

MARIANNE BERGMANN, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*. Palilia, Band 7. Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden 1999. 81 Seiten, 19 Abbildungen im Text, 87 Tafeln.

Es basierte auf wissenschaftlichem Konsens, wenn F. W. Deichmann 1983 in seiner »Einführung in die christliche Archäologie« (S. 290) resümierte, es dürfte »feststehen, daß allgemein in der Spätantike die Bedeutung der Skulptur, vor allem der von der Architektur unabhängigen, gegenüber der vorausgehenden Zeit geringer ... war. In ganzen Gebieten oder selbst in wichtigen Zentren führte man manche Arten der figürlichen Plastik nicht mehr aus.« M. Bergmann widmet sich in ihrer Monographie nun solchen Gruppen figürlicher Skulptur, deren Fortleben und Bedeutung in der Spätantike erst die jüngere Forschung zu erkennen beginnt und durchaus kontrovers diskutiert: rundplastischen Statuetten und Statuen von Göttern, Satyrn und Giganten, großformatigen Reliefplatten mythologischer Thematik und Wandschilden mit Büsten von Götter- und Idealfiguren. In größerer Stückzahl sind sie unter dem umfangreichen Fundmaterial aus der südfranzösischen Villa von Chiragan, nahe Toulouse, vertreten; aus der Beschäftigung vor allem mit dieser Villenausstattung heraus entwickelt die Verfasserin ihre Thesen. Der Titel des Buches spie-

gelt den gedanklichen Prozess trefflich wider, allerdings wird die Reihung der drei Toponyme erst im Laufe der Lektüre verständlich. Chiragan ist als Aufstellungsort zugleich ein Kristallisationspunkt der Überlegungen, als Produktionsstätten werden hingegen das traditionsreiche Bildhauerzentrum Aphrodisias in Karien und die oströmische Hauptstadt Konstantinopel beleuchtet. Ihnen gilt das eigentliche Hauptanliegen der Untersuchung.

Die Einleitung (S. 11–13) bietet eine konzise und pointierte Zusammenfassung des Forschungsstandes. Die gewagten Thesen von N. Hannestad werden abschließend nur kurz erwähnt, eine eingehende Rezension kündigt die Verfasserin an versteckter Stelle an (S. 31 Anm. 158). Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass der dänische Forscher erst jüngst seine Ansicht bekräftigt hat, stadtrömische Staatsmonumente zeigten Spuren spätantiker Restaurierungen (vgl. N. HANNESTAD, Late-antique reworking of the Ara Pacis? *Journal Roman Arch.* 13, 2000, 311–318).

Das zweite Kapitel (S. 14–25) bildet den Auftakt einer umfangreichen Materialsichtung: Fünf Skulpturenkomplexe mit mythologischen Statuen und pagan-religiösen Bildern aus dem gesamten Oikumene werden vorgestellt. Jedes dieser Ensembles ist mit den Werkstätten von Aphrodisias verbunden, sei es durch Bildhauersignaturen, wie sie auf den Plinthen zweier Götterfiguren vom Esquilin auftreten, sei es durch seinen Typen- und Formelschatz. Die Verfasserin zieht zum Vergleich Skulpturfunde aus Aphrodisias selbst heran und benennt spezifisch aphrodisianische Gestaltungsschemata für Körper, Haar und Gewand. Sie untersucht kritisch den Zeitanatz der Skulpturen, der lediglich in zwei Fällen – bei den Statuen vom Esquilin und einer Stiertötungsgruppe aus dem Mithraeum zu Sidon – äußerlich abgesichert ist; Inschriften verankern sie im 4. Jh. n. Chr. Motiv- und Stilvergleiche bieten Anhaltspunkte für eine Datierung der übrigen Stücke in dasselbe Jahrhundert, handwerkliche Diskrepanzen lassen andererseits an ihrer gleichzeitigen Entstehung zweifeln.

Das dritte Kapitel (S. 26–43) ist in aller Ausführlichkeit der Villa von Chiragan gewidmet, zu deren Ausstattung ein wichtiger, mit Aphrodisias zu verbindender Skulpturenkomplex gehört, der sogenannte Großauftrag. Die Verfasserin skizziert Lage, Bauphasen und Gesamtausstattung des Hauses. Eine Sammlung von 50 stadtrömischen Portraits imponiert als Beleg einer engen Beziehung der kaiserzeitlichen Villenbesitzer zu den führenden Kreisen Roms und Italiens. Wie herausragend der Rang der Bewohner auch während der Spätantike war, verdeutlicht das Fragment eines Marmorreliefs mit dem erhobenen, überlebensgroßen Arm eines spielgebenden Magistraten, der die *mappa* hält. Die Ikonographie ist von den Konsulardiptychen des 5. und 6. Jhs. her bekannt und mit den höchsten Gesellschaftsschichten zu verbinden. Ein Pilasterkapitell und Überreste eines Marmorkraters stammen gleichfalls aus der spätantiken Villenausstattung. Der unspezifische Blattschmuck des Kraterkörpers begegnet in der unteren Zone eines Kraters aus schwarzem Stein im Thermenmuseum zu Rom wieder. Dessen spätantike Entstehung ist unumstritten, diskutiert wird jedoch seine Feindatierung (man vergleiche den während der Drucklegung des

Textes erschienenen Beitrag von H.-G. SEVERIN, Frühdatierungen: Anmerkungen zu Urteilen über Figürliches und Ornamentales. In: *ΘΕΜΕΛΙΑ. Spätantike und koptologische Studien Peter Grossmann zum 65. Geburtstag*, Sprachen u. Kulturen Christl. Orient 3 [Wiesbaden 1998] 317–328, hier 322–324).

Das Kapitell ordnet die Verfasserin – ohne sich auf eine Datierung festzulegen – jenem Typus korinthischer Pilasterkapitelle mit feingezahntem Akanthus zu, der seit dem beginnenden 3. Jh. n. Chr. von phrygisch-pamphyliischen Werkstätten gearbeitet wurde. J. Kramer hat die Beispiele gesammelt, und da die bibliographische Angabe seiner Studie in Anm. 171 unvollständig und durch Schreibfehler höchst unglücklich entstellt ist, sei das Zitat hier wiederholt und berichtigt (J. KRAMER, Korinthische Pilasterkapitelle in Kleinasien und Konstantinopel. Antike und spätantike Werkstattgruppen. *Istanbuler Mitt. Beih.* 39 [Tübingen 1994]). Es bereitet nach Ansicht der Rezensentin keine größeren Schwierigkeiten, das Pilasterkapitell aus Chiragan den Nummern 7–22 des Katalogs von Kramer anzuschließen: Es zeigt nicht nur eine verwandte Akzentuierung der Mehrzonigkeit, sondern ähnelt ihnen auch in dem dichten, gleichmäßigen Blattornament vor dunklem Grund, das die Einzelblätter zwar erkennen lässt, sich von älteren Exemplaren (Nr. 1–6) aber durch das Fehlen scharfer Zäsuren und deutlicher Leerflächen abhebt (KRAMER a. a. O. 24–38; 50 f. 125–130 Taf. 1–4). Es dürfte somit ebenfalls der tetrarchisch-konstantinischen Zeit angehören und tatsächlich Teil der spätantiken Baudekoration gewesen sein.

Zu erwägen bliebe die Bezugsquelle der drei spätantiken Ausstattungsstücke. Zumindest im Fall von Krater und Pilasterkapitell weisen die Vergleichsbeispiele nach Rom: Der schwarze Krater des Thermenmuseums wurde in der Stadt gefunden, die zum Vergleich herangezogene Kapitellgruppe gelangte an stadtrömischen Monumenten zur Verwendung. Denkbar ist daher, dass sich die Besitzer der Villa an der Garonne noch im frühen bis fortgeschrittenen 4. Jh. eng an der weströmischen Hauptstadt orientierten. Ob sie ein Stück östlicher Prägung wie das Pilasterkapitell unmittelbar aus stadtrömischen Werkstätten kleinasiatischer Provenienz oder Schulung erwerben konnten, bleibt dahingestellt; vorstellbar ist auch ein direkter oder über Rom vermittelter Import aus dem Osten.

Auf die Rolle Roms hätte man nach Meinung der Rezensentin auch im Zusammenhang mit dem sogenannten Großauftrag ein Augenmerk richten müssen. Die Verfasserin listet ausführlich die zugehörigen Skulpturen auf, die sich durch verschiedene Gemeinsamkeiten, besonders durch ein Schema der Haargestaltung mit gefingerten Strähnen und aufgebohrten Ringellocken als zusammengehörig zu erkennen geben. Es handelt sich u. a. um eine Serie hochrechteckiger Wandreliefs mit den Taten des Herakles, um mindestens zwölf Tondi mit Büsten von Göttern, nicht identifizierbaren Idealfiguren und evtl. eines Rhetors sowie eine Serie von acht erhaltenen Masken, die Gestalten des dionysischen Thiasos und bekränzte Jahreszeitengenien zeigen. Aufschlussreich ist die Aufnahme einer Maskenrückseite (Abb. 14), die zum Zwecke der Gewichtsreduktion ausgehöhlt wurde. Gerne hätte man jedoch aus Text oder Legende erfahren,

welches Stück hier umgedreht photographiert ist. Zu den drei Serien treten verschiedene Einzelarbeiten, beispielsweise eine Marmortafel mit Theatermasken, sowie ein Reliefbildnis und vier Porträitköpfe. Sie sind handwerklich nicht von den übrigen Skulpturen zu trennen und datieren den gesamten Komplex in das 4. Jh. n. Chr., vermutlich in dessen Mitte oder zweite Hälfte.

Dass alle Arbeiten des sogenannten Großauftrags von Bildhauern angefertigt wurden, die in der Tradition der Werkstätten von Aphrodisias geschult waren, weist die Verfasserin anhand der Körper-, Muskel- und Lockenschemata nach, die sie bereits im zweiten Kapitel als aphrodisianisch kennzeichnen konnte. Als auffällig wird eine Präferenz der Werkstätten von Aphrodisias für hellenistische Formeln herausgestellt, die eklektisch eingesetzt und gegebenenfalls umgedeutet wurden; ein Markenprodukt waren die Tondi mit Büsten. Bislang nicht bestimmt ist die Herkunft des Marmors, aus dem die Skulpturen von Chiragan gefertigt wurden. Meinte die Verfasserin zunächst, es handle sich um den lokalen Marmor aus Saint-Béat und die Bildhauer hätten am Ort der Villa selbst gearbeitet, so hat sie mittlerweile auch die Möglichkeiten eines Imports von Marmorrohlängen aus Aphrodisias oder der fertigen Skulpturen ins Auge gefasst. Da sie selbst auf Quellen hinweist, welche die Tätigkeit von aphrodisianischen Bildhauern in Rom belegen, und da zumindest in der Kaiserzeit ja noch der Import stadtrömischer Portraits gelang – der nahe Fluss und die günstige Straßenverbindung zum Handelshafen Narbo mögen die Anlieferung erheblich erleichtert haben –, wäre gewiss auch die westliche Hauptstadt als Sitz wenn nicht der Werkstatt selbst, so doch vielleicht eines Direktimporteurs für den Osten in Betracht zu ziehen. Möglicherweise ist das Skulpturenensemble aus Chiragan den Statuen vom Esquilin ja nicht allein hinsichtlich seiner Bedeutung für die Kunstgeschichte des 4. Jhs. n. Chr. an die Seite zu stellen, sondern sogar aus denselben Werkstätten hervorgegangen.

Das vierte Kapitel (S. 44–56) stellt eine größere Anzahl von Einzelwerken vor, die an die zuvor präsentierten Ensembles anzureihen und in die Kunsttradition von Aphrodisias einzugliedern sind. Ausschlaggebend für diese Einschätzung ist ein dichtes Geflecht motivischer Beziehungen, welches die Stücke untereinander ebenso wie mit den sechs Skulpturenkomplexen und mit Arbeiten in Aphrodisias selbst verbindet. Als Leitmotiv wird zunächst eine dekorative Formel der Haarwiedergabe herausgegriffen, bei der sich die Locken mäandrierend schlängeln und nicht nur in die letzte, sondern in jede einzelne Windung ein akzentuierender Bohrpunkt gesetzt ist. Die Verfasserin verfolgt sie bei einer thematisch definierten Gruppe von sechs Tondi, die zeitlich und räumlich nicht fixiert ist; sie schließt elf Beispiele diverser Ikonographie aus der spätantiken Skulptur Konstantinopels und seines Einflussbereiches an und sammelt abschließend drei weitere Exempel, die sich den vorangehenden Ordnungskriterien entziehen. Die Büsten der Tondi werden ausnahmslos als Darstellungen von Gottheiten gedeutet. Dies erscheint problematisch, da die Idealgestalten mit reich gelocktem Haar nur in zwei Fällen durch Attribute gekennzeichnet sind. Inschriften fehlen ebenso, mögen aber einst aufgemalt gewesen sein (zu Ritzinschriften auf Tondi aus Aphrodi-

sias vgl. R. R. R. SMITH, Late Roman philosopher portraits from Aphrodisias. *Journal Roman Stud.* 80, 1990, 132–135; 138–144 Nr. 1; 3; 5–7). Die Identifizierung der Dargestellten sollte daher besser offen gelassen werden: Es könnte sich außer um Götter auch um Helden des Mythos oder um Personifikationen handeln. Damit ist aber einstweilen nicht speziell der Tondo mit Götterbild, sondern allgemein jener mit der Büste einer Idealfigur als typischer Artikel aus den Werkstätten aphrodisianischer Prägung benannt.

Das Auftreten des mäandrierenden Lockenschemas im Einflussbereich der spätantiken Konstantinopler Kunst erlaubt es der Verfasserin, die oströmische Hauptstadt in die Untersuchung einzuführen. Die Lockenformel aus Aphrodisias begegnet an so zentralen Werken wie der sogenannten Christusstatuette des römischen Thermenmuseums, dem *Traditio-legis-Sarkophag* in den vatikanischen Grotten (ehemals Lateran 174) oder dem Christusrelief aus Psamathia im Besitz des Berliner Museums für Byzantinische Kunst. Motivische und technische Beobachtungen lassen die Verfasserin die ältere Forschungsmeinung wieder aufnehmen, die in der Regel als Christus gedeutete Figur eines jugendlichen Sitzenden im Thermenmuseum sei von vornherein als freiplastisches Werk geschaffen worden. Die Diskussion um das einzigartige Stück dürfte durch diese Einschätzung eine Belebung erfahren. Weniger instruktiv ist in diesem Zusammenhang die kurze Behandlung eines überlebensgroßen Marmorkopfes mit idealtypischen Zügen im Athenener Nationalmuseum: Die Verfasserin schließt sich ohne Erörterung der 1938 publizierten These von G. Kaschnitz-Weinberg an, aus der Neigung des Kopfes könne seine Zugehörigkeit zu einer Sitzfigur und damit seine Deutung als Christusbild abgeleitet werden. Solange es keine beweiskräftigeren Indizien für die Benennung gibt, muss man dieser Sicht vorsichtige Skepsis entgegenbringen. Ist die Authentizität eines freiplastischen Christusbildes im Statuettenformat schon diskussionswürdig, so erscheint nach heutigem Erkenntnisstand die Existenz einer monumentalen Christusstatue in der Spätantike ausgeschlossen. Gerade die vorliegende Materialsammlung verdeutlicht, dass andere Interpretationsrahmen im Bereich mythologischer oder paganer Themen auszuloten wären.

Aus der Liste spätantiker Beispiele des aphrodisianischen Lockenschemas zu streichen ist mittlerweile das Berliner Christusrelief. Das Werkstück wurde, wie eine eingehende Untersuchung durch M. SCHEMANN (Beobachtungen an den Köpfen des sogenannten Psamathia-Reliefs in Berlin. *Istanbuler Mitt.* 49, 1999, 443–466; vgl. auch SEVERIN a. a. O. 317–322) ergab, aus der rechten Nebenseite eines kleinasiatischen Säulensarkophages des geläufigen Typs gewonnen und in der Spätantike lediglich partiell überarbeitet. Die Lockenfrisur der Mittelfigur geht noch auf das kaiserzeitliche Original zurück, das außerhalb von Dokimeion im letzten Drittel des 3. Jhs. n. Chr. entstanden sein dürfte; nur ihre Kalottenpartie erfuhr – vermutlich bei der Anlage des Kreuznimbus – mit Tänie und flacher Strähnung eine Modifizierung (SCHEMANN a. a. O. 450–452; 454 Anm. 39 Taf. 44).

Im folgenden Abschnitt wird die Gestaltung der Gesichter in den Mittelpunkt gerückt. Die Verfasserin

macht auf zwei schmale, gelängte Gesichtstypen im Repertoire der Werkstätten aufmerksam, die hauptsächlich in der Augen- und Orbitalpartie variiert sind. Charakteristisch ist die Verbindung des zweiten Gesichtstypus mit einer asymmetrisch zur Kopfwendung geordneten Strähnenfrisur. Virtuos gefertigte, zumeist kleinformatige Ausstattungsstücke der Villa von Chiragan, die nicht mit dem sogenannten Großauftrag geordert wurden und dennoch diverse motivische Beziehungen zum Kunstkreis von Aphrodisias aufweisen, stellt die Verfasserin im dritten Abschnitt des Kapitels zusammen. Sie schließt ihre Sammlung von Einzelwerken mit zwei Beispielen, an denen sie die Möglichkeiten »weitere[r] Querverbindungen« zwischen Arbeiten in aphrodisianischer Manier verdeutlichen möchte. Unverständlich bleibt jedoch, warum ein Tondo mit stark beschädigter weiblicher Büste – wegen eines Köchers auf dem Reliefgrund wohl zu Recht als Artemis benannt – nicht bereits in die Liste der Tondi mit Büsten von Ideal- und Götterfiguren oder aber unter die Vertreter der zweiten Gesichtsvariante mit gesträhnter Haarfrisur eingeordnet wurde. Ein Fries aus Aphrodisias, heute im British Museum zu London, eröffnet hingegen den Zugriff auf die Kategorie der *peopled scrolls* als Spezialität der Werkstätten. Zudem erbringt er eine Reihe von Anhaltspunkten für eine spätantike Datierung, die auf manche im Detail vergleichbare Skulptur des Kunstkreises übertragbar sein mag.

Im fünften Kapitel (S. 57–61) formuliert die Verfasserin ein vorläufiges Résumé. Sie fasst die thematischen, typologischen und handwerklichen Gemeinsamkeiten der beschriebenen Einzelwerke und Komplexe kurz zusammen und wirft die Frage nach ihrer Deutung auf. Der evidente Zusammenhang mit der »Schule von Aphrodisias« scheint als Erklärungsmuster für die Übereinstimmungen nur auf den ersten Blick zu genügen; erhebliche Unterschiede in stilistischer Ausführung und Qualität verlangen eine differenziertere Sicht. Übernahmen aphrodisianischer Entwürfe und Formeln durch auswärtige Werkstätten, eine weite Verbreitung des mändrierenden Lockenschemas und die Reflexe aphrodisianischer Entwicklungen im Konstantinopler Formenget lassen die Verfasserin an eine Rolle der östlichen Hauptstadt als Multiplikator denken. Damit schneidet sie das wichtige Problem der Entwicklung eines Konstantinopler Stils im 4. Jh. an. Gleich der Bauornamentik scheint ihr die figürliche Skulptur maßgeblich durch die Traditionen kleinasiatischer Bildhauerwerkstätten geprägt worden zu sein. Angesichts des großen Auftragspotentials in der Hauptstadt ist die Annahme sicher berechtigt, dass man Werkleute nicht allein aus Aphrodisias, sondern aus verschiedenen Zentren Kleinasiens herangezogen haben muss. Das Berliner Christusrelief darf aber nicht mehr im Sinne der Verfasserin als Kronzeuge für das Verschmelzen dokimeischer und aphrodisianischer Gepflogenheiten im spätantiken Konstantinopel gelten: Es ist von der jüngsten Forschung als überarbeitetes kaiserzeitliches Werkstück erkannt worden und belegt den Vorgang bereits – an unbekannter Stätte – für die Zeit nach ca. 260 n. Chr. Ob die aphrodisianische Lockenformel des Reliefs dabei wirklich »hölzern« ausgefallen ist und der Bildhauer sich als ein Adept aus einer anderen Schule verrät, lässt sich nach

Ansicht der Rezensentin an der stark verriebenen Oberfläche kaum mehr objektiv feststellen.

Die Überlegungen der Verfasserin münden in der These, dass die ausführlich betrachteten Ensembles und Einzelbeispiele aphrodisianisch geprägter Skulptur die Kunst Konstantinopels repräsentieren. Die Werkstätten von Aphrodisias hätten eine führende Rolle bei der Formulierung des hauptstädtischen Stils besessen, doch seien auch Elemente aus dem Repertoire anderer kleinasiatischer Bildhauerzentren eingeflossen. Unterschiedliche Herkunft und Schulung seien der Grund für die Schwankungen im formalen Erscheinungsbild der Skulpturen, daneben seien lokale Imitationen außerhalb des hauptstädtischen Kontextes für dieses Phänomen verantwortlich. Unbestimmt muss die Verfasserin den Zeitpunkt lassen, von dem an ein unverwechselbarer Konstantinopler Stil existierte. Ist zweifellos seit den großen theodosianischen Staatsaufträgen mit ihm zu rechnen, so dürfte ein früheres Auftreten nur postuliert werden, wenn man vortheodosianische Stilphasen in der stadtrömischen Kunst mit Sicherheit als Spiegelbild Konstantinopler Entwicklungen erklären könnte. Die Diskussion um die Relation der beiden Hauptstädte im 4. Jh. ist in dieser Hinsicht jedoch noch nicht entschieden.

Die beiden folgenden Kapitel kreisen weiterhin um Fragen der Datierung. Im sechsten Kapitel (S. 61–63) sucht die Verfasserin dem Alter jenes Typen- und Formelschatzes auf die Spur zu kommen, der für die Skulpturen des Kunstkreises von Aphrodisias so charakteristisch ist. Der isolierte Gebrauch verschiedener Körper-, Frisur- oder Gewandschemata hellenistischen Ursprungs lässt sich im römischen Aphrodisias bis in die frühe Kaiserzeit zurückverfolgen, aber erst mit den Kentauren aus der Villa Hadriana zeichnen sich ansatzweise eine Traditionsbildung ab. Wann tatsächlich ein Ensemble von Stereotypen verfügbar war, ist nicht festzuschreiben. Das siebte Kapitel (S. 63–64) kann daher nur kurz und bündig mit der Feststellung aufwarten, dass die Entwicklung der Werkstätten von Aphrodisias heute noch nicht detailliert zu greifen ist. Man muss unterstreichen, dass damit die These des fünften Kapitels eine nicht unwesentliche Einschränkung erfährt: Es ist keineswegs sicher, dass die Gesamtheit der behandelten Skulpturen die Kunst Konstantinopels repräsentiert. Zwar sind die Verbindungen eindrucklich und es entbehrt nicht einer gewissen Wahrscheinlichkeit, dass viele der Werke tatsächlich in der Spätantike entstanden sind, doch ist in Ermangelung eines Terminus post quem eine Einzelfallprüfung nicht zu vermeiden. Noch kann nicht jedes Stück mit den typisierten Elementen des aphrodisianischen Repertoires vorbehaltlos als spätantik angesprochen werden.

Im achten Kapitel (S. 64–67) geht die Verfasserin am Beispiel des Standbildes einer spätantiken Kaiserin in Neapel dem Auftreten retrospektiver Stilströmungen im Rom der zweiten Hälfte des 4. Jhs. nach. Man wird verfolgen müssen, ob die Neapler Statue tatsächlich als Zeugnis eines selbstständigen römischen Klassizismus in theodosianischer Zeit bewertet werden darf. Inwiefern dann noch mit einer Vorbildwirkung Konstantinopler Arbeiten für die vortheodosianische Skulptur Roms zu rechnen wäre, wird zu klären sein und die Da-

tierung der Skulpturen aphrodisianischer Prägung beeinflussen.

Als neuntes Kapitel (S. 67) ist ein Textabsatz eingeschoben, in dem die Verfasserin eine Lanze für die Stilforschung bricht. Sie bezieht ihr Plädoyer auf die Klassische Archäologie, doch meint die Rezensentin es auf die Christliche Archäologie ausweiten zu müssen. Beide Fächer werden sich künftig mit dem formalen Erscheinungsbild der spätantiken Skulpturproduktion von Aphrodisias, Konstantinopel und Rom intensiv auseinander zu setzen und das Nebeneinander verschiedener Stilebenen zu berücksichtigen haben.

Im zehnten Kapitel (S. 68–70) wendet sich die Verfasserin der inhaltlichen Interpretation zu. Sie konzentriert sich auf das Thema der Darstellung antiker Gottheiten und mythologischer Figuren, das sich im Gesamtspektrum der Skulpturen aus dem Kunstkreis von Aphrodisias wie auch im Spezialfall der Villa von Chiragan als ein wichtiger Schwerpunkt abzeichnet. Angesprochen werden der religiöse Bedeutungsverlust mythologischer Themen in der Spätantike und die Möglichkeiten ihrer Neuinterpretation als Exempla und Allegorien. Dionysische und bukolische Figuren führen in Chiragan wie in vielen anderen Villen unterschiedliche Aspekte eines glücklichen Lebens vor Augen. Wie vorsichtig mit ihrer Deutung zu verfahren ist, hat mustergültig ein Aufsatz gezeigt, der zur Literaturangabe in Anm. 482 unbedingt nachzutragen ist (J. G. DECKERS, *Dionysos der Erlöser? Bemerkungen zur Deutung der Bodenmosaik im »Haus des Aion« in Nea-Paphos auf Cypern* durch W. A. Daszewski. *Röm. Quartalschr. Christl. Altkde.* 81, 1986, 124–172). Das kumulierte Auftreten von Gottheiten, die außerhalb des Kanons der zwölf Götter in der Spätantike eine besondere Verehrung genossen, fällt unter den Skulpturen des sogenannten Großauftrags in Chiragan auf. Die Verfasserin ist geneigt, diesen Bildern eine religiöse Bedeutung beizumessen und in den Villenbesitzern Anhänger der alten Religion zu erkennen, wie sie in der heidnischen Opposition Roms und im spätantiken Gallien zahlreich historisch belegt sind.

Abschließende Bemerkungen im elften Kapitel (S. 70–71) gelten der spätantiken Ästhetik. Exemplarisch werden ihre Ausdrucksmöglichkeiten an den Skulpturen des aphrodisianischen Kunstkreises verfolgt, die nun ohne Einschränkung als Vertreter des »Stils von Konstantinopel« bezeichnet werden. Der Leser sollte an dieser Stelle Vorsicht walten lassen und sich der mangelnden Absicherung der Zeitstellung manches Einzelstücks bewusst bleiben. Die Verfasserin hebt zunächst auf die Übersteigerung der Formen und Motive ab; zu diesem Phänomen in der bildenden Kunst des Ostens findet sie eine Parallele im expressiven literarischen Stil des römischen Chronisten Ammianus Marcellinus. Der Vergleich ist reizvoll, greift allerdings nur punktuell und charakterisiert keinesfalls einen einheitlichen spätantiken Zeitstil. Dessen ist sich die Verfasserin bewusst: Sie unterlässt es nicht, auf konträre Gestaltungsprinzipien hinzuweisen, und so kristallisiert sich eine Vorliebe für das Spiel mit Gegensätzen und paraphrasierten Motiven als ein weiterer Grundzug ästhetischen Empfindens in der Spätantike heraus.

Ein zwölftes Kapitel (S. 72–74) wurde angeschlossen, um drei weitere Skulpturen aus dem Kunstkreis von

Aphrodisias nachzutragen und einer knappen Analyse zu unterziehen.

Das äußere Erscheinungsbild des gut lesbaren Textes wird durch wenige Schönheitsfehler beeinträchtigt. Es irritiert besonders, dass die Untergliederung des zweiten Kapitels nicht folgerichtig durchgeführt ist (an II.1.1 schließen sich II.2.2 und 2.3 an) und dass die Überschrift des Abschnitts III.4.5 in vollem Wortlaut nur auf S. 37, nicht aber im Inhaltsverzeichnis erscheint. Saint-Georges-de-Montagne sähe man gern mit Bindestrichen geschrieben (S. 21 und *passim*), während bei Martres-Tolosane, dem Standort einer weiteren gallischen Villa, nach rezenter Schreibweise ein überflüssiges »s« am Wortende getrost fortfallen dürfte (S. 27; 42). L. Joulin wurde irrtümlich zum Mitverfasser von A. G. McKay (S. 26 Anm. 125), zitiert werden sollte aber fraglos seine eigenständige, im Abkürzungsverzeichnis genannte Publikation.

Erfreulich ist die großzügige Bildausstattung des Bandes, neben Gesamtaufnahmen erlauben zahlreiche Detailphotos, der Argumentation zu folgen. Eine gelungene Anordnung der Tafeln trägt zur Visualisierung der Sachverhalte bei, typologische oder motivische Zusammenhänge können in der Regel auf den ersten Blick erfasst werden. Redaktionelle Versäumnisse sind bei den Tafellegenden und beim Abbildungsnachweis zu bemängeln. Das Fehlen des Sonderzeichens g für Silahtrağa ist im Tafelteil zwar offenbar satztechnisch bedingt, nichts aber hätte konsequenten Angaben in den Legenden entgegengestanden, welche Photos nach Gipsabgüssen entstanden sind. Der Vorlagennachweis fehlt für zwei Tafeln und eine Abbildung (Taf. 82; 84,1; Abb. 4), bei zwei weiteren Tafeln ist man auf Vermutungen angewiesen (Taf. 81,1 und 87,1.2: DAI Rom wie Taf. 80 und 86?). Die Redaktion der Textabbildungen ist von unterschiedlicher Güte, negativ fällt vor allem ein Qualitätsverlust von Reproduktionen durch übermäßige Vergrößerung auf (z. B. Abb. 11: fast 300 % der Vorlage). Pläne und Karten sind z. T. vor der Übernahme korrigiert worden. Dies wirkt sich zumeist vorteilhaft aus (z. B. Abb. 6: Maßstab gegenüber McKay berichtigt), gibt dem Leser aber im Fall des Lageplans der Villa von Chiragan (Abb. 5) noch mehr Rätsel auf als die Vorlage. Ist bereits bei Percival der Standort der Villa lediglich durch ein schwarzes Dreieck am nördlichen Garonne-Ufer – zwischen Bordier, Martres-Tolosane und Palaminy – gekennzeichnet, ohne dass dem Symbol der Name Chiragan zugeordnet wäre, und fehlt bei ihm auch die Kennzeichnung der fetten schwarzen Linie im unteren Bilddrittel als römische Straße, so irritieren nun zusätzlich das Auslassen des Maßstabes und die verfälschte Wiedergabe des Signaturen-Blocks. Die kuriose Mischbeschriftung der Signaturen in lateinischer, englischer und französischer Sprache blieb zwar erhalten, die Symbole für »Commune boundary« (gestrichelte Linie, nicht vier Winkelhaken), für »Finds of Roman material« (F im Kreis, nicht c) und für »Land over 300 metres« (gestrichelt eingefasstes Punktraster, nicht Kreuz mit exzentrisch übereinander gelegten Balken) aber sind entstellt. Der Nutzen der Karte wird hierdurch erheblich gemindert, wichtige Informationen über das Umfeld der Villa vermag man nicht mehr unmittelbar zu entschlüsseln.

Es bedarf kaum noch der Feststellung, dass eine Handvoll sachlicher und formaler Kritikpunkte die Bedeutung des Buches nicht schmälern kann. Es handelt sich um eine wichtige und anregende Studie, die wissenschaftliche Übereinkünfte infrage stellt, Erkenntnisse bündelt und Denkprozesse anstoßen wird. Ein neues Bild vom formalen und thematischen Spektrum der spätantiken Skulptur zeichnet sich ab, die Rolle kleinasiatischer Werkstätten in Konstantinopel beginnt deutlicher hervorzutreten. Kunsttheoretische Fragen werden ebenso angesprochen wie methodische Prinzipien. Eine Fülle von Material ist in den Blickpunkt gerückt, dessen Zeitstellung und Entstehungsbedingungen erst künftig auszuloten sein werden. Die Vielfalt der behandelten Aspekte bringt es mit sich, dass die Monographie in Aufbau und Struktur mitunter additiv wirkt und manche Überlegung nicht vertieft worden ist. Gerade hierin liegt die Aufforderung, den Stab aufzunehmen und dem Ziel einer gültigen Synthese über die figürliche Skulptur der Spätantike entgegenzutragen.

Tübingen

Kirsten Krumeich