichtigt man überdies den Fundort der Kopenhagener Euboulion-Statue hinter der Scala Santa<sup>92</sup>, der auf einen Aufstellungskontext im Ambiente des kaiserlichen Palastes deutet, so dürfte klar sein, dass der Stifter nicht irgendeinen Ladenhüter umarbeiten ließ, sondern mit Bedacht eine »antike« Statue im Typus der gesellschaftlich hochgestellten Ceres-Priesterin als

<sup>82</sup> Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 710: Blanck 1969, 58–61 Nr. A 37 Taf. 28 f.; Johansen III 1995, 196–199 Nr. 87; Schade 2003, 181 f. Nr. I 19 Taf. 34, 35, 3; Alexandridis 2004, 230 Nr. 17; Moltesen 2007, 144 f. Abb. 11; LSA 409. – Zum Typus s. Vorster, in: Bildwerke II 2011, 606–608 zu Nr. 138; Fejfer 2015, 85–116.

<sup>83</sup> IGUR IV 1990, 68 f. Nr. 1209.

<sup>84</sup> In dem um 300 n. Chr. verfassten *Symposion* des Methodios von Olympos spielt Euboulion als Siegerin im Streitgespräch der zehn klugen Jungfrauen eine herausgehobene Rolle. Der Name war in der Spätantike also nicht nur bekannt, sondern auch mit ungewöhnlicher weiblicher Klugheit konnotiert. s. hierzu McInerney 2003, 53 f.

<sup>85</sup> Schade 2003, 181 f.; Johansen III 1995, 196 lässt die Frage offen. Korrekte Lesung der Inschrift bereits bei Poulsen 1951, 386 zu Nr. 552.

<sup>86</sup> Blanck 1969, 61.

<sup>87</sup> Replikenliste bei Alexandridis 2004, 229–231.

<sup>88</sup> s. die unveröffentlichte Magisterarbeit von Melanie Bender, Die Demeter Poggio Imperiale – Funktion und Rezeption eines hellenistischen Gewandstatuentypus in der Kaiserzeit (Universität Bonn 2011) 45–50.

<sup>89</sup> s. die treffende Charakterisierung bei Fejfer 2015, 99–103.

<sup>90</sup> Fejfer 2015, 99. s. Überblickstabelle bei Alexandridis 2004, 294 Tab. 9.

<sup>91</sup> Daehner 2008, 105 f. s. Überblickstabelle bei Alexandridis 2004, 295–297.

<sup>92</sup> Zum Fundort s. NS 1885, 41. oder: IGUR IV 1990, 68 mit Verweis auf NS 1885.





a

12a.b Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 710: Porträtstatue der Euboulion, vormals Ehrenstatue antoninischer Zeit mit Dedikationsinschrift



b

Ehrung für seine vielkluge Schwiegermutter wählte. Wie die zuvor besprochenen Bildnisstatuen der Helena im Typus der sog. Aphrodite-Olympias (Abb. 10–11) weist auch die Statue der Euboulion im Ceres-Typus mehrere Bedeutungsebenen auf, die dem Bildnis eine ungemein dichte und vielschichtige Aussage verlei-

hen. Der im mittleren 2. Jh. v. Chr. wohl als Ehrenstatue einer Demeterpriesterin oder gar als Kultbild der Demeter geschaffene Bildtypus fand in der Kaiserzeit bevorzugt für Porträtstatuen vornehmer sowie kaiserlicher Damen Verwendung, da er geeignet schien, ausgehend von der ursprünglichen Bedeutung des

Vorbildes den hohen gesellschaftlichen Rang der Dargestellten zum Ausdruck zu bringen und zugleich mit *fecunditas* konnotiert war<sup>93</sup>.

Diese 500-jährige Bildtradition dürfte in der theodosianischen Zeit durch noch vorhandene ältere Porträtstatuen von Kaiserinnen<sup>94</sup> zumindest ansatzweise noch präsent gewesen sein und die Auswahl und Wirkung der Euboulion-Statue maßgeblich beeinflusst haben.

Die Statue der Vestalin Coelia Concordia im Palazzo Colonna gibt ein Beispiel für Wiederverwendung und *hyper-codification* einer kaiserzeitlichen Porträtstatue, das bis in die Neuzeit hineinreicht (Abb. 13)<sup>95</sup>. Sie wurde 1591 auf dem Esquilin in der Nähe von S. Maria Maggiore gefunden, in einem Areal, das in der Spätantike zu den Horti Praetextati gehörte. Die mitgefundene Basis informiert uns darüber, dass es sich um eine Ehrung für die *virgo vestalis maxima* Coelia Concordia handelt, die von der Frau des Vettius Agorius Praetextatus, Fabia Aconia Paulina, dediziert worden war<sup>96</sup>. Da die Dedikation nach dem Tod des Praetextatus im Jahre 385, aber noch vor dem Ableben der Dedikantin Fabia Aconia Paulina im Jahre 387 n. Chr. erfolgt sein muss, ist die spätantike Umarbeitung dieser Porträtstatue nahezu aufs Jahr datiert.

Die Statue wurde im 17. Jh., möglicherweise in der Werkstatt von François Duquesnoy, mit einer antiken Kopfreplik des skopasischen Pothos vervollständigt und durch eine Flöte in der rechten und einer Maske in der vorgestreckten linken Hand zu einer Muse umgeformt<sup>97</sup>. Lange hielt man auch das Schultertuch und das mit Juwelen besetzte Medaillon auf der Brust für ein Ergebnis dieser neuzeitlichen Restaurierung<sup>98</sup>. Dass die Statue jedoch bereits mit appliziertem Medaillon gefunden wurde, dokumentieren Zeichnungen des 16. Jhs., zumal eine kurz nach der Auffindung angefertigte Federskizze des Antiquars Alphonsus Ciacconius aus den 90er-Jahren des 16. Jhs. mit handschriftlichen Angaben zum Fundort und zur mitgefundene Basis, sowie einer knappen Beschreibung des Brustschmucks: *In pectore manile inest, ut videtur, diversis gemmis ornatum* (Abb. 14)<sup>99</sup>. Eine eingehende Autopsie bestätigt die bereits durch diese Zeichnun-

gen nahegelegte Annahme, dass für diese Ehrenstatue der letzten *vestalis maxima* eine über 200 Jahre alte Hüftmantelstatue einer tiefgreifenden Überarbeitung unterzogen wurde, und dass das obligate Schultertuch mitsamt dem juwelengeschmückten Medaillon dieser theodosianischen Zweitverwendung zuzurechnen sind<sup>100</sup>. Diese Umarbeitung, vor allem die Hinzufügung des *suffibulum*, des Schultertuchs der Vestalinnen, erforderte einen erheblichen Aufwand, da die ursprüngliche Manteltracht der Statue die rechte Schulter unbedeckt ließ. Dieses mühsame Unterfangen nur mit einer möglichen Kostenersparnis erklären zu wollen, wird dem Aufwand wohl kaum gerecht, umso mehr als das mit Juwelen, wohl in Form von Halbedelsteinen oder Glas, geschmückte, möglicherweise sogar vergoldete Medaillon der Statue ein besonders kostbares Gepräge verliehen haben dürfte. Der Befund legt vielmehr die Annahme nahe, dass die Verwendung einer »antiken« Statue im traditionellen Hüftbausch-Typus ebenso wie der aufwendige Schmuck dazu diente, die besondere Bedeutung dieser dem altehrwürdigen Vestakult verpflichteten Priesterin hervorzuheben.

Die Beispiele machen deutlich, dass wiederverwendete Statuen in der Spätantike mitunter semantisch hochgradig aufgeladene Bildwerke waren, die einer sorgsam Dechiffrierung bedürfen. Abgesehen von ihrem als eigene Wertkategorie zu betrachtendem Alter und ihren bildhauerischen Qualitäten transportierten diese Standbilder vielschichtige Aussagen, die von den gebildeten Betrachtern der Spätantike offenbar auch verstanden wurden. Die signifikante Korrelation zwischen den typologischen Merkmalen der wiederverwendeten Bildträger und dem gesellschaftlichen Status der zu ehrenden Persönlichkeiten spricht dafür, dass die ursprüngliche Bedeutung klassischer und hellenistischer Bilderfindungen im Verlauf der Jahrhunderte zwar von weiteren Konnotationen erweitert und überlagert wurde, aber nicht vollständig verloren ging.

So verbindet sich der hochklassische Typus einer sitzenden Hygieia mit der römischen Tradition der sitzenden Matrone zu einem Bild der *fecunditas temporum*, das in der mittleren Kaiserzeit geeignet

<sup>93</sup> Fejfer 2015, 105 f.

<sup>94</sup> Hier sei nur an die Statuen der Sabina und der Iulia Domna in Ostia erinnert: Ostia, Mus. Inv. 21: Alexandridis 2004, 201 Kat. Nr. 223 Taf. 49, 2. 4 (mit Lit.). – Ostia, Mus. Inv. 25: Alexandridis 2004, 180 Kat. Nr. 172 Taf. 36, 2 (mit Lit.). – Ostia, Mus. Inv. 1242 + 1963: Alexandridis 2004, 181 Kat. Nr. 173 Taf. 36, 3 (mit Lit.).

<sup>95</sup> Carinci u. a. 1990, 157 f. Nr. 87 (Picozzi); Schade 2003, 87. 239 Kat. II 83; Alexandridis 2004, 249 Nr. 25; Mekacher 2006, 133 f. 203. 223 f. Kat. P 14 Abb. 109 (mit Lit.); Vorster 2013, 473–477 Abb. 54 a–d. LSA 1296.

<sup>96</sup> CIL VI 2145; LSA 1510.

<sup>97</sup> s. M. G. Picozzi, in: Carinci u. a. 1990, 157–159.

<sup>98</sup> So noch Schade 2003, 87.

<sup>99</sup> Pesaro, Biblioteca Oliveriana Ms. 59 fol. 233r. Zu der Beschreibung und den aus dem Gedächtnis angefertigten Zeichnungen des Jean Hemelarius s. R. Lanciani, in: NSc 1883, 462 Taf. 18, 4–5 <<https://arachne.dainst.org/entity/7084496>> (22.03.2023).

<sup>100</sup> Ausführliche Beschreibung des Befundes bei Vorster 2013, 474–476 Abb. 54 a–d.



13 Rom, Palazzo Colonna: Porträtstatue der virgo vestalis maxima Coelia Concordia, vormals Mantelstatue antoninischer Zeit



14 Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 59 fol. 233r: Zeichnung des Alphonsus Ciacconius

schien, die besonderen Qualitäten einer antoninischen Kaiserin angemessen zum Ausdruck zu bringen, und das noch knapp zwei Jahrhunderte später, in konstantinischer Zeit, das geeignete Modell für die repräsentative Darstellung der Kaiserinmutter Helena bot. Der im 4. Jh. v. Chr. geschaffene Bildentwurf der Orans, der bereits in augusteischer Zeit für Porträtstatuen von Kaiserinnen im Kontext des Herrscherkultes adaptiert worden war, konnte in der Zeit Theodosius' d. Gr. dazu dienen, eine Kaiserin in diese Tradition der kaiserlichen Priesterinnen einzureihen, wobei die Konnotation des Bildes mit *pietas* über die Jahrhunderte erhalten geblieben war und auch von den christlichen Betrachtern noch verstanden

worden sein dürfte. In ähnlicher Weise schwingt auch bei der zu einem Bild der klugen Schwiegermutter Euboulion umgearbeiteten Mantelstatue die ursprüngliche Bedeutung des hellenistischen Vorbilds als Ceres oder Ceres-Priesterin ebenso mit wie dessen kaiserzeitliche Verwendung für die Damen des Kaiserhauses und andere ranghohe Persönlichkeiten.

Diese hier als *hyper-codification* bezeichnete, inhaltliche Aufladung der Bilder als Ergebnis eines über Jahrhunderte tradierten Rezeptionsvorgangs wurde demnach in der Spätantike gezielt eingesetzt, um Bildwerken komplexe Aussagen zu verleihen, die in ihrer Dichte durch Neuauferfertigungen nicht zu erreichen gewesen wären.

## Abstract

There were certainly many good reasons for the increased reuse of ancient statues in Late Antiquity. Primarily, we think in terms of economy as the scarcity of material and the deterioration of the transportation infrastructure throughout the Mediterranean became an ever-growing difficulty regarding the purchase of new sculptures. Yet, apart from these economic reasons, there may as well have been some socio-cultural reasons that prompted the reuse of sculpture in Late Antiquity. Indeed, literary and archaeological sources do point to the fact that age, especially in the case of three-dimensional sculpture, is to be regarded as a semantic category in its own right.

Throughout the Roman Imperial Period ancient statues were highly esteemed in the décor of private and public spaces. Through the accumulation of various levels of meaning in the course of time, such statues gained a complex significance which could not be achieved through newly produced works of art. Selected examples aptly illustrate this phenomenon, referred to as *hyper-codification* in linguistics. They give evidence that the reuse of older monuments particularly in the case of portrait statues was by no means just a cheap stopgap solution. On the contrary, the recirculation of intentionally selected antiques was quite suitable for heightening the effect and the distinction of honorary statues.

## Bibliographie

- Alexandridis 2004** A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004)
- Arata 1993a** F. P. Arata, Statua dell'Imperatrice Elena nel Museo Capitolino, RM 100, 1993, 185–200
- Arata 1993b** F. P. Arata, Restauri nella Sala dei Filosofi e nella Sala degli Imperatori del Museo Capitolino, BCom 95, 1993, 183–194
- Auinger – Rathmeyer 2007** J. Auinger – E. Rathmeyer, Zur spätantiken Statuenausstattung der Thermen und Nymphäen in Ephesos, in: Bauer – Witschel 2007, 237–272
- Aurea Roma 2000** S. Ensoli – E. La Rocca, Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana, Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000)
- Bassett 2004** S. Bassett, The Urban Image of Late Antique Constantinople (Cambridge 2004)
- Bassett 2007** S. Bassett, Ancient Statuary in Fourth-Century Constantinople: Subject, Style, and Function, in: Bauer – Witschel 2007, 189–202
- Bassett 2014** S. Bassett, Collecting and the Creation of History, in: Gahtan – Pegazzano 2014, 146–155
- Bauer – Witschel 2007** F. A. Bauer – C. Witschel (Hrsg.), Statuen in der Spätantike (Wiesbaden 2007)
- Bildwerke II 2011** K. Knoll – C. Vorster – M. Woelk (Hrsg.), Katalog der antiken Bildwerke II. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit (München 2011)
- Birk – Poulsen 2012** S. Birk – B. Poulsen (Hrsg.), Patrons and Viewers in Late Antiquity (Aarhus 2012)
- Blanck 1969** H. Blanck, Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern (Rom 1969)
- Boin 2013** D. Boin, A Late Antique Statuary Collection at Ostia's Sanctuary of Magna Mater: a Case-Study in Late Roman Religion and Tradition, BSR 81, 2013, 247–277
- Brandenburg 2013** H. Brandenburg: Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert (Regensburg 2013)
- Brenk 2003** B. Brenk, Die Christianisierung der spät-römischen Welt. Stadt, Land, Haus, Kirche und Kloster in frühchristlicher Zeit (Wiesbaden 2003)
- Brown 1992** P. Brown, Power and Persuasion in Late Antiquity: Towards a Christian Empire (Madison WI 1992)
- Burkhardt 2016** N. Burkhardt, The Reuse of Ancient Sculpture in the Urban Spaces of Late Antique Athens, in: Kristensen – Stirling 2016, 118–149
- Calabi-Limentani 1958** I. Calabi-Limentani, Studi sulla società romana (Mailand 1958)
- Calza 1955** R. Calza, Cronologia ed identificazione della ›Agrippina‹ Capitolina, MemPontAcc III, 8, 1955, 107–136.
- Cameron 1998** A. Cameron, Education and Literary Culture, in: A. Cameron – P. Garnsey, The Late Empire, CAH XIII (Cambridge 1998) 665–707



- Carinci u. a. 1990** F. Carinci – H. Keutner – L. Musso u. a. (Hrsg.), *Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Sculpture (Rom 1990)*
- Cima – La Rocca 1998** M. Cima – E. La Rocca (Hrsg.), *Horti Romani. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 4–6 maggio 1995 (Rom 1998)*
- Coates-Stephens 2001** R. Coates-Stephens, *Muri dei bassi secoli in Rom: Observations on the Re-Use of Statuary in Walls Found on the Esquiline and Caelian after 1870*, JRA 14, 2001, 217–238
- Coates-Stephens 2007** R. Coates-Stephens, *The Re-Use of Ancient Statuary in Late Antique Rome and the End of the Statue Habit*, in: Bauer – Witschel 2007, 171–188
- Daehner 2008** J. Daehner (Hrsg.), *Die Herkulanerinnen – Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden (München 2008)*
- Despinis 2008** G. Despinis, *Klassische Skulpturen von der Athener Akropolis*, AM 123, 2008, 235–340
- Elsner 1998** J. Elsner, *Art and Architecture*, in: A. Cameron – P. Garnsey, *The Late Empire*, CAH XIII (Cambridge 1998) 736–761
- Faust 2011** S. Faust, *Original und Spolie. Interaktive Strategien im Bildprogramm des Konstantinsbogens*, RM 117, 2011, 377–408
- Fejfer 2015** J. Fejfer, *Statues of Roman Women and Cultural Transmission. Understanding the So-Called Ceres Statue as a Roman Portrait Carrier*, in: Fejfer u. a. 2015, 85–116
- Fejfer u. a. 2015** J. Fejfer – M. Moltesen – A. Rathje (Hrsg.), *Tradition. Transmission of Culture in the Ancient World (Kopenhagen 2015)*
- Fittschen – Zanker III 1983** K. Fittschen – P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse. Frauenporträts (Mainz 1983)*
- Fittschen 2018** K. Fittschen, *Die identifizierbaren römischen Porträts im Ciacconius-Album Braunschweig*, in: C. Vorster u. a. (Hrsg.), *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro (Braunschweig 2018)* 196–213
- Gahtan – Pegazzano 2014** M. W. Gahtan – D. Pegazzano (Hrsg.), *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World (Leiden 2014)*
- Gehn 2012a** U. Gehn, *Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati (Wiesbaden 2012)*
- Gehn 2012b** U. Gehn, *Ehrenstatuen in spätantiken Häusern Roms*, in: Birk – Poulsen 2012, 15–30
- IGUR IV 1990** L. Moretti, *Inscriptiones Graecae Urbis Romae, Fasc. IV (Rom 1990)*
- Jacobs 2010** I. Jacobs, *Pagan and Mythological Statuary in Asia Minor*, AJA 114, 2010, 267–303
- Jacobs – Stirling 2017** I. Jacobs – L. Stirling, *Re-Using the Gods: a 6<sup>th</sup>-C. Statuary Display at Sagalassos and a Re-Evaluation of Pagan Mythological Statuary in Early Byzantine Civic Space*, JRA 30, 2017, 196–226
- Jobst 1986** W. Jobst, *Ein spätantiker Straßenbrunnen in Ephesos*, in: O. Fels – U. Peschlow (Hrsg.), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, FS F.-W. Deichmann (Bonn 1986) 47–62
- Johansen I–III 1994–1995** F. Johansen, *Roman Portraits I–III*, Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1994–1995)
- Kovacs 2014** M. Kovacs, *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt (Wiesbaden 2014)*
- Kristensen 2012** T. M. Kristensen, *Miraculous Bodies: Christian Viewers and the Transformation of ›Pagan‹ Sculpture in Late Antiquity*, in: Birk – Poulsen 2012, 31–66
- Kristensen 2013** T. M. Kristensen, *Making and Breaking the Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity (Aarhus 2013)*
- Kristensen – Stirling 2016** T. M. Kristensen – L. Stirling (Hrsg.), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices (Ann Arbor 2016)*
- Krumeich 2014** R. Krumeich, *Denkmäler für die Ewigkeit?*, in: C. Leypold – M. Mohr – C. Russenberger (Hrsg.), *Weiter- und Wiederverwendungen von Weihestatuen in griechischen Heiligtümern. Tagung am Archäologischen Institut der Universität Zürich 21./22. Januar 2011. Zürcher Archäologische Forschungen 2 (Rhaden/Westf. 2014)* 71–86
- La Rocca u. a. 2011** E. La Rocca – C. Parisi Presicce – A. Lo Monaco (Hrsg.), *Ritratti. Le tante facce del potere. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2011)*
- Lenaghan 2016** J. Lenaghan, *Re-Use in Fourth-Century Portrait Statues*, in: Smith – Ward Perkins 2016, 267–279
- Liverani 2004** P. Liverani, *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia, dall'Arco di Costantino all'età carolingia*, RM 111, 2004, 383–434
- Liverani 2011** P. Liverani, *Reading Spolia in Late Antiquity and Contemporary Perception*, in: R. Brilliant – D. Kinney (Hrsg.), *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine (Farnham 2011)*
- Liverani 2014** P. Liverani, *The Culture of Collecting in Roma: Between Politics and Administration*, in: Gahtan – Pegazzano 2014, 72–77

- LSA** Last Statues of Antiquity, LSA Database der Universität Oxford <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk>> (06.09.2022)
- Machado 2009** C. Machado, Religion as Antiquarianism: Pagan Dedications in Late Antique Rome, in: J. Bodel – M. Kajava (Hrsg.), *Dedicatio sacra nel mondo greco-romano*, Acta Instituti Romani Finlandiae 35 (Rom 2009) 331–354
- Mägele 2011** S. Mägele, The Sculptural Evidence of Sagalassos in Its Urban Context, in: F. D’Andria – I. Romeo, *Roman Sculpture in Asia Minor. Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50<sup>th</sup> Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis in Phrygia*, Held on May 24–26, 2007, in Cavallino (Lecce), JRA Suppl. 80 (Portsmouth 2011) 319–335
- Mango 1963** C. Mango, Antique Statuary and the Byzantine Beholder, *DOP* 17, 1963, 53–75
- Mansuelli II 1961** G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le Sculture II* (Rom 1961)
- McInerney 2003** M. McInerney, *Eloquent Virgins: The Rhetoric of Virginitas From Thecla to Joan of Arc* (New York 2003)
- Mekacher 2006** N. Mekacher, Die vestalischen Jungfrauen in der römischen Kaiserzeit, *Palilia* 15 (Wiesbaden 2006)
- Miles 2008** M. M. Miles, *Art as Plunder. The Ancient Origins of Debate about Cultural Property* (Cambridge 2008)
- Moltesen – Nielsen 2007** M. Moltesen – A. M. Nielsen (Hrsg.), *Agrippina Minor. Life and Afterlife* (Kopenhagen 2007)
- von Mosch 1995** H. C. von Mosch, Eine neue Replik des Satyrs mit der Querflöte und ihre Aufstellung im spätantiken Kontext, *AA* 1995, 741–753
- Neudecker 1988** R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien, *BeitrESkAr* 9 (Mainz 1988)
- Neudecker 2014** R. Neudecker, Collecting Culture: Statues and Fragments in Roman Gardens, in: Gahtan – Pegazzano 2014, 129–136
- Paolucci 2013** F. Paolucci, La statua di Elena seduta dell’Galleria degli Uffizi alla Luce dei recenti Restauri, *RendPontAc* 85, 2012–2013, 415–432
- Poulsen 1951** F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculptures in the Ny Carlsberg Glyptotek* (Kopenhagen 1951)
- Prusac 2016** M. Prusac, *From Face to Face. Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts* <sup>2</sup>(Leiden 2016)
- Rathmayr 2005** E. Rathmayr, Skulpturen aus der Wohneinheit 4 im Hanghaus 2 in Ephesos, in: H. Thür, *Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4. Baubefund, Ausstattung, Funde*, FiEVIII 6 (Wien 2005) 207–229
- Schade 2003** K. Schade, *Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildkunst* (Mainz 2003)
- Seiler 1992** F. Seiler, Casa degli amorini dorati (VI 16, 7, 38). Häuser in Pompeji 5 (München 1992)
- Smith 2001** R. R. R. Smith, A Portrait Monument for Julian and Theodosius at Aphrodisias, in: C. Reusser (Hrsg.), *Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie*. FS D. Willers, HASB 4 (Bern 2001) 125–136
- Smith 2006** R. R. R. Smith, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias. Aphrodisias II* (Mainz 2006)
- Smith 2007** R. R. R. Smith, Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600, in: Bauer – Witschel 2007, 203–235
- Smith 2012** R. R. R. Smith, The Second Lives of Classical Monuments in Late Antique Aphrodisias, in: T. Stephanidou-Tiveriou – P. Karanastassi – D. Damaskos (Hrsg.), *Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία της ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐ 2009* (Thessaloniki 2012) 57–73
- Smith 2016** R. R. R. Smith, Aphrodisias, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 145–159
- Smith – Ward-Perkins 2016** R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins, *The Last Statues of Antiquity* (Oxford 2016)
- Spyropoulos 2006** G. Spyropoulos, Η Έπαυλη του Ηρώδη Αττικού στην Εύα Κυνουρίας (Athen 2006)
- Stewart 1999** P. Stewart, The Destruction of Statues in Late Antiquity, in: R. Miles (Hrsg.), *Constructing Identities in Late Antiquity* (London 1999) 159–189
- Stirling 2005** L. Stirling, *The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul* (Ann Arbor 2005)
- Stirling 2014a** L. Stirling, The Opportunistic Collector: Sources of Statuary Décor and the Nature of Late Antique Collecting, in: Gahtan – Pegazzano 2014, 137–145
- Stirling 2014b** L. Stirling, Collections, Canons, and Context: The Afterlife of Greek Masterpieces in Late Antiquity, in: S. Birk – T. M. Kristensen – B. Poulsen, *Using Images in Late Antiquity* (Oxford 2014) 96–114
- Stirling 2016** L. Stirling, Shifting Use of a Genre. A Comparison of Statuary Décor in Homes and Baths of the Late Roman West, in: Kristensen – Stirling 2016, 265–289 (bes. 282)

- Talamo 2007** E. Talamo, I ritrovamenti archeologici sul Celio e la scoperta della statua di Agrippina Orante, in: Moltesen – Nielsen 2007, 95–111
- Videbech 2015** C. Videbech, Private Collections of Sculpture in Late Antiquity: An Overview of the Form, Function and Tradition, in: J. Fejfer u. a. 2015, 451–480
- Vorster 1993** C. Vorster, Zum Fundkomplex der Anicier-Villa an der Via Latina, in: C. Vorster, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen II. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 1 (Mainz 1993) 160–178
- Vorster 1998** C. Vorster, Hellenistische Skulpturen in Rom. Zur Pflege ›antiker‹ Statuen in der Kaiserzeit, in: Cima – La Rocca 1998, 275–294
- Vorster 2009** C. Vorster, Heidnische Götter und christliche Kaiser. Zu Herstellung und Funktion mythologischer Skulpturen in der Kaiserzeit, in: S. F. Schröder (Hrsg.), Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Prado zu Gast in Dresden. Ausstellungskatalog Dresden (Madrid 2009) 66–81
- Vorster 2013** C. Vorster, Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit, JdI 127/128, 2012/13, 393–497
- Wehrens 2016** H. G. Wehrens: Rom – Die christlichen Sakralbauten vom 4. bis zum 9. Jahrhundert (Freiburg 2016)

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1.8.9.12a** Christiane Vorster
- Abb. 2** Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen
- Abb. 3** Gisela Fittschen-Badura (Fitt74-48-06)
- Abb. 4** Gabinetto Fotografico Nazionale, Rom (E 23882)
- Abb. 6.7** Courtesy of New York University Excavations at Aphrodisias (M. Ali Döğenci)
- Abb. 10** Deutsches Archäologisches Institut, Abt. Rom (D-DAI-ROM-52.189R)
- Abb. 11** Galleria degli Uffizi, Florenz
- Abb. 12b** Hans Rupprecht Goette
- Abb. 13** B. Malter (Mal256-04)
- Abb. 14** Biblioteca Oliveriana, Pesaro

Prof. Dr. Christiane Vorster  
chr.vorster@uni-bonn.de





# Marble Statuary and the Discourse of Display in Late Antique Aquitania

Sarah Beckmann

## Introduction

The last two centuries of excavation, survey, and study in southwestern France have brought attention to sculptures found in late antique villas of Roman Aquitania<sup>1</sup>, a region with a 4<sup>th</sup> c. leitmotif in both text and archaeology<sup>2</sup>. At present, marble sculptures made in the 4<sup>th</sup> and early 5<sup>th</sup> c. – mythological statuary but also several portraits – have been identified at six of region's villas, together with Imperial-era portraits and Idealplastik. These sites include: the villas of Chiragan and Montmaurin near the foothills of the Pyrenees; the villas of Lamarque-Castelculier, La Garenne-Nérac, and Séviac in central Aquitania; and the unexcavated villa of Petit-Corbin near Saint-Georges de Montagne, east of Burdigala/Bordeaux (Fig. 1)<sup>3</sup>.

These villas and their sculptures have attracted much attention in recent years, in response to mounting interest in the statuary habit of Late Antiquity. Lea Stirling's 2005 monograph, for example, was the first to discuss these six villas as a collective ensemble. Her study of late-mythological statuettes identified a significant number of finds in this region, which she interpreted as material evidence for elite engagement with *paideia* well into the late antique period<sup>4</sup>. In the 1990s, Marianne Bergmann and Niels

Hannestad undertook independent investigations of large-scale mythological sculptures in relief from the villa of Chiragan. Both authors associated these stylistically with late Aphrodisian workshops, although a recent article has emphasized their production and display in situ<sup>5</sup>. These studies of mythological sculpture in the region complement recent work on more than a half dozen late antique portraits spread across villas of Chiragan, Séviac, and Lamarque-Castelculier<sup>6</sup>.

And yet, interest in specific genres has inadvertently downplayed the diversity that is characteristic of Aquitania's sculpture collections – finds recovered in excavations of late antique villas exhibit extraordinary chronological and typological range, with additional variations in size, format, and manufacture. The display of antique and contemporary sculptures of all kinds into the early 5<sup>th</sup> c. is, moreover, a practice with no immediate parallel in the late Roman West<sup>7</sup>. For example, although several other villas document either late antique sculptures, or Imperial-era antique sculptures, few exhibit the eclecticism that is characteristic of the Aquitanian assemblages. Or, when a villa provides evidence of both antique and contemporary sculptures in

1 »Aquitania« is used throughout this piece to refer to the area in southwestern Gaul that encompassed the late antique provinces of Aquitania I, II, and III (or Novempopulania), created at the end of the 3<sup>rd</sup> c. by the subdivision of the Imperial-era province of Aquitania. All dates in this article are A.D.

2 Material evidence for late antique culture is currently concentrated in the rural sphere; for a catalogue of late antique villas: Balmelle 2001. Literary evidence for the region's importance appears in the career and poetry of Ausonius, vide Or. 18, 20; Sivan 1993, 31–48.

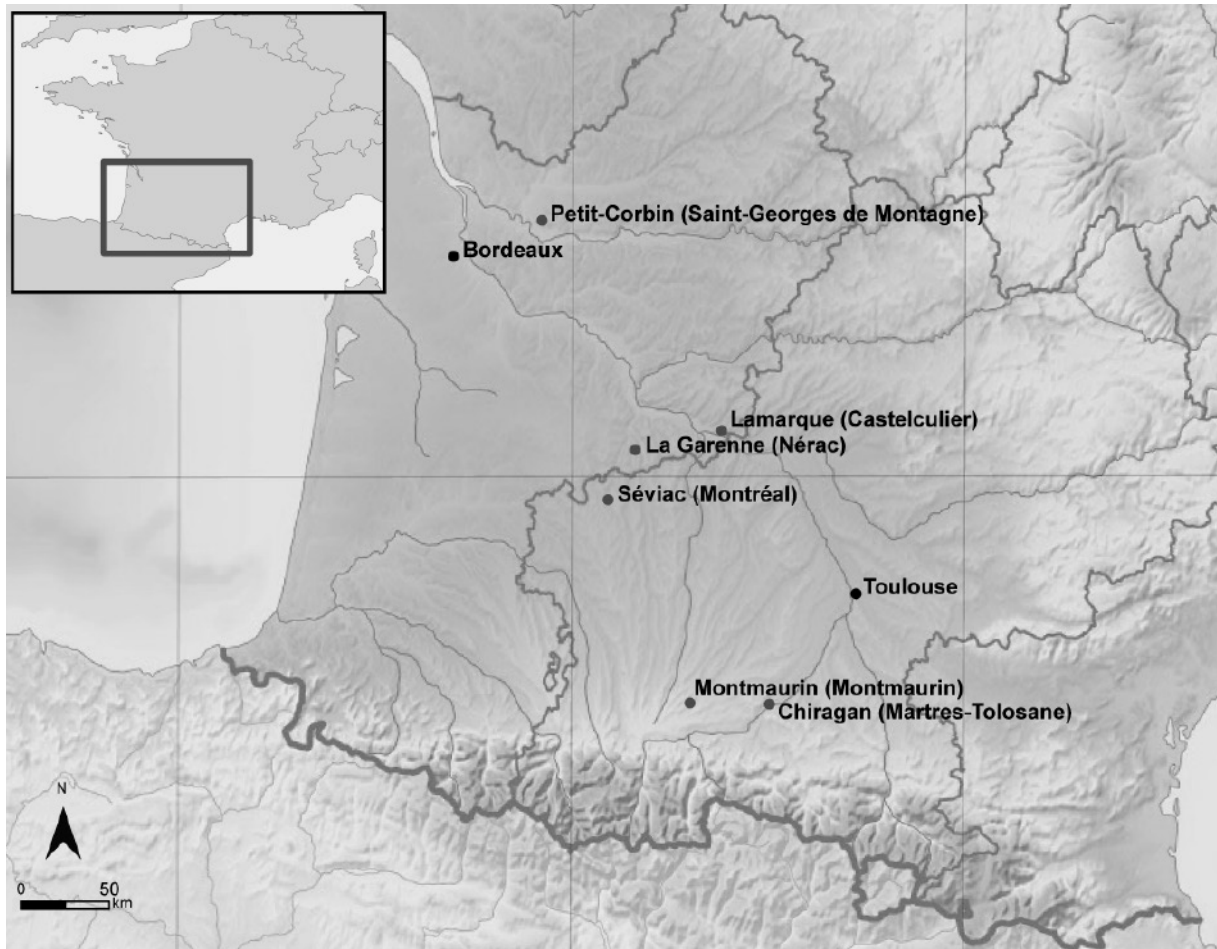
3 I count here only the sites with published assemblages of multiple sculptures. Other villas in the region have not been excavated extensively, or published in depth (e.g. Balmelle 2001, 427–440), and more late antique villas with statuary collections may come to light.

4 Stirling 2005.

5 For the reliefs and itinerant Aphrodisian sculptors: Bergmann 1999, esp. 26–43; Hannestad 1994, 135–141; for their local production and display: Beckmann 2020; Attanasio et al. 2016.

6 For the portraits at Chiragan, see Balty – Cazes 2005; Balty – Cazes 2008; Balty et al. 2012. For discussion of all three portraits: Witschel 2016, 75–77; Beckmann 2022.

7 Here I acknowledge a great debt to Lea Stirling's work in this region. Stirling notes the high concentration of sculpture finds in southwestern Gaul and the great variety of iconographies represented, but, because her monograph also discusses other late-mythological statuettes around the empire, her conclusions (about the social function of these objects as expressions of *paideia*) are applicable to the elite writ broad: 2005, 138–232.



1 Map of the Aquitanian villa sites discussed in this article

late occupation levels, the site is an anomaly in its region; that is, neighboring sites do not mark the collection and display of sculpture as a widespread phenomenon, as in southwestern Gaul<sup>8</sup>. In what follows, therefore, I argue that the sculptures recovered in Aquitanian villas reflect the idiosyncratic decorative

signature of the region's domini. Although this signature was engendered in part by extra-regional factors, the high concentration of finds in Aquitania's villas is incomparable to other villa clusters in the West, and must therefore be analyzed as the product of local environmental, economic, and socio-political concerns.

## The Corpus: Sculpture in the Late Antique Villas of Aquitania

This micro-contextual analysis necessarily begins with the archaeology. Unfortunately, our understanding of late antique sculpture displays in this region is complicated by several factors, namely, the

post-occupational destruction of many sites, and their rediscovery in the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> c. before systematic archaeological excavations. Perhaps unsurprisingly, the early 19<sup>th</sup> c. excavations of Chiragan

<sup>8</sup> E.g. the villa of Woodchester in southern Britain, which is one of only two villas in Britain with sculpture: Clarke 1982; see also Stirling 2005, 190–192.

and La Garenne-Nérac did not proceed stratigraphically, while the sculptures from Petit-Corbin (Saint-Georges de Montagne) were recovered superficially, leaving the villa unexcavated and poorly understood. At the villas where sculptures were found in later 20<sup>th</sup> c. excavations – Montmaurin, Séviac, Lamarque-Castelculier – modern archaeological methods were employed, but most sculptures were recovered in secondary contexts dating to post-occupational reuse of the sites.

One of the first sites to be explored was the villa of Chiragan, located on the left bank of the Garonne River approximately 60 km southwest of ancient Tolosa (Toulouse). The villa was the subject to a series of archaeological campaigns after an impressive array of marble sculptures came to light in 1826 during a storm<sup>9</sup>. Work began under the direction of Alexandre Du Mège, who was concerned with recovering fragments of more than 100 marble statues that had been heaped in a large pit dug into a courtyard of the *pars urbana*<sup>10</sup>. This pit was created at an unknown point in time after the apparent destruction of the residence, loosely dated to the first quarter of the 5<sup>th</sup> c. terminus post quem by late antique marbles and ceramic evidence<sup>11</sup>. Du Mège's pit seems to have comprised the bulk of the villa's statuary. Finds included at least five late antique portraits, nearly three dozen late antique relief sculptures, and over fifty Imperial-era portraits and mythological statues<sup>12</sup>. This juxtaposition of contemporary and Imperial-era works inadvertently signals their presence in the villa through its final phase of occupation.

The full extent of the villa of Chiragan was determined in a final campaign of excavations led by Léon

Joulin from 1897–1899. This revealed a massive, terraced *pars urbana* (Fig. 2), structures associated with a *pars rustica*, and a mural enclosure to the north of the site, fencing in an area of 13–16 ha with the Garonne River as the presumed border to the south<sup>13</sup>. In the course of this work, more sculptures came to light: nearly 300 marble fragments were found in a small basin in the *pars urbana*, and fragments of reliefs and other sculptures were recovered in and around the northern »court of honor«<sup>14</sup>.

Chiragan boasts the largest collection of late antique sculpture in the region which, interestingly, takes the form of large-scale sculpture reliefs. The program includes a full set of Hercules' labors (e.g. Fig. 3), at least 13 circular medallions of gods and goddesses, a portrait-qua-historical relief, and various other relief fragments, all of which gesture to contemporary sculpture hanging on the walls, presumably in reception spaces<sup>15</sup>. The reliefs were made in local marble sourced at the quarries of Saint-Béat<sup>16</sup>. Although scholars now agree that the reliefs are late antique, debates surround the date of their manufacture, and the persons responsible for the commission. As previously mentioned, Bergmann and Hannestad associate the Hercules reliefs and the shield medallions with 4<sup>th</sup> c. itinerant Aphrodisian workshops because of the heavy use of the drill, exaggerated musculature, and formulaic coiffures (in particular, fork-shaped locks in male coiffures); these are also attested in Aphrodisian exports like the Esquiline group<sup>17</sup>. Jean-Charles Balty and Daniel Cazes, however, have loosely attached the same reliefs to the end of the 3<sup>rd</sup> c. and to the emperor Maximian because of stylistic similarities with the free-standing head

<sup>9</sup> The essential publication of the site remains Joulin 1901; see also recent summaries of excavation at the site in Balty – Cazes 2005, 21–45; Balmelle 2001, no. 28, 367–370; Massendari 2006, 213–229.

<sup>10</sup> Du Mège's daily reports to various official parties are summarized in Balty – Cazes 2005, 31–42. Du Mège never published an archaeological report of his excavations but for catalogs of the sculptures recovered in these campaigns see Du Mège 1828, 1835. The Du Mège sector and the statuary pit was re-excavated in 1891–1892 under A. Lebègue, who provides the first concise description of the pit (1891, 594–596). He remarks »Tout ce terrain a été, il me semble, bouleversé par une série de cataclysmes (594).« Lebègue has difficulty reconciling the evidence for relatively well-preserved marble architecture and rich decoration with the turned earth and extremely fragmentary rubble of what were once thick, strong walls. Joulin would later concur and interpret the charcoal and architectural fragments as evidence for the creation of the pit after the villa's destruction by fire: 1901, 62–64.

<sup>11</sup> Joulin suggested a late-4<sup>th</sup> or early-5<sup>th</sup> c. destruction for the villa based on a coin of Arcadius (383–404) and historic accounts of the Vandals invasion in 406–410 (1901, 71–73). For critiques

see Balmelle 2001, 367–368, who argues that occupation likely continued into the early 5<sup>th</sup> c. based on imported ceramics and late-mythological statuettes.

<sup>12</sup> There is no comprehensive publication of the sculptures but see Du Mège 1828, 1835; Joulin 1901, 79–140 pls. VI–XXV; Espérandieu 1908, nos. 891–1006. 1008–09. 1011. 1013. 1030. See also Cazes 1999.

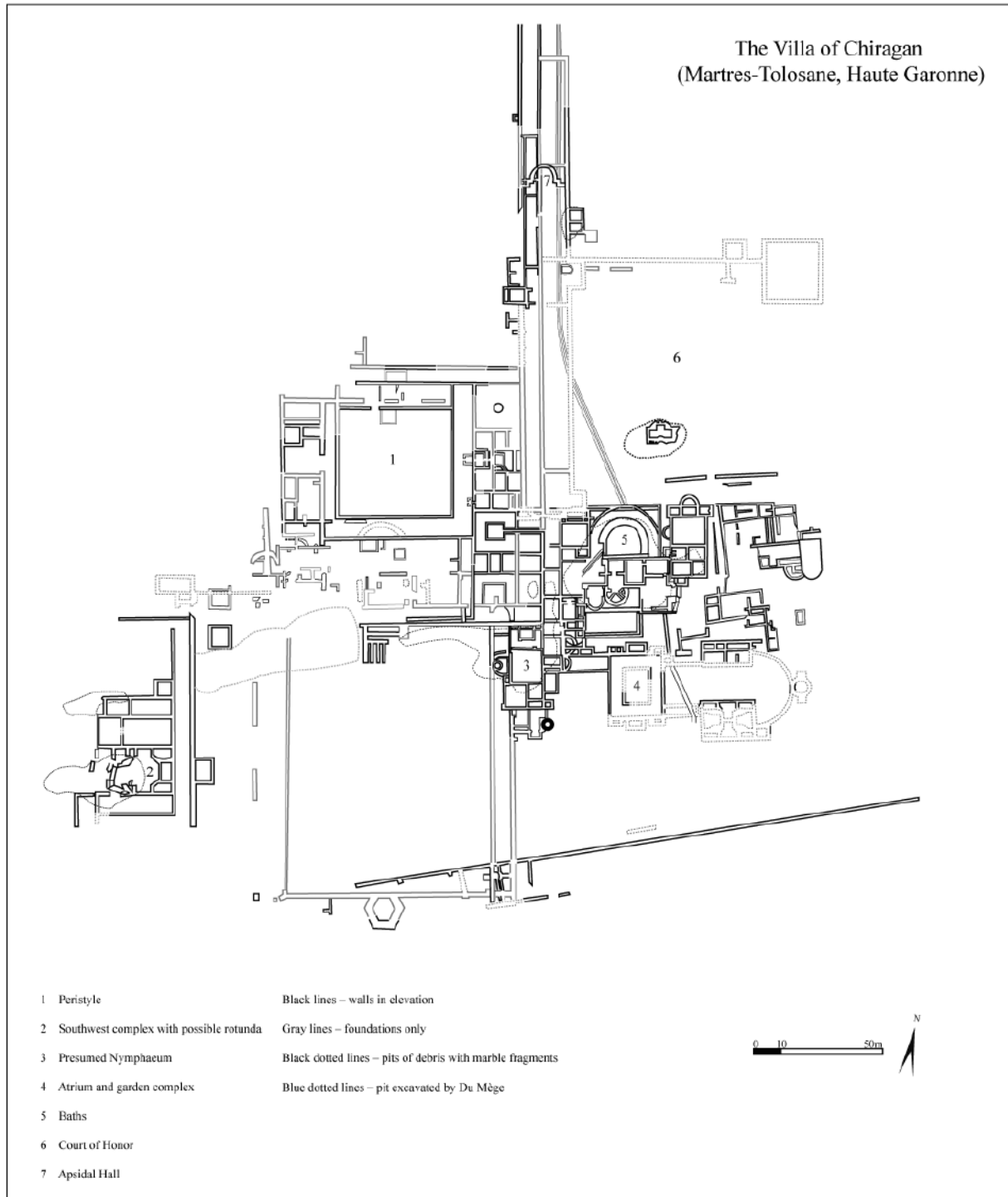
<sup>13</sup> Joulin estimated that the site extended 16 ha, 1901, 22–47, but Balmelle lists it as extending over 13 ha in her recent catalog, 2001, 367–370.

<sup>14</sup> For Joulin's discovery of 300 sculpture fragments in a basin of the *pars urbana* see discussion of Group V structures, 2001, 28–30. 266. Other fragments were found in structures associated with groups X and IX (the »court of honor«) 268. The sculptures found in Joulin's excavations are associated with a number and the letter »E« in his plates, e.g. pl. X nos. 128E. 132E (both are late-mythological heads).

<sup>15</sup> Beckmann 2020 on the significance of this program.

<sup>16</sup> Attanasio et al. 2016.

<sup>17</sup> Bergmann 1999; Hannestad 1994. For the Esquiline group and Aphrodisian sculptors, see Erism – Roueché 1982.



2 Plan of the *pars urbana* of the villa of Chiragan

Chiragan's sculptures have long been touted as exceptional – the size of the collection is unmatched. And yet, several sites in Aquitania parallel the typo-

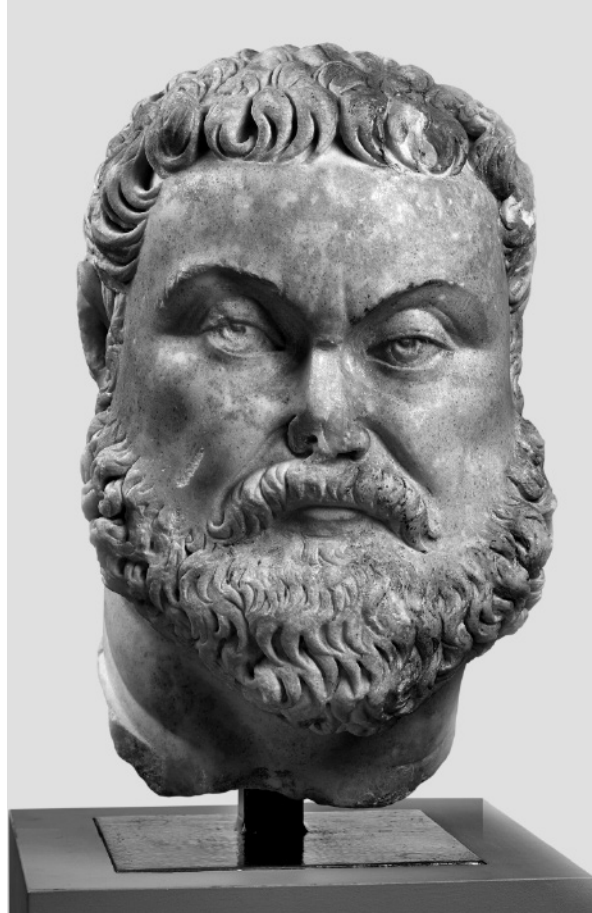
logical and chronological diversity of the Chiragan assemblage<sup>23</sup>. Another eclectic if fragmentary sculpture assemblage known from 19<sup>th</sup>c. excavations

<sup>18</sup> Balty – Cazes 2008, 133–138 for the reliefs. The authors also stress Hercules as Maximian's patron deity.





3 Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. Ra28b: Panel relief of Hercules and the Hydra from the villa of Chiragan, max. H. 141 cm



4 Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. 34b: Male portrait from the villa of Chiragan, max. H. 43 cm

that they identify as the Tetrarchic emperor (Fig. 4)<sup>18</sup>. Recent work by this author supports the link between this same free-standing male head and the relief program, but pushes the date of these objects to the later 4<sup>th</sup> c. because of the highly plastic character of the reliefs, the voluminous coiffure and beard of the adult male, and a probable free-standing pendant portrait of a female wearing a turban, which finds comparanda among later 4<sup>th</sup> and early 5<sup>th</sup> c. female portraits<sup>19</sup>. These two portrait heads belong to a larger collection of at least five late antique portraits found at Chiragan that were made (like the reliefs) in local marble from Saint-Béat<sup>20</sup>.

If these objects are manufactures of the later 4<sup>th</sup> c., they evince a concerted effort to build a contempo-

rary collection of late antique sculpture, a fraction of which was imported. Indeed, Stirling's work has identified several later 4<sup>th</sup> or early 5<sup>th</sup> c. small-scale mythological statuettes at Chiragan, including a sleeping Ariadne, a youthful Dionysus, and a fragmented female head<sup>21</sup>. Recent work by Pascal Capus suggests yet another late-mythological statuette of a diademed, nude Venus (Fig. 5)<sup>22</sup>. From the pits wherein most of these objects were found, moreover, we may safely conclude that the display of statuary at Chiragan broadly included the contemporary objects discussed here, together with antique sculptures: free-standing Idealplastik (including Roman-era replicas of Myron's Athena and the Aphrodite of Knidos), and imperial and private portrait busts of all ages.

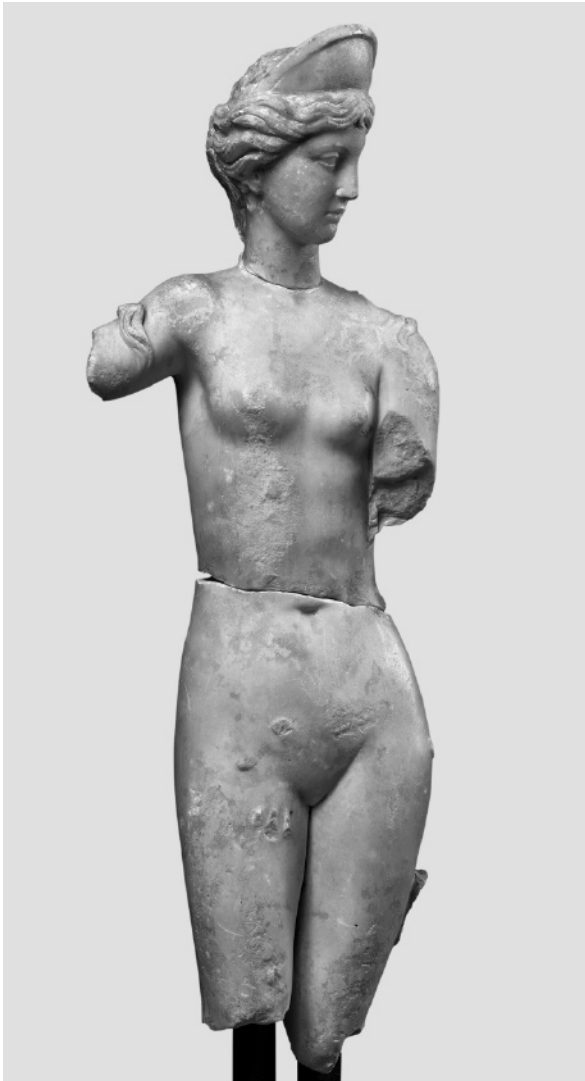
<sup>19</sup> Beckmann 2020.

<sup>20</sup> Balty – Cazes 2008 for these portraits a dynastic group with portraits of the emperor Maximian and his family; see also Beckmann 2022, 34–38 for the 4<sup>th</sup> c. date of Chiragan's portraits in Saint-Béat marble.

<sup>21</sup> Stirling 2005, 49–62.

<sup>22</sup> Capus 2019.

<sup>23</sup> Sites with only one to two sculptures are not included in this study, e.g. the villa of Moncrabeau, at which at least one portrait was found. For the site: Balmelle 2001, no. 31, 371–374.



5 Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. Ra 151–Ra 144: Late-mythological statuette of Venus from the villa of Chiragan, max. H. 77.5 cm

comes from the villa of La Garenne-Nérac, located roughly 20 km southwest of Aginnum (modern Agen). Excavations at the site began less than a decade after those at Chiragan. The campaigns at Nérac were also led by Du Mège, and began after reports of superficial finds like mosaic pavements and assorted marbles. The gallery-façade villa was only partially uncov-

ered, however, and the full extent of the site and its contents remain unknown<sup>24</sup>. Some of the statues recovered are now missing, but from the limited archaeological reports that were produced it is possible to reconstruct: a small diademed female head, and two additional larger-than-life heads – either portraits or mythological statues; a hand holding a cup; and a bronze statuette of a goddess (Minerva?)<sup>25</sup>. Several other finds are still extant, including a portrait of Marcus Aurelius found near the villa's entrance, and some late-mythological statuette groups<sup>26</sup>. With respect to the latter, Stirling documents a headless statuette of a draped female figure, identified as a Venus-Victory type; a statuette base with a hoofed leg, a tree stump, and a human foot, possibly associated with a Pan-nymph group; and a leaping animal (a dog?) which may be associated with the former or yet another group<sup>27</sup>. Since excavations at Nérac did not continue, the recovered sculptures from this site are important evidence for the villa's occupation through the 4<sup>th</sup> c. and possibly into the early 5<sup>th</sup> c.

Perhaps the least well-known site in this corpus is the villa of Petit-Corbin, located east of Bordeaux near Saint-Georges de Montagne. This site is home to two veritable icons of this late-mythological statuette genre: the so-called Diana of Bordeaux and a Venus Anadyomene statuette group<sup>28</sup>. A villa was identified here in 1843, not far from the right bank of the Dordogne River. Its occupation through the 4<sup>th</sup> and perhaps into the 5<sup>th</sup> c. is based on the recovery of contemporary statuary, ceramic fragments, 4<sup>th</sup> c. bronze coins, and architectural fragments of column capitals and other veneers loosely dated to the 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> c.<sup>29</sup>. The villa was never excavated, but according to reports, fragmentary walls extended over an area of 10 ha<sup>30</sup>.

Although more sculptures were found at Chiragan, the site at Saint-Georges is home to the largest quantity of late mythological statuettes in the region. Stirling reconstructs at least six distinct groups from the extant fragments; her definitive study of these finds (and this genre of sculpture) is such that only a brief review is necessary here. Both the celebrated Diana (Fig. 6) and the Venus are in excellent condition. Their late antique date is based on facial features that parallel chronologically secure portraits,

<sup>24</sup> Du Mège 1832–1833, 231–236; Balmelle 2001, no. 39, 390–393.

<sup>25</sup> Reported in Du Mège 1832–1833; Samazeuilh 1865, 451–452.

<sup>26</sup> This head is now in the Musée de Nérac, inv. no. 47.1.346. Its provenance is contested, see discussion in Fages 1995, 259 fig. 180. Most Roman-era finds in the Musée de Nérac come from either Nérac or the villa of Moncrabeau.

<sup>27</sup> Stirling 1997, 2005, 62–67; see also Braemer 1982 135–136 for the Venus-Victory statuette.

<sup>28</sup> For recent work on the site see Stirling 1996; Balmelle 2001, no. 33, 375. The sculptures are also discussed in Antmann 1904; Braemer 1982, 114–125; Stirling 2005, 33–37.

<sup>29</sup> Stirling 1996, 138–142 for concise synthesis of the non-sculptural late antique evidence.

<sup>30</sup> For the walls at Petit-Corbin: Antmann 1904, 75.



6 Bordeaux, Musée d'Aquitaine, inv.71.16.1: Late-mythological statuette »Diana of Bordeaux« from the villa of Petit-Corbin, max. H. 92 cm

sculptures, and sarcophagi (puffy eyelids, arched brows and facial contours), and other characteristics like the rubbery anatomy of figures, the heavy use of the drill, the high polish, a lack of attention to depth, the inclusion of subsidiary animals and/or landscape elements, and the use of molded bases<sup>31</sup>.

Beyond the Diana and Venus, there are four additional miniature heads – two female figures (goddesses?)<sup>32</sup>, and male heads identified as an Apollo

Musagetes and an Ares Borghese type. Numerous other fragments of late mythological groups appear in Stirling's publications, including a male torso in the style of Meleager, draped legs, an amor head, several animal fragments, tree branches, and one or two bases. But, like other sculpture assemblages in this region, there are finds beyond the late-mythological genre<sup>33</sup>. A shield relief of a mythological scene with Minerva may also be late antique<sup>34</sup>. A life-size Imperial-era marble male torso and child's foot are also reported, although the whereabouts of the former are unknown. Fragments of antique limestone sculptures include a head of Minerva and a Jupiter in triumph over a giant.

The three remaining villas in this study were excavated in the last century using modern methods, yet their excavations have provided comparatively little evidence about how sculptures might have been viewed during late antique occupation. The villa of Montmaurin is a case in point. The site was excavated from 1947–1961 under Georges Fouet<sup>35</sup>. Although Fouet's excavations proceeded stratigraphically, and recent scholarship suggests the villa's occupation into the 5<sup>th</sup> c.<sup>36</sup>, its sculptures were found in post-occupational contexts, with fragments dispersed throughout the site. Finds include three portraits and two late mythological statuettes. The portrait heads came to light in the early 20<sup>th</sup> c. as superficial finds. Two were sold on the antiquities market, which suggests their Imperial-era date given aesthetic tastes at the time<sup>37</sup>. The third head, a bust portrait of a juvenile male dated to the 2<sup>nd</sup> c. (Fig. 7), remained in a private collection until it was attached to its foot, which was recovered in the course of Fouet's excavations of a small atrium, rebuilt in the final phase of renovations mid-4<sup>th</sup> c. terminus post quem<sup>38</sup>. In addition to these portraits, a late-mythological Venus-Victory figure was found in the rear garden portico of the upper terrace, and fragments of Venus-Adonis group statuettes were strewn about this same garden portico

31 For the dating of late-mythological statuettes and characteristics of the genre: Stirling 2005, 91–110.

32 Although the female heads presumably belong to goddesses, one may have been a contemporary portrait since the woman wears a »Scheitelzopffrisur« hairstyle, which was the preferred style for female portraits in the Theodosian era: Schade 2005, 95–96.

33 I note that this site does not furnish secure evidence for a portrait (see Stirling 1996), although we must remember that the site was never explored systematically. See above n. 31 for a possible late antique female portrait.

34 Illustrated in Stirling 1996, fig. 19.

35 Fouet 1969.

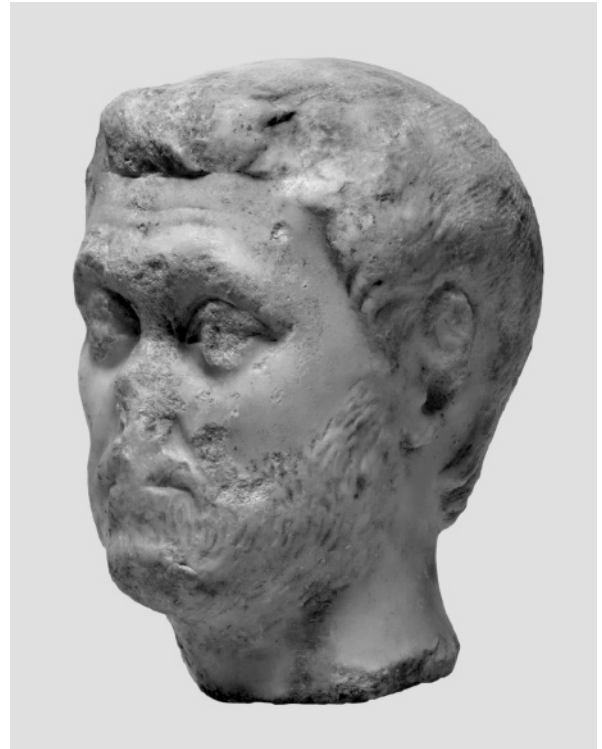
36 Fouet's chronology for occupation periods and phases of renovation at the villa were based almost exclusively on hard dates provided by numismatic evidence, see Labrousee, in: Fouet 1969, 335–381. Some of these coins, however, were found beneath mosaic pavements, which Balmelle rightly notes provides a terminus post quem rather than a precise date for the villa's renovation in the mid-4<sup>th</sup> c., discussion in 2001, no. 35, 379–385.

37 The early 20<sup>th</sup> c. amateur excavator and landowner of the site, Jean Miró, reported that these heads were fine quality works – a fully preserved bust of a bearded male, and another fragmentary portrait bust, see Fouet 1969, 186.

38 Fouet 1969, 186.



7 Montmaurin, Musée du site de Montmaurin: Portrait of a youth from the villa of Montmaurin, max. H. 52 cm



8 Séviac, Musée du site de Séviac: Male portrait from the villa of Séviac, max. H. 22 cm

and the baths<sup>39</sup>. The emphasis on portraiture and late-mythological statuary at Montmaurin underscores what we have seen earlier, but I would also note the post-occupational context of these finds as significant.

Indeed, evidence of destruction and post-occupational recycling or reuse is also present at the villa of Séviac, located along the banks of the Baïse River, about 12 km south of ancient Elusa (modern Eauze), the probable capital of Aquitania III, or Novempopulania. This peristyle villa, excavated over the second half of the 20<sup>th</sup> c., is the subject of a forthcoming monograph directed by Briec Pages<sup>40</sup>. This comprehensive study is poised to augment our understanding of both the villa's late antique sculptural assemblage and its occupation, which seems to have continued through the first half of the 5<sup>th</sup> c. With the imminent publication of this revised chronology and

a thorough study of its material culture forthcoming, discussion of the previously published marble finds is necessarily brief. Superficial finds include an Imperial-era torso of Hygeia, an over life-size limestone hand, and a colossal bronze toe (now missing)<sup>41</sup>. But most of the villa's extant sculptures – including two Imperial-era portrait busts, a fragment of a late antique philosopher portrait, and various fragments of late-mythological statuettes – were found piled in the central courtyard of the *pars urbana*<sup>42</sup>. Their presence attests to the acquisition of sculpture in the late 4<sup>th</sup> or early 5<sup>th</sup> c.<sup>43</sup>. A male portrait head dated to the first quarter of the 5<sup>th</sup> c. may also provide a bookend for portrait commission and/or statuary display at the site (Fig. 8)<sup>44</sup>. Curiously, this portrait was found buried beneath the mosaic floor of an apsidal hall with an elaborate mosaic pavement of fruit trees, dated stylistically to the second quarter of the 5<sup>th</sup> c.<sup>45</sup>.

<sup>39</sup> Stirling 2005, 39–49 for full discussion. Braemer also attributed the fragments of the latter to a Venus-Adonis group: 1982, 138–139. For the archaeological context of these fragments: Fouet 1969, 91–93.

<sup>40</sup> Pages et al. (pers. comm.). For summaries of the site, see also Balmelle 2001, no. 38, 386–390.

<sup>41</sup> The early finds are summarized in Lapart 1994.

<sup>42</sup> The central court was uncovered fully in the 1970–1976 campaigns, see Aragon-Launet 1971, 1977; for the marble finds:

1971, 236. These fragments are subject of a study by Lea Stirling, in: Pages et al., forthcoming, but see also her summaries in 2005, 69–70.

<sup>43</sup> Stirling 2007, 308.

<sup>44</sup> LSA 1666. The head is the subject of a forthcoming catalogue publication by J.-Ch. Balty, in: Pages et al., forthcoming, but see also Braemer 1982, 139–141; Balmelle 2001, 229.

<sup>45</sup> This mosaic was brought to light in the 1974–1976 excavations in the apse of room no. 25 of the northeastern corner of the





9 Castelculier, Musée du site Villascopia: Late-mythological statuette of Minerva from the villa of Lamarque, max. H. 41 cm

The final site in this study, the villa of Lamarque at Castelculier, located about 4 km east of Aginnum, was not excavated until 1986 after a series of aerial surveys and sondages<sup>46</sup>. Excavator Phillipe Jacques has documented six phases of construction from the mid-3<sup>rd</sup> c. into the later 4<sup>th</sup> or early 5<sup>th</sup> in the *pars urbana* and bath complex<sup>47</sup>. A small but diverse assemblage of sculpture is known here. Superficial finds that predate the excavations and were recovered in agricultural work include a 1<sup>st</sup> c. male portrait, a female portrait, now lost, a headless draped bust, probably dating to the 2<sup>nd</sup> or 3<sup>rd</sup> c., and statuette of Minerva, recently dated to the late antique period by Stirling (Fig. 9)<sup>48</sup>. Several others were found in the excavations: another antique portrait of Marcus Aurelius in a highly fragmentary state, and two private late antique male portraits interred near the villa's monumental entrance, one of which surely dates to the Theodosian era<sup>49</sup>. Once again, the display of these portraits, and of sculpture at the villa more broadly, is difficult to reconstruct since the three sculptures with stratified contexts were recovered in levels dating to the later 5<sup>th</sup> or 6<sup>th</sup> c.<sup>50</sup>.

## Parallels and Similarities

From the assemblages of these six villas it is possible to make some general observations about sculpture in late antique Aquitania. First, it would seem that wealthy villa owners here appreciated, and even courted, extraordinary range within their sculpture collections. All six sites attest to Imperial-era sculptures in the same levels as late antique sculptures. At the five villas located in southern Aquitania, moreover, mythological sculpture is demonstrably joined by portraiture, and both genres are represented in several sizes and formats. Colossal, life-size and

small-scale free-standing mythological sculptures are known, and at Chiragan, there is also evidence for figural relief sculptures. The date for ongoing collection or acquisition of new sculptures in the later 4<sup>th</sup> c. or early years of the 5<sup>th</sup> c. is suggested by late mythological statuettes at all six sites, by the contemporary portraits from Lamarque, Chiragan and Séviac, and by the reliefs at Chiragan<sup>51</sup>.

Also significant is the fact that the villas with sculptural assemblages are among the largest in the region. Their sizable residential quarters cover more

peristyle: Aragon-Launet 1977, 322. For dating of the mosaic, see Balmelle 2001, 297–298. Beneath this mosaic a sondage revealed an earlier pavement, a mortar floor 90 cm below; hypocausts had been added to heat the room, and a portrait head dated to 400 was found at this level in the southern half of the apse, according to Aragon-Launet 1977, 323. See also Fages et al., forthcoming for the context of this find, and Beckmann 2022, 41–42 for the socio-historical motivations behind the portrait's burial.

<sup>46</sup> Early finds are reported in Boudon de Saint-Aman 1859, 58–59. 198–199. 211. 217–218. 241.

<sup>47</sup> For a summary of the recent excavations at the site, see Jacques 2006; Stéphanus 2009. See also Balmelle 2001, no. 14, 348–351.

<sup>48</sup> For the sculpture finds: Fages 1995, 185–195; Stirling 2005, 67–69.

<sup>49</sup> Portrait of Marcus Aurelius: Jacques 1994; late antique male portraits: Jacques 2006, 90, fig. 30; see also discussion in Beckmann 2022, 26–29.

<sup>50</sup> Jacques 2006, 89–90.

<sup>51</sup> Suggested dates for Chiragan late antique portraits and reliefs range from the later 3<sup>rd</sup> through the turn of the 5<sup>th</sup> c., see n. 16–19.

than 5000 m<sup>2</sup> and are fashionably attired with apsidal reception halls, monumental entrances, and appended or stand-alone bath complexes, often lavishly paved in polychrome geometric or floral mosaics, or opus sectile pavements<sup>52</sup>. At the sites with excavated occupation chronologies (Montmaurin, Lamarque, and Séviac), structural and decorative renovations like these are documented throughout the 4<sup>th</sup> c. and into at least the first quarter of the 5<sup>th</sup> c. These dates square with Catherine Balmelle's broad chronology for the aggrandizement of the Aquitanian villa,

which seems to have occurred somewhat later than in other regions of the West<sup>53</sup>. Using numismatic but also ceramic, sculptural, mosaic and architectural evidence, Balmelle proposes an initial wave of architectural renovations in the first half of the 4<sup>th</sup> c., and a second period of activity in the later 4<sup>th</sup> and/or early 5<sup>th</sup> c.<sup>54</sup>. This second phase, according to Balmelle, witnesses the aggrandizement of bath complexes, together with decorative renovations throughout the *pars urbana* – mosaic or opus sectile pavements and, in some cases, the acquisition of new statuary.

## Sculpture in Context: Post-Occupational Activity at Villas of Aquitania

Although similarities like the use of semi-circular courtyards and polychrome geometric mosaics have been interpreted as evidence of local koine<sup>55</sup>, the composition of statuary assemblages in southwestern Gaul has received little consideration as a regional penchant. This is in part a consequence of the villa of Chiragan and its unmatched assemblage of more than 120 sculptures. But, although the sheer quantity of sculptures at Chiragan should not be disregarded, it is also true that scholarly synthesis of the site has suffered somewhat because of it<sup>56</sup>. The villa is usually presented in an anomalous fashion that forces it to stand apart from others in the region. It is regularly identified as an imperial villa, despite a dearth of inscriptional or historic evidence for such claims<sup>57</sup>.

Different conclusions about the site, however, emerge from an analysis that privileges the context of Chiragan's sculptures, together with evidence provided by the fragmentary assemblages from other

elite villas in the region. As previously mentioned, most of Chiragan's sculpture was found in a large pit that had been dug into a central courtyard of the *pars urbana* and was uncovered in the early 19<sup>th</sup> c. (Fig. 2). The material found in Du Mège's pit – sculptures from the 1<sup>st</sup>–late 4<sup>th</sup> or early 5<sup>th</sup> c., as well as charcoal and building materials – points to a post-occupational deposition following the cessation of elite occupation and the burning of the site. Some see this post-occupational collection as a means of clearing land for agricultural work in the post-antique period, while others believe that the marbles were amassed because they were destined for a lime kiln<sup>58</sup>.

The latter explanation is supported by the findspots of sculpture at other sites. At the villa of Séviac, for example, most of the sculpture recovered in excavation was found heaped together in the center of the peristyle, presumably gathered from various rooms throughout the *pars urbana*. At the villa of Montmau-

52 Balmelle 2001, fig. 51; for mosaics and architectural trends, note the use of sigma-shaped courtyards (Balmelle 2001, 147–152; Bowes 2010, 95–97) and the attention given to bath complexes (Balmelle 2001, 178–201).

53 E. g. the late antique aggrandizement of villas in the Iberian Peninsula begins in the second half of the 3<sup>rd</sup> c., see discussion in Chavarria-Arnau 2007, 89–91.

54 Balmelle 2001, 115–118.

55 For the mosaics, see Balmelle 2001, 238–325; for sigma-shaped peristyles: 147–152.

56 N.B. Although Balmelle estimates that Chiragan's *pars urbana* – at 18,000 m<sup>2</sup> – is three times that of neighboring villas like Montmaurin (5800 m<sup>2</sup>) and Valentine (8400 m<sup>2</sup>), the complex is thought to have extended over 13 ha, which is actually smaller than Balmelle's estimate for the nearby villa of Montmaurin; mural enclosures there suggest an 18 ha site: 2001, 125. 367. 379.

57 The site was recently associated with the Tetrarchic emperor Maximian: Balty – Cazes 2008, 132–133. The only inscriptional evidence at Chiragan is a 2<sup>nd</sup> c. statue base with a fragmentary inscription to the genius of Gaius Aconius Taurus: CIL XIII 11007. Yet this cannot be taken as evidence for the gens Aconia, a senatorial family known in 4<sup>th</sup> c. Italy, as owners in the late antique period. For further discussion, see Bergmann 1999, 43; Eck 2000.

58 Joulin proposed that the villa's sculptures were simply cleared aside to make room for agricultural farming (1901, 160–161). Both he and Bergmann (1999, 27) think that the mélange of statuary and building materials negates identification of a pit for lime-burning, but for discussion of this possibility see Munro 2016, 60, who marks the collection act as only the first in the process of making lime from sculpture.

rin, larger marble statuary fragments were found near the entrance portico, while smaller fragments were recovered throughout the complex as though they had been strewn or intentionally fractured into smaller pieces that were easier to carry<sup>59</sup>. Beth Munro's study of post-occupational economic activity at Roman villas has shown that sculptures tend to be collected in easily accessible areas of the residence, like the entrance portico at Montmaurin or a central peristyle at Séviac or Chiragan; this is usually the first step towards preparing marble for lime-burning<sup>60</sup>.

No kiln was found at Séviac or Montmaurin, and yet, Munro has shown that kilns are rarely discovered at villa sites because the structures are difficult to identify, and frequently located beyond the walls of the *pars urbana* in zones that have not traditionally interested archaeologists<sup>61</sup>. In rural settings, however, it is significant that extant kilns are often associated with villas, and two are known in Aquitania. One was identified at the site of La Hillère, about 1 km downriver of Montmaurin along the Save<sup>62</sup>. It is possible that many of Montmaurin's sculptures ended up in this kiln. And at the villa of Lamarque, excavations of the final phase of activity at the end of the 5<sup>th</sup> or early 6<sup>th</sup> c. recovered evidence for a lime kiln built directly atop the baths<sup>63</sup>. The marble fragments that were strewn throughout the site, together with the

kiln, signal the post-occupational destruction of marble objects. From this evidence, it seems logical to assume that villas like Lamarque, Montmaurin, and Séviac once held larger assemblages of sculpture.

This hypothesis also impacts our understanding of Chiragan. I have already shown that the typological and chronological makeup of the extant sculptures at the aforementioned sites parallel those from Chiragan. If these same villas once held larger collections of sculpture too, scholarship should recognize Chiragan as a participant in local dialogues about display and decorum, as opposed to an anomalous case. In this way, the site is the exception that proves the rule of heterogeneous statuary collecting well into Late Antiquity among villa owners in Aquitania.

Chiragan's participation in local elite culture, however, is not mutually exclusive with superior standing in the region. Balmelle has described Chiragan as the alpha site in the region by virtue of its size and its statuary assemblage<sup>64</sup>. I stress that the discussion that follows does not prevent Chiragan from maintaining its exceptional status, but rather argues that the particular character of Chiragan's exceptionalism vis à vis sculpture was fostered by the local environment. That is, the villa played an active role, together with its neighbors, in establishing the collection of eclectic sculptures as a convention of its elite domini<sup>65</sup>.

## Regional Variations: The Aquitania Cluster in Comparison to the Rest of the West

This argument is further encouraged by a comparison of Aquitania's late antique sculpture assemblages, and sculpture finds known from other late antique villas in the western provinces. Among villas of Roman Britain, for example, statuary finds of any age are extremely uncommon<sup>66</sup>. More than a hundred

late antique villas have been identified in southern Britain, but at present, only two furnish evidence for sculpture<sup>67</sup>. A sort of disinterest in statuary seems possible from the popularity of figural mosaic floors among Romano-British domini, but it is also likely that access to sculpture was somewhat limited by the

<sup>59</sup> See also discussion in Munro 2016, 63–65.

<sup>60</sup> Munro 2016, 57–58. 63.

<sup>61</sup> Moving marble was a costly process in the post-antique era that most avoided: Munro 2016, 66–67.

<sup>62</sup> Fouet 1972, 83.

<sup>63</sup> Jacques 2006, 89–90.

<sup>64</sup> Balmelle 2001, no. 28, 367–370.

<sup>65</sup> Methodologically, this re-interpretation of Chiragan is encouraged by recent work on other exceptional late antique villas once presumed to be imperial estates like the Villa Casale at Piazz-

za Armerina in Sicily (Carandini et al. 1982; Wilson 1983). Its mosaic pavements are unparalleled in surface coverage but also, they reflect decorative preferences of Sicilian villas in Late Antiquity (Dunbabin 1999, 142–143).

<sup>66</sup> Scott 2000 for the late antique villas in Roman Britain, with emphasis on mosaic pavements and regional ateliers.

<sup>67</sup> These include the villa at Woodchester (Clarke 1982) and the villa at Lullinstone (Meates 1979). For recent synthesis see Scott 2000, 87–90. 100–101; see also discussion in Stirling 2005, 190–193.

region's distance from both decorative stone quarries and trade networks of the Mediterranean basin<sup>68</sup>.

Yet the same cannot be said of Roman Sicily and its villas, given the island's enviable location. But in Sicily, as among Iberian villas and the suburban estates and domus of North Africa, archaeology attests to the dominance of contemporary figural mosaic pavements<sup>69</sup>. Statuary finds of any age are infrequent; when marble sculptures are found, they are usually Imperial-era antiques<sup>70</sup>.

The situation in Iberian villas is perhaps most illuminating<sup>71</sup>. Although there is more evidence for sculpture displays during late antique occupation than in the aforementioned regions, Iberian assemblages demonstrate little to no chronological range. That is, Iberian villas with late antique sculptures do not furnish evidence for Imperial-era sculptures, and vice versa<sup>72</sup>. At present, late antique sculptures have been identified at only two sites: the villa of Quinta das Longas near modern Elvas (Portugal), 100km from ancient Augusta Emerita, and Valdetorres de Jarama, ca. 25km northwest of Complutum (near modern-day Madrid)<sup>73</sup>. Both sites have been placed in dialogue in recent years and connected to Stirling's work on Gallic villas<sup>74</sup>, but it should be noted that they are regional anomalies in terms of their decorative choices. The mythological mosaics that are characteristic of late antique residences in Hispania are absent at both, and the distance between them (more than 500km) is not conducive to discussion of Iberian interest in contemporary sculpture at either the micro-regional or provincial level<sup>75</sup>.

Interestingly, Imperial-era sculptures are found with greater frequency in the Peninsula's late antique residences. The best example of an antique sculpture collection comes from the villa of El Ruedo, where the conservation of Imperial-era statuary through the mid-4<sup>th</sup> c. is verified by excavation<sup>76</sup>. But no late antique sculptures were found at El Ruedo<sup>77</sup>, nor at other Iberian villas with Imperial-era sculptures. The chronologically varied collections that appear in southwestern Gaul are therefore absent from the excavated late antique residences in the Peninsula, just as they are from the villas clustered in Britain or Sicily. Nor does any immediate parallel emerge in the western provinces for the spatial clustering of finds, as it does in Aquitania<sup>78</sup>.

Beyond these regional case studies for private sculpture displays, the popularity of figural mosaics in late antique villas of the West merits consideration. Contemporary mythological narratives, genre scenes, and even portraits are ubiquitous among the villas of Sicily, Britain, and the Iberian Peninsula, but in mosaic pavements as opposed to sculpture<sup>79</sup>. Conversely, in Aquitania, villas are regularly paved in polychrome geometric or vegetal mosaics, but figural mosaics are incredibly rare<sup>80</sup>. Rather, the extant evidence suggests the primacy of sculpture as a medium for figural art, which further distinguishes the decorative practices of the Aquitanian elite from those of other villa owners in the West<sup>81</sup>. The constellation of factors responsible for the sculpture finds in southwestern Gaul, therefore, warrants attention.

<sup>68</sup> For limestone quarries in southern Britain in the Imperial era: Blagg 1990.

<sup>69</sup> For late antique mosaics in Sicily and North Africa: Dunbabin 1999, 101–159. See also Wilson 1983 and Gentili 1999 for Piazza Armerina.

<sup>70</sup> E.g. for the half-dozen Imperial-era mythological statues from the Villa Casale at Piazza Armerina: Wilson 1983, 33; Gentili 1999, 11–28. See also discussion of late antique residences with antique sculptures in Stirling 2005, 173–178 (Italy and Sicily). 185–190 (North Africa).

<sup>71</sup> A recent catalogue of Iberia's late antique villas identifies more than twelve dozen sites: Chavarría-Arnau 2007.

<sup>72</sup> See also Stirling 2007 for a comparison of Iberian and Gallic collections, which underscores regional differences; Iberian villa owners seem to prefer mythological sculptures, and portraits are rare.

<sup>73</sup> For Valdetorres de Jarama, see Puerta et al. 1994; for Quinta das Longas, see Nogales Basarrate et al. 2004. The small number of sites with sculptures would suggest that Iberian owners had more limited access to sculpture in Late Antiquity, which itself merits greater attention.

<sup>74</sup> Stirling 2005, 178–185; Nogales Basarrate et al. 2004.

<sup>75</sup> Ripoll 2018 for a summary of decorative trends in the late antique residences of Hispania.

<sup>76</sup> Vaquerizo Gil – Carillo Díaz-Pines 1997.

<sup>77</sup> If late antique sculptures had been part of the collection, they, too, would likely have been heaped in the central pool of the villa's peristyle alongside the Imperial-era sculptures found by excavators. This deposition was probably for a lime-burning that did not take place because of the rurality of the site, see discussion in Munro 2016.

<sup>78</sup> N.B. In the Eastern Empire, late antique sculpture collections composed of both contemporary and antique objects are an urban phenomenon, e.g. the baths of Lausus, see Bassett 2000.

<sup>79</sup> For an overview, see Dunbabin 1999, 88–159.

<sup>80</sup> E.g. for the figural pavements at the villa of Saint-Rustice: Balmelle 2001, 301; for mosaics in Aquitania broadly: Balmelle 2001, 238–325.

<sup>81</sup> Recent scholarship has drawn attention to the palatial estates of Aquitania as a unique and unexplained phenomenon in the late antique world, although statuary finds are rarely singled out in such discussions, e.g. Buffat 2018, 231–233; Cleary 2018, 53–59.



## Environmental Factors: Geography and Geology

Although previous scholarship has emphasized the social and intellectual motivations behind private collections of sculpture in Late Antiquity, environmental influences on such displays have received less attention. With Aquitania, however, the geographic and geologic makeup of the region was instrumental in supporting the acquisition and/or commission of both imported and locally-made sculptures. Indeed, geography permitted greater access to imported sculptures than was enjoyed by other domini in the West. Topography and location facilitated commercial imports, among which were imported late antique sculptures.

Although only the isotopic analyses of Chiragan's marbles have been published, they attest to a high number of imported sculptures; most of the Imperial-era private and imperial portraits were made in marble from the Göktepe quarries in Asia Minor, as were the aforementioned late-mythological statuettes<sup>82</sup>. As far as Chiragan's Imperial-era sculptures are concerned, scholars are divided as to whether these objects entered the villa over many centuries, or at single moment in time as antiques in the late antique period<sup>83</sup>. It is beyond the limits of this paper to entertain them as late antique acquisitions, although historical and archaeological evidence for the

transport of heirloom sculpture in Late Antiquity does not rule this out<sup>84</sup>. Moreover, access to the imported sculpture industry in the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> c. is suggested by contemporary finds – Chiragan's late-mythological statuettes are joined by many others in the region, and by contemporary portrait heads found at Séviac and Lamarque. Archeometric studies of this material will further discussion of their manufacture<sup>85</sup>, but for the moment, we assume they originated in Eastern workshops<sup>86</sup>.

The high number of imported late antique sculptures advises connections to maritime trade<sup>87</sup>. As a case study, consider the small-scale late-mythological statuettes that cluster in Aquitania. This genre is rather well represented in the West in comparison to other types, and yet, finds are more common in places with immediate access to Mediterranean harbors, like Arles<sup>88</sup>, Carthage<sup>89</sup>, Ostia and Rome<sup>90</sup>. Although southwestern Gaul's villas were located further inland, the rivers that fragmented and fed its countryside facilitated the transport of imports, connecting the region with harbors at Narbo Martius via a terrestrial route to Tolosa<sup>91</sup>. The Garonne River in particular, which flowed through Tolosa and onto Bordeaux, was navigable year-round, and provided a cost-effective route for Mediterranean merchandise

<sup>82</sup> Attanasio et al. 2016, table 1; for the late-mythological pieces, nos. 32 (statuette of Dionysus), 37 (old fisherman statuette).

<sup>83</sup> According to Hannestad 1994, 129–133, Chiragan's imperial portraits may have been deaccessioned from a local cult site; Bergmann 2007 has argued for their acquisition over many generations. Both arguments, however, depend on the transport of marble blocks or, more likely (partially?) worked sculpture to southern Gaul in the Imperial period. This is attested by the physical evidence (the marbles themselves) but also by the evidence from shipwrecks; Russell 2013a, 350–354 has argued that the small ships found wrecked off the southern coast of France carrying 10–30 tons at maximum would have facilitated the transport of marble into the Gallic hinterland via the rivers.

<sup>84</sup> The phenomenon of heirloom sculpture transport in the late antique period is well-studied in Constantinople, e.g. Bassett 1991, 2004.

<sup>85</sup> E.g. analyses of the sculptural material from Séviac are forthcoming in: Fages et al.

<sup>86</sup> For archaeometric analyses, see the results of the studies of the late-mythological statuettes from Chiragan (Attanasio et al. 2016); analyses of the late-mythological finds and the late antique portrait from Séviac are also forthcoming in: Fages et al. Note, the only securely identified late antique workshop is located in Aphrodisias: Rockwell 1991; van Voorhis 2018. For late mythological sculptures made in the East: Erim – Roueché 1981 for the Aphrodisian origin of the Esquiline group; Attanasio et al. 2015 for the marble analyses; see also de Chaisemartin – Örgen 1984 for the Silahtarğa sculptures. For late-mythological statuettes and Eastern workshops broadly: Stirling 2005, 117–130; Gazda

1981, 160–167. For late antique portraits made in the East: Gehn 2012, 323–486 (catalogue of finds); contributions to Smith – Ward-Perkins 2016; for Aphrodisias: Smith 1999; Corinth: Brown 2019; Ephesus: Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979. See also Russell 2013a, 354–356 for late antique stone cargoes and their association with the Eastern Mediterranean.

<sup>87</sup> For stone transport generally in the Imperial-era see Russell 2013b. See also Smith 1990 for the philosopher tondi of the Atrium house in Aphrodisias; Bergmann 1999, 45–47, 58–60 for other tondi associated with Aphrodisian workshops. For mythological sculptures: Erim – Roueché 1982 and Attanasio et al. 2015 for the Esquiline group and its connection to Aphrodisias; see also de Chaisemartin – Örgen 1984 for the Silahtarğa sculptures.

<sup>88</sup> Late mythological statuettes of a diademed female head and a dancing maenad were found here: Stirling 2005, 73–75. There is also evidence of Proconnesian and Carrara marble used in the city's late antique sarcophagi workshops: Gaggadis-Robin 1995.

<sup>89</sup> Gazda 1981.

<sup>90</sup> Although antique statues are more common than late-mythological statuettes: Stirling 2005, 169–173 for the Cupid-Psyche group and other antique finds from Ostia; Stirling 2005, 165–169 for Rome, where the dancing maenad in the Vatican is the only extant late antique statuette. For small-scale late-mythological finds in cities of the East, see also Stirling 2005, 199–219; 2008; Stirling – Jacobs 2018.

<sup>91</sup> For discussion of river routes in Roman Aquitania: Sillières 1990. See also Braemer 1982, 1984a for marble commerce in the region and the importance of rivers.

well into Late Antiquity<sup>92</sup>. At the most basic level then, the high number of imported sculptures<sup>93</sup> found in Aquitanian villas is possible because of the region's fluvial routes<sup>94</sup>.

These rivers, and the Garonne in particular, also played an integral role in the movement of stones quarried in the Pyrenees, namely, white marble from Saint-Béat and colored griottes from quarries near Campan<sup>95</sup>. Some of this work supplied the necessary stone for architectural decoration in the region's villas; local marbles<sup>96</sup> from the Pyrenees appear in pavements, wall revetments, and in architecture as free-standing columns and capitals<sup>97</sup>. White but also colored Pyrenean marbles are especially prevalent at villas located near the quarries, like Montmaurin<sup>98</sup> or the villa of Valentine (about 30 km east of Chiragan)<sup>99</sup>. And, as previously mentioned, isotopic analyses confirm the use of Saint-Béat marble for Chiragan's late antique program of figural wall reliefs and free-standing portraits<sup>100</sup>. Although the use of local marble for these objects in particular is usually interpreted as a consequence of necessity, it may also reflect an understanding of local stones as a source of

pride and economic potential, especially in Late Antiquity.

In fact, Balmelle has postulated a link between the export of marble quarried in the Pyrenees and the economic prosperity visible in Aquitania's late antique villas<sup>101</sup>. This argument is based on 4<sup>th</sup> c. laws preserved in the Codex Theodosianus that facilitate, even encourage, the private exploitation of marble, presumably to fill imperial-wide needs for stone<sup>102</sup>, as well as evidence for the continued use of Pyrenean quarries well into the 5<sup>th</sup> c.<sup>103</sup> Indeed, beyond their architectural use in local villas, Pyrenean marbles were used for statuary, as at Chiragan, and for late antique sarcophagi, a regional industry that flourished in the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> centuries<sup>104</sup>. Stones were also exported beyond the region for use in civic and sacred architecture, as far east as Constantinople<sup>105</sup>.

Although it is difficult to securely document the increased exportation of Pyrenean marble in Late Antiquity from this evidence<sup>106</sup>, literary references are further suggestive. A letter of Sidonius, for example, includes an ekphrastic poem about the Cathedral at Lugdunum, in which the author celebrates multi-

<sup>92</sup> Sillières notes the cost-effectiveness of riverine transport in Late Antiquity in a comparison of the prices for chariot vs. riverine transport listed in the Diocletianic Edit of Prices: 1990, 431.

<sup>93</sup> Beyond sculptures, foreign marble was imported for architectural decoration (revetments, pavements, etc.) in many late antique villas, especially those that cluster in the river valleys of central Aquitania around Aginnum and Elusa. Red and green porphyry fragments, and white and rose-colored columns were found at the villa of Lamarque (Boudon de Saint-Amans 1895, 58–59; Jacques 2006, 91); a green marble column and fragments of red, grey, and green marble plaques are documented at Séviac (Aragon-Launet 1977); an exquisite opus sectile pavement of green, red, white, gray, and violet-blue marble was found in the stand-alone bath complex excavated at the villa of Nérac (Balmelle 2001, 354–357 no. 21).

<sup>94</sup> Fluvial routes were also likely used for the fragmentary small-scale late-mythological female head now in Bordeaux, which Stirling 2005, 73 associates with a nearby villa. Note also that the late-mythological statuettes known in Iberia are found at villas located near rivers that ultimately connect to the sea: Quinta das Longas along the Chaves River, which flowed even in the dry season and eventually fed into the Guadiana; and Valdetorres de Jarama, located on the eastern bank of the Jarama River, which connected to the Tejo.

<sup>95</sup> For the fine-grained white marbles quarried at Saint-Béat: Braemer 1984b; Alvarez Pérez et al. 1995. For the mauve and green griottes quarried near Campan: Braemer 1984b; Bedon 1984, 66.

<sup>96</sup> I use the word »marble« here as the Romans used *marmor* to refer to the decorative stones that were highly valued in architecture and sculpture; marble here does not refer to the geologic properties of the stone (as many colored stones dubbed *marmora* by the Romans are geologically not marbles but granites or lime-stones).

<sup>97</sup> Braemer 1982, 104–110; 1984b; Cabanot 1995; Balmelle 2001, 206–222.

<sup>98</sup> At Montmaurin, Pyrenean marble was extensively used in late antique renovations of the baths and the *pars urbana*, see discussion in Sablayrolles – Beyrie 2006 no. 385, 213.

<sup>99</sup> At Valentine, over 88% of recovered architectural marble fragments are grey and white marbles from the Pyrenees. The other 12% are colored marbles, but most are sourced locally, see Sablayrolles – Fabre 2002. This is not to say, however, that villas farther north did not make use of Pyrenean marble, e.g. for a column capital in local marble from Petit-Corbin, see Braemer 1982, fig. 3.

<sup>100</sup> For the sculptures: Attanasio et al. 2016, table 1. Pyrenean marble had previously been suggested by Hannestad 1994, 137 and Bergmann 1995.

<sup>101</sup> Balmelle 2001, 63–64. 68–71. Balmelle builds on previous work that discourages synthesis of the Pyrenean quarries as imperial, e.g. Sablayrolles – Fabre 1995, 144–156. See also Russell's work (2013b), which has reoriented economic conversations around stones broadly to include discussion of non-imperial quarries.

<sup>102</sup> CTh. 10.19 1–2. 8. 10–11. 13–14.

<sup>103</sup> Both Balmelle (2001, 63–71) and Cleary (2008, 115–119) associate the *floruit* of Pyrenean marble with the late antique period.

<sup>104</sup> Boube 1984; Immerzeel 1995.

<sup>105</sup> For architectural stones, see Braemer 1986, 296 for colored griottes sourced in the Pyrenees (e.g. from Campan) and exported as far east as Constantinople in Late Antiquity; see also Pensabene 1992, 92 for the export of white marbles from Saint-Béat imported in the Byzantine era.

<sup>106</sup> See comments in Fabre – Sablayrolles 1995, 137. It is generally accepted that in the High Empire, with the exception of colored stones (Braemer 1986, 296), Pyrenean marble was rarely exported beyond Gaul and the NW Iberian Peninsula: Braemer 1986, 301. 317; Russell 2013b, 158–161. For Pyrenean stones in the northwestern Iberia, see discussion and a summary of bibliography in Cleary 2008, 102–104. 113–115.

ple colonnades made from Aquitanian marble<sup>107</sup>. A 6<sup>th</sup> c. ekphrasis of Paul the Silentiary, moreover, notes white-veined black marble sourced from the Pyrenees in an opus sectile installation added to Hagia Sophia during the Justinian reconstruction<sup>108</sup>. It is tempting to read these texts as evidence for the late antique boom of Pyrenean quarries, since the same stones are largely absent from Imperial-era literature, even in historical discussions of *marmora*<sup>109</sup>.

But whether the extra-regional export of Pyrenean marble rose dramatically in Late Antiquity or not, Aquitania's role as a producer in marble networks is

significant. Marble was key to the region's development and identity, well into Late Antiquity. This much is clear in a 4<sup>th</sup> c. letter of Ausonius, in which the region's native son bestows the epithet *marmoreus* on the Pyrenees: *marmoream Pyrenen*<sup>110</sup>. This signals a region famous for its marble, perfectly suited for private elite residences bedecked in marble pavements, wall treatments, and three-dimensional sculptures<sup>111</sup>. In other words, sculpture as a convention of elite landowners is correlate with the region's reputation throughout the Empire as a source of decorative stones.

## Socio-political Factors: Scarcity of Sculpture and a Surplus Elite

This discussion of marble imports and exports, together with the geographic and geological character of Aquitania, helps reconcile certain aspects of the peculiar phenomenon of sculpture collections here, but those same collections cannot and should not be disconnected from broader intellectual and socio-political concerns of the late antique era, which actively encouraged elite landowners in this particular corner of the Empire to collect and display marble sculpture. By way of conclusion, this final section examines sculpture as an elite possession in a period that witnessed not only the growing scarcity of these objects, but the burgeoning of the elite class.

Previous scholarship has explored various social motivations for the display of certain types of sculpture found in this region's villas: the mythological statuettes are understood as advertisements of *paideia*<sup>112</sup>; private portraits have been interpreted as visual testaments to family heritage and legacy<sup>113</sup>; and sculpted objects in general are loosely associated with elite practices fostered by court culture in the East, again because of documented production of statuary in this half of the late Empire. Together,

these arguments – all of which have merit – highlight sculpture's association with the Empire's elite class, as though owning and displaying sculpture was a prerogative of the elite. And yet, the composition of that social group has received little attention; we tacitly assume that Late Antiquity's elite were a homogenous bunch, especially in studies of the material culture associated with them.

Yet recent historical scholarship has drawn attention to the exponential growth of the elite class in the later 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> centuries; numerically, sources attest to 4,000 individuals with senatorial status in each half of the Empire by the later 4<sup>th</sup> c.<sup>114</sup>. And yet, it must be noted that relatively few of these senators had inherited this status. Rather, many were granted this honor after serving in bureaucratic posts created by Diocletian, Constantine, and their successors, which dramatically changed the social makeup of the elite class. Peter Heather and others have further demonstrated that it was the Empire's provincial elite who joined the senatorial ranks; these men were called to reach beyond the social borders their ancestors had known, encouraged to abandon local careers to fill

<sup>107</sup> Sid. ep. 2. 10. 16–21: *huic est porticus applicata triplex / fulmentis Aquitanicis superba / ad cuius specimen remotiora / claudunt atria porticus secundae / et campum medium procul locatas / vestit saxea silva per columnas*.

<sup>108</sup> Paul the Silentiary, Descr. S. Sophiae 637–639: ὅσσα τε Κελτικὴ ἀνείχε βαθυκρύσταλλος ἐρίπνη / χρωτὶ μέλαν στίλβοντι πολὺ γλαγὸς ἀμφιβαλοῦσα / ἔκχυτον, ἥ κε τύχησιν, ἀλώμενον ἔνθα καὶ ἔνθα. This is surely the black marble quarried near Aubert, which is streaked with white veins, see Fabre – Sablayrolles 1995, n. 10.

<sup>109</sup> Plin. nat. 36 on stones does not discuss quarries in Gaul.

<sup>110</sup> Aus. ep. 24, 79; see Green 1991, 229.

<sup>111</sup> See also arguments in Cleary 2008, 102–115 for marble use in the Imperial-era *Convenae* near the quarries, esp. the discussion of local products like votive altars and cinerary caskets.

<sup>112</sup> Stirling 2005.

<sup>113</sup> Beckmann 2022.

<sup>114</sup> See Heather 1997 for figures; for recent work see also Kulikowski 2015; Weisweiler 2015.

new bureaucratic posts. The growing number of administrative positions in the 4<sup>th</sup> c. was such that wealthy provincial elites were promoted to fill them; this, in turn, allowed some individuals with less distinguished backgrounds to rise beyond their humbler origins<sup>115</sup>.

The exponential growth of elite class, I argue, should be factored into our understanding of peer polity interactions among the domini of late antique villas. The horizontal expansion of the elite blurred distinctions of family lineage, landed wealth, and aristocratic status. In this social environment, new titles and material status symbols had to be generated to differentiate degrees of ›elite‹<sup>116</sup>. And in Aquitania, the elite turned to marble displays in their private residences.

Interestingly, Balmelle's catalogue of late antique elite villas documented 64 sites, but marble sculpture collections can be securely documented at only about

10% of them at present. The villas associated with antique and contemporary sculptures, moreover, tend to be the largest estates with the most luxurious material culture profiles: Montmaurin at 18 ha, Chiragan at 16 ha, Saint-Georges de Montagne at 10 ha. We might therefore see sculpture collections as one of the region's recourses to the expansion and diversification of the Roman elite. In Aquitania, marble sculptures were ideal vehicles for projecting seigneurial status (whether real or imagined) – because of the objects' ideological associations with power and tradition<sup>117</sup>, but also because these objects were rare and difficult to procure in the West more broadly. This highly traditional yet increasingly illusive medium of art provided material reassurance of social stability amidst the societal evolutions of the late antique world, helping Aquitanian domini distinguish themselves from lesser peers who rose up alongside them.

## Abstract

Late Roman villas in Aquitania are notable for their sculpture assemblages: mythological statuettes, contemporary portraits, and figural reliefs dating to the late antique period have been found alongside Imperial-era Idealplastik and portraits. And yet, the eclectic character of these assemblages and their curious rural clustering is rarely treated as a distinct variation of the late antique statuary habit. This piece surveys the finds in Aquitania, and compares them to others recovered in domestic contexts of the late Ro-

man West. It then explores the constellation of factors responsible for the finds in southwestern Gaul. Villa owners here, it is argued, enjoyed special access to marble in Late Antiquity by virtue of the region's geographic location and geologic character. This, together with the growing scarcity of sculpture throughout the Empire, and the burgeoning of the elite class, prompted Aquitanian landowners to distinguish themselves by means of marble sculpture.

**115** Heather draws attention to a letter of Constantius II to the Constantinopolitan Senate in 355 recommending Themistius, whose virtues provide a rubric for the ideal late antique senator: movable wealth, land, distinction by office-holding, and education (Heather 1997, 188. 196–198).

**116** The material record does indeed reflect this, e. g. discussion of honorific titles and revolutionary costumes among the late antique portrait statues of Aphrodisias: Smith 1999.

**117** Previous scholarship has explored this idea primarily at the Imperial level with the use of antique sculpture by the Emperor Constantine, e. g. Bassett 1996 and 2004; Elsner 2000. For discussion of late antique portraits and the portrait medium as antique, see also Beckmann 2022.



## Bibliography

- Alvarez Pérez et al. 1995** A. Alvarez Pérez – R. Sablayrolles – J. Cabanot – J.-L. Schenk (eds.), *Les marbres blancs des Pyrénées. Approches scientifiques et historiques* (Saint-Bertrand-de-Comminges 1995)
- Antmann 1904** T. Antmann, *Les statues de la villa du Petit-Corbin (Gironde)*, Société archéologique de Bordeaux 25, 1904, 72–83
- Aragon-Launet 1977** P. Aragon-Launet, *Montréal-du-Gers. Villa gallo-romaine de Séviac fouilles 74, 75, 76*, Bulletin de la société archéologique, historique littéraire et scientifique du Gers 78, 1977, 319–337
- Attanasio et al. 2015** D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska – A. B. Yavuz, *Reevaluation of the Marble Provenance of the Esquiline Group Sculptures* (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen). Following the Discovery of the Aphrodisian Marble Quarries at Göktepe, RM 121, 2015, 567–589
- Attanasio et al. 2016** D. Attanasio – M. Bruno – C. Prochaska, *The Marbles of the Roman Villa of Chiragan at Martres-Tolosane (Gallia Narbonensis)*, AA 2016, 169–200
- Balmelle 2001** C. Balmelle, *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine. Société et culture de l'Antiquité tardive dans le Sud-Ouest de la Gaule* (Bordeaux 2001)
- Balty – Cazes 2005** J. C. Balty – D. Cazes, *Sculptures antiques de Chiragan I. Les portraits romains 1, 1 Époque julio-claudienne* (Toulouse 2005)
- Balty – Cazes 2008** J. C. Balty – D. Cazes, *Sculptures antiques de I. Les portraits romains 1, 5 La Tétrarchie* (Toulouse 2008)
- Balty – Cazes 2012** J. C. Balty – D. Cazes – E. Rosso – P. Capus, *Sculptures antiques de Chiragan I. Les portraits romains 1, 2, Le siècle des Antonins* (Toulouse 2012)
- Bassett 1991** S. Bassett, *The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople*, DOP 45, 1991, 87–96
- Bassett 2000** S. Bassett, *Excellent Offerings. The Lausos Collection in Constantinople*, ArtB 82/1, 2000, 6–25
- Bassett 2004** S. Bassett, *The Urban Image of Late Antique Constantinople* (Cambridge 2004)
- Beckmann 2020** S. Beckmann, *The Idiom of Urban Display. Late Architectural Relief Sculpture in the Villa of Chiragan (Haute-Garonne)*, AJA 124/1, 2020, 133–160
- Beckmann 2022** S. Beckmann, *Portraits and Identity: "Elite" and "Roman" in the Late Antique Villas of Aquitania*, ArtB 104/1, 2022, 21–47
- Bergmann 1995** M. Bergmann, *Un ensemble de sculptures de la villa romaine de Chiragan. Oeuvre de sculpteurs d'Asie Mineure, en marbre de Saint-Béat?*, in: A. Alvarez Pérez et al. (eds.), *Les marbres blancs des Pyrénées. Approches scientifiques et historiques* (Saint-Bertrand-de-Comminges 1995) 197–206
- Bergmann 1999** M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel, Palilia 7* (Wiesbaden 1999)
- Bergmann 2007** M. Bergmann, *Die kaiserzeitlichen Porträts der Villa von Chiragan. Spätantike Sammlung oder gewachsenes Ensemble?*, in: F. A. Bauer – C. Witschel (eds.), *Statuen in der Spätantike* (Wiesbaden 2007) 323–339
- Blagg 1990** T. F. C. Blagg, *Building Stone in Roman Britain*, in: D. Parsons (ed.), *Stone Quarrying and Building in England, AD 43–1525* (Chichester 1990) 33–50
- Braemer 1982** F. Braemer, *L'ornementation des établissements ruraux de l'Aquitaine méridionale pendant le Haut-Empire et la basse Antiquité*, in: 104<sup>e</sup> congrès national des Sociétés savantes Bordeaux 1979, *Archéologie* (Paris 1982) 103–146
- Braemer 1984a** F. Braemer, *Le commerce des matériaux d'architecture et de sculpture de part et d'autre de la chaîne des Pyrénées dans les provinces de Terraconaise, de Narbonnaise, et d'Aquitaine*, in: *Archéologie pyrénéenne et questions diverses* (Paris 1984) 57–72
- Braemer 1984b** F. Braemer, *La décoration en matériaux nobles (marbres, porphyres...) des édifices de la Gaule et des régions limitrophes durant le Haut-Empire et la basse Antiquité*, in: H. Stern (ed.), *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern* (Paris 1984) 81–92
- Braemer 1986** F. Braemer, *Repertoire des gisements de pierre ayant exporté leur production à l'époque romaine*, in: F. Braemer (ed.), *Les ressources minérales et l'histoire de leur exploitation* (Paris 1986) 287–328
- Brown 2019** A. Brown, *Corinth in Late Antiquity. A Greek, Roman, and Christian City* (London 2019)
- Boudon de Saint-Amans 1895** J.-F. Boudon de Saint-Amans, *Essai sur les antiquités du département de Lot-et-Garonne* (Agen 1859)
- Boube 1984** J. Boube, *Contribution à l'étude des sarcophages paléochrétiens du Sud-Ouest de la Gaule, Aquitania 2*, 1984, 175–238
- Bowes 2010** K. Bowes, *Houses and Society in the Later Roman Empire* (London 2010)

- Buffat 2018** L. Buffat, Villas in South and Southwestern Gaul, in: A. Marzano – G. P. Métraux (eds.), *The Roman Villa in the Mediterranean Basin* (Cambridge 2018) 220–234
- Cabanot 1995** J. Cabanot, Les chapiteaux de marbre antérieurs à l'époque romane de la région Aquitaine: Matériau et typologie, in: A. Alvarez Pérez – R. Sablayrolles – J. Cabanot – J.-L. Schenk (eds.), *Les marbres blancs des Pyrénées. Approches scientifiques et historiques* (Saint-Bertrand-de-Comminages 1995) 223–260
- Capus 2019** P. Capus, *Les sculptures de la villa romaine de Chiragan*, Toulouse, 2019, <<https://villachiragan.saintraymond.toulouse.fr>> (23.03.2023)
- Carandini et al. 1982** A. Carandini – A. Ricci – M. de Vos, *Filosofiana. La Villa di Piazza Armerina* (Palermo 1982)
- Cazes 1999** D. Cazes, *Le Musée Saint-Raymond: Musée des Antiques de Toulouse* (Paris 1999)
- de Chaisemartin – Örgen 1984** N. de Chaisemartin – E. Örgen, *Les documents sculptés de Silahgarağa* (Paris 1984)
- Chavarría-Arnau 2007** A. Chavarría-Arnau, *El Final de las villae en Hispania (siglos IV–VIII)* (Turnhout 2007)
- Clarke 1982** G. Clarke, The Roman Villa at Woodchester, *Britannia* 13, 1982, 196–228
- Cleary 2008** S. E. Cleary, Rome in the Pyrenees. *Lugdunum and the Convenae From the First Century B.C. to the Seventh Century A.D.* (London 2008)
- Cleary 2018** S. E. Cleary, Villas, Visigoths, and Evangelisation: Rural Archaeology in Late Antique *Novempopulana*, in: P. Diarte-Blasco – N. Christie (eds.), *Interpreting Transformations of People and Landscapes in Late Antiquity and the Early Middle Ages* (Oxford 2018) 53–66
- Du Mège 1828** A. Du Mège, *Notice des monuments antiques et des objets de sculpture modern conservés dans le musée de Toulouse* (Toulouse 1828)
- Du Mège 1832–1833** A. Du Mège, *Rapport sur les Antiquités découvertes à Nérac; Explication du plan des ruines antiques de Nérac et des planches. Dissertation sur quelques monuments découverts à Nérac*, *Mémoire Société Archeologie du Midi de la France* 1, 1832–1833, 171–349
- Du Mège 1835** A. Du Mège, *Description du Musée des Antiques de Toulouse* (Toulouse 1835)
- Dunbabin 1999** K. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World* (Cambridge 1999)
- Eck 2000** W. Eck, *Sugli Aconii e sul loro legame con Roma*, in: S. Ensoli – E. La Rocca (eds.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana* (Rome 2000) 172–173
- Elsner 2002** J. Elsner, From the Culture of Spolia to the Cult of Relics. The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms, *PSR* 68, 2002, 149–184
- Erim – Roueché 1982** K. T. Erim – C. Roueché, Sculptors from Aphrodisias. Some New Inscriptions, *BSR* 50, 1982, 102–115
- Espérandieu 1908** E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine II* (Paris 1908)
- Fabre – Sablayrolles 1995** J.-M. Fabre – R. Sablayrolles, Le dieu Erriape et les isotopes stables. Les carrières antiques des Pyrénées, entre terrain et laboratoire, in: A. Alvarez Pérez – R. Sablayrolles – J. Cabanot – J.-L. Schenk (eds.), *Les marbres blancs des Pyrénées. Approches scientifiques et historiques* (Saint-Bertrand-de-Comminages 1995) 131–168
- Fabre – Sablayrolles 2002** J.-M. Fabre – R. Sablayrolles, Carrières de marbre des Pyrénées centrales. Le point sur la recherche, *Gallia* 59, 2002, 61–81
- Fahes 1995** B. Fahes, *Le Lot-et-Garonne, Carte Archéologique de la Gaule* 47 (Paris 1995)
- Fouet 1969** G. Fouet, *La Villa gallo-romaine de Montmaurin, Haute-Garonne* (Paris 1969)
- Fouet 1972** G. Fouet, Le sanctuaire des eaux de «la Hillère» à Montmaurin (Haute-Garonne), *Gallia* 30, 1972, 83–126
- Gaggadis-Robin 1995** V. Gaggadis-Robin, *Les sarcophages païens du musée de l'Arles antique* (Arles 1995)
- Gazda 1981** E. Gazda, A Marble Group of Ganymede and the Eagle from the Age of Augustine, in: J. Humphrey (ed.), *Excavations at Carthage Conducted by the University of Michigan* 6 (Ann Arbor 1981) 125–178
- Gehn 2012** U. Gehn, *Ehrenstatuen in der Spätantike* (Wiesbaden 2012)
- Gentili 1999** G. Gentili, *La Villa Romana di Piazza Armerina, Palazzo Erculio* (Osimo 1999)
- Heather 1998** P. Heather, Senators and Senates, in: A. Cameron – P. Garnsey (eds.), *The Cambridge Ancient History* 13. Late Empire, A.D. 337–425 (1998) 184–210
- Hannestad 1994** N. Hannestad, *Tradition in Late Antique Sculpture. Conservation, Modernization, Production* (Aarhus 1994)
- Immerzeel 1995** M. Immerzeel, L'emploi du marbre pyrénéen pour la production de sarcophages paléochrétiens en Gaule. La Provence et les Pyrénées, in: A. Alvarez Pérez – R. Sablayrolles – J. Cabanot – J.-L. Schenk (eds.), *Les marbres blancs des Pyrénées. Approches scientifiques et historiques* (Toulouse 1995) 207–222

- Jacques 1994** P. Jacques, Castelculier. Villa gallo-romaine, Bilan scientifique de la région Aquitaine 2, 1994, 88–89
- Jacques 1998** P. Jacques, Castelculier. Lamarque, Bilan scientifique de la région Aquitaine 6, 1998, 100–103
- Jacques 2006** P. Jacques, Nouvelles données sur l'habitat rural antique en Lot-et-Garonne, in: F. Réchin (ed.), Nouveaux regards sur les villae d'Aquitaine: bâtiments de vie et d'exploitation, domaines et postérités médiévales: actes de la table ronde de Pau, 24–25 novembre 2000 (Pau 2006) 77–122
- Joulin 1901** L. Joulin, Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes (Paris 1901)
- Kulikowski 2015** M. Kulikowski, Regional Dynasties and Imperial Court, in: J. Wienand (ed.), Contested Monarchy. Integrating the Roman Empire in the Fourth Century AD (Oxford 2015) 135–148
- Lapart 1994** J. Lapart, Premières fouilles et premières découvertes sur le site de Séviac à la fin du XIXs. et au début du XXs., Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers 95, 1994, 13–34
- Lebègue 1891** A. Lebègue, Martres-Tolosane, Revue des Pyrénées 3, 1891, 576–616
- İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979** J. İnan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde (Mainz 1979)
- Massendari 2006** J. Massendari, La Haute-Garonne (Hormis le Comminges et Toulouse), Carte Archéologique de la Gaule 31/1 (Paris 2006)
- Meates 1979** G. W. Meates, The Roman Villa at Lullingstone, Kent (Maidstone 1979)
- Munro 2016** B. Munro, Sculptural Deposition and Lime Kilns at Roman Villas in Italy and the Western Provinces in Late Antiquity, in: T. M. Kristensen – L. Stirling (eds.), The Afterlife of Greek and Roman Sculpture (Ann Arbor 2016) 47–67
- Nogales Basarrate et al. 2004** T. Nogales Basarrate – A. Carvalho – M. J. Almeida, El programa decorativo de la Quinta das Longas (Elvas, Portugal). Un modelo excepcional de las villae de la Lusitania, in: T. Nogales Basarrate – L. J. Gonçalves (eds.), Actas de la IV Reunión sobre Escultura Romana en Hispania (Madrid 2004) 103–156
- Pensabene 1992** P. Pensabene, Transport, diffusion, et commerce des Marbles, Les Dossiers d'archéologie 173, 1992, 86–92
- Puerta et al. 1994** C. Puerta – M. A. Elvira – T. Artigas, La colección de esculturas halladas en Valdeterres de Jarama, AEspA 67, 1994, 179–200
- Ripoll 2018** G. Ripoll, Aristocratic Residences in Late-Antique Hispania, in: A. Marzano – G. Métraux (eds.), The Roman Villa in the Mediterranean Basin (Oxford 2018) 426–452
- Russell 2013a** B. Russell, Roman and Late-Antique Shipwrecks with Stone Cargoes. A New Inventory, JRA 26, 2013, 331–361
- Russell 2013b** B. Russell, The Economics of the Roman Stone Trade (Oxford 2013)
- Rockwell 1991** P. Rockwell, Unfinished Statuary Associated with a Sculptor's Studio, in: R. R. R. Smith – K. T. Erim (eds.), Aphrodisias Papers 2 (Portsmouth 1991) 127–143
- Sablayrolles – Beyrie 2006** R. Sablayrolles – A. Beyrie, Le Comminges (Haute-Garonne), Carte Archéologique de la Gaule 31/2 (Paris 2006)
- Schade 2003** K. Schade, Frauen in der Spätantike. Status und Repräsentation; eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildnis-kunst (Mainz 2003)
- Scott 2000** S. Scott, Art and Society in Fourth-Century Britain. Villa Mosaics in Context (Oxford 2000)
- Sillières 1992** P. Sillières, Voies de communication et réseau urbain en Aquitaine romaine, in: L. Maurin (ed.), Villes et agglomérations urbaines antiques du sud-ouest de la Gaule. Aquitania Suppl. 6 (Bordeaux 1992) 431–438
- Sivan 1993** H. Sivan, Ausonius of Bordeaux. Genesis of a Gallic Aristocracy (London 1993)
- Smith 1990** R. R. R. Smith, Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias, JRS 80, 1990, 127–55
- Smith 1999** 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
- Smith – Ward-Perkins 2016** R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins (eds.), The Last Statues of Antiquity (Oxford 2016)
- Stéphanus 2009** F. Stéphanus, La villa gallo-romaine de Lamarque, commune de Castelculier (47). De la mise au jour en scene, Revue de l'Agenais 136/3, 2009, 263–282
- Stirling 1996** L. Stirling, Divinities and Heroes in the Age of Ausonius. A Late-Antique Villa and Sculptural Collection at Saint-Georges-de-Montagne (Gironde), RA 1996, 103–143
- Stirling 1997** L. Stirling, Late-Antique Goddesses and Other Statuary at the Villa of La-Garenne-de-Nérac, EchosCl 141, 1997, 149–176
- Stirling 2005** L. Stirling, The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul (Ann Arbor 2005)
- Stirling 2007** L. Stirling, Statuary Collecting and Display in the Late Antique Villas of Gaul and Spain. A Comparative Study, in: F. A. Bauer – C. Witschel

- (eds.), *Statuen in der Spätantike* (Wiesbaden 2007) 307–321
- Stirling 2008** L. Stirling, Pagan Statuettes in Late Antique Corinth. Sculpture from the Panayia Domus, *Hesperia* 77, 2008, 89–161
- van Voorhis 2018** J. van Voorhis, The Sculptor's Workshop, *Aphrodisias* 10 (Wiesbaden 2018)
- Vaquerizo Gil – Carrillo Díaz-Pines 1997** D. Vaquerizo Gil – J. R. Carrillo Díaz-Pines, La villa Romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Decoración, Escultórica e Interpretación (Murcia 1997)
- Wilson 1983** R. J. A. Wilson, *Piazza Armerina* (London 1983)
- Ward-Perkins 2016** B. Ward-Perkins, The End of the Statue Habit, AD 284–620, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 295–308
- Weisweiler 2015** J. Weisweiler, Domesticating the Senatorial Elite. Universal Monarchy and Trans-regional Aristocracy in the Fourth Century AD, in: J. Wienand (ed.), *Contested Monarchy. Integrating the Roman Empire in the Fourth Century AD* (Oxford 2015) 17–41
- Witschel 2016** C. Witschel, Hispania, Gallia, and Raetia, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 69–75

## Illustration credits

**Fig. 1** Rachel Wood, basemap by Eric Gaba

**Fig. 2** Rachel Wood, after Joulin 1901

**Fig. 3–5** Daniel Martin, Musée Saint-Raymond, Toulouse

**Fig. 6** Hugo Maertens, Mairie de Bordeaux, Musée d'Aquitaine

**Fig. 7** Pascal Lemaître, Centre des monuments nationaux

**Fig. 8** Guy Laborde, Abbaye de Flaran pour le site de Séviac

**Fig. 9** Sarah Beckmann

Prof. Dr. Sarah Beckmann  
sbeckmann@humnet.ucla.edu