

**DIESER ANSATZ VERBANNT
JEDOCH DIE HIER IM ZENTRUM
stehenden Porträts in ein
archäologisches Niemandsland,
in dem sie sich nach
wie vor befinden**

Die Maske der Alten

Martin Kovacs

Die historische Interpretation und kulturgeschichtliche Einordnung der Ikonographie römischer Porträts ist seit jeher und mit guten Gründen nicht nur von der allgemeinen Stilisierung der Porträts geprägt.¹ Darunter fällt zunächst etwa die Wahl der spezifischen Frisur, der Mimik sowie etwaiger Altersmerkmale. Als bedeutsam in diesem Zusammenhang erwies sich ebenso, meist implizit, die Qualität und der Aufwand der formalen Ausführung. Die differenzierte, hoch anspruchsvolle Gestaltung etwa der berühmten Büste des Commodus im Konservatorenpalast² schlägt sich beispielsweise in den Unterschneidungen des Büstenfußes, aber auch in der hochfeinen, porzellanartigen Politur des Inkarnats sowie in der aufwendigen Bohrarbeit im Haar nieder. In dieser Ausführung zeigen sich gleich mehrere Ebenen, auf denen – neben der grundsätzlichen Ikonographie des Bildwerks und der dieser Ikonographie inhärenten Programmatik – auch der qualitative, handwerkliche Aufwand wichtige Anknüpfungspunkte für eine historische Kontextualisierung des Monuments offenbart.

Im Umkehrschluss stellt sich allerdings die Frage, wie man mit Porträts und Statuen umgehen soll, die nicht nur die Qualität und bildhauertechnische Meisterschaft der Commodusbüste verfehlen, sondern die aufgrund ihrer formalen Eigenschaften geradezu als Gegenentwürfe gelten müssen. Ausgehend von einem normativen Anspruch könnte man diese Objekte zunächst als defizitär, als blasse Schatten eines höheren ästhetischen Anspruchs ansehen. Allerdings verkennt dies das historische Potenzial der Monumente.³ Nichtsdestotrotz handelt es sich um Objekte, die zwar einen anderen formalen Anspruch widerspiegeln, in der Antike jedoch als Teil von Ehrenstatuen fungierten und damit vom Publikum zumindest zum Zeitpunkt ihrer Errichtung geschätzt worden sein müssen.⁴ Hinter der scheinbar defizitären Erscheinung verbirgt sich damit eine spezifische antike Ästhetik, die einer Diskussion bedarf, weil sie Teil der antiken Lebensrealität und der Praxis des ›statue habit‹ war. Es stellt sich demnach die Frage, wie man sich diesem Phänomen nähern kann.

Diese ästhetische Dynamik zwischen bildhauertechnischer Meisterschaft und formaler Einfachheit spiegelt sich in besonderem Maße in rundplastischen Porträts der

Martin Kovacs (Universität Tübingen, Institut für Klassische Archäologie);
martin.kovacs@uni-tuebingen.de;

© Martin Kovacs 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Spätantike wider, die zwischen dem vierten und sechsten Jahrhundert nach Christus entstanden sind.⁵ In jener Epoche, in der ein Großteil der Bildnisse als Ergebnis von Umarbeitungen anzusehen ist, findet sich eine beträchtliche Menge an Porträts, die in hohem Maße Proportionen, aber auch partiell Einzelformen und Ikonographie ihrer Vorgängerfassungen widerspiegeln.⁶ Somit stehen genuin spätantike Formen und Ikonographien direkt neben älteren Formen. Umso deutlicher die älteren Formen durchscheinen, desto schwieriger fällt nicht nur eine Klassifizierung des Objekts innerhalb der Spätantike, sondern auch dessen kulturhistorische Analyse; denn im Gegensatz zu qualitätvolleren Exemplaren scheint es sich weniger um direkt greifbare Äußerungen eines spätantiken Formwillens zu handeln.

Der vorliegende Beitrag geht daher eine inhaltliche Leerstelle an. Diese liegt darin, dass in der Erforschung des spätantiken ›statue habit‹ im Falle jener Objekte, bei denen die ursprünglichen Gestaltungselemente die spätantike Umarbeitung dominieren, zwar durchaus ein methodisches Problem erkannt wurde. Jedoch verhinderte gerade dies eine Analyse der betreffenden Porträts auf ikonographischer Grundlage. Stattdessen wurden jene Objekte zwar als entsprechende Sonderfälle erkannt, aus der systematischen Analyse spätantiker Porträts aufgrund ihrer Eigenheiten allerdings weitgehend ausgeklammert.⁷

Ein Kopf in Athen lässt in seiner Physiognomie und in der Gestaltung der Augenbohrung noch unmittelbar die Urfassung des zweiten Jahrhunderts nach Christus erkennen, verrät seine spätantike Umarbeitung jedoch in der Reduktion des einst wohl üppig gelockten Haupthaars, in dessen Umwandlung in eine handwerklich grobe Strähnenfrisur sowie in der Angabe eines gepickten Bartes (Abb. 1).⁸ Chronologisch und ikonographisch können lediglich die offenbar gezielt beibehaltene formal klassizistische, alterslose Erscheinung und die für Porträts des späten vierten Jahrhunderts nach Christus typische Einziehung der Nackenhaare, die sogenannte ›Nackenkelle‹, ausgewertet werden.⁹ Trotz der beträchtlichen Dominanz der älteren Formelemente zeichnet sich in diesem Fall aber ein hinreichend erkennbarer, spätantiker Gestaltungswille ab, den man zumindest ikonographisch an weitere zeitgenössische Exemplare theodosianischer Zeit anschließen kann.¹⁰

Angesichts der lange Zeit verfahrenen Forschungssituation zur Diskussion um Chronologie und Klassifizierung der spätantiken Porträts erschien es sinnvoll, zunächst jene Objekte in das Zentrum der Analyse zu rücken, die ikonographisch und stilistisch eine klar erkennbare, spätantike Gestalt aufwiesen; und betreffende Objekte infolgedessen als Anker der Formanalyse und der historischen Kontextualisierung zu nutzen.¹¹ Dieses Vorgehen erlaubte immerhin eine Vorstellung von den Entwicklungen, Konjunkturen sowie grundsätzlich von den ikonographischen Varianten. Darüber hinaus erlaubte dies auch die Einordnung der Phänomene in den jeweiligen historischen Kontext. Dieser Ansatz verbannte jedoch die hier im Zentrum stehenden Porträts in ein archäologisches Niemandsland, in dem sie sich nach wie vor befinden. Denn Bildwerke, die aufgrund der einfacheren Qualität der Umarbeitung, des markanten Anteils an älteren Elementen und des Mangels an hinreichend eindeutigen, spätantiken Merkmalen problematisch erschienen, fielen durch das Raster. Dabei erweist sich die Diagnose von Umarbeitungen als zentral.¹²

Dies betrifft im anderen Extrem auch Statuen und Porträts, denen man eine Umarbeitung und Wiederverwendung nicht auf den ersten Blick ansieht. Das Bildnis einer Togastatue des zweiten Jahrhunderts nach Christus im Thermenmuseum in Rom etwa könnte kaum als Umarbeitung erkannt werden, läge das Werk nur als Kopffragment vor.¹³ Dadurch, dass der Kopf eindeutig zu einer älteren Togastatue des zweiten Jahrhunderts nach Christus gehört, wird die Umarbeitung des Kopfes im späten vierten oder im frühen fünften Jahrhundert eindeutig belegt. Sonst häufig auftretende, charakteristische Indizien wie die ausgesprochen schmale, langgezogene Nase, die übergroßen Augen, die auffallend schmalen Proportionen und das spitze Kinn sind demnach der Urfassung geschuldet; und müssen damit zusammenhängen, dass der spätantike Bildhauer mit einem begrenzten Material konfrontiert war. In der Analyse spätantiker Porträtskulptur steht demnach stets und in jedem Einzelfall die Frage im Raum, welche Merkmale dem spätantiken Formwillen entsprechen und welche als Ergebnis eines bildhauertechnischen Kompromisses anzusehen sind.¹⁴



Abb. 1: Porträt des zweiten Jahrhunderts nach Christus, umgearbeitet in der zweiten (?) Hälfte des vierten Jahrhunderts, Athen, Agoramuseum S 1604



Abb. 2: Büste des Caracalla, geweiht dem »numen« des Kaisers, umgewidmet auf Konstantin den Großen, Skikda

Der Blick soll daher gerade nicht auf herausragende Exemplare spätantiker Porträtbildhauerei, sondern auf eine Gruppe von Bildnissen gerichtet werden, die sich aufgrund ihrer älteren Prägung und Erscheinung oft kaum exakt datieren lassen, aber doch als bewusst konzipierte Bestandteile von spätantiken Statuen gelten können. Diese zunächst eigentümlich erscheinenden Lösungen müssen jedoch vom spätantiken Publikum nicht nur akzeptiert, sondern auch goutiert worden sein. Hieraus resultiert nicht nur das kulturgeschichtliche Problem einer spezifischen Spielart des spätantiken »statue habit«, sondern insbesondere und grundsätzlich ein ästhetisches Problem.¹⁵ Denn die spätantiken Eingriffe stehen zumindest in deutlichem Kontrast zum Ursprungswerk, dessen Proportionen und Einzelformen noch durchscheinen. Dieser Kontrast muss zumindest von produktionsästhetischer Seite her gesehen und billigend in Kauf genommen worden sein. Formale Inkohärenz und ästhetischer Kontrast von älteren und neueren Formen erscheinen damit als bewusste ikonographische Strategie, die möglicherweise auch eine zeichenhafte Funktion besaß.

Es gilt, aus diesen Beobachtungen ein heuristisches Werkzeug abzuleiten. Die Wiederverwendung alter Bildnisse wäre dabei als Prozess der Aneignung zu verstehen; ein

Prozess, in dem die leicht modifizierten Gesichter der Spätantike als ›Masken der Alten‹ fungierten. Darin ging es ausdrücklich nicht um die Präsentation eines julisch-claudischen Porträt als kostbares Beutestück, sondern um einen bewussten und gezielten Umgang mit älteren Monumenten: Man wollte sich das alte Gesicht, die Präsenz alter Statuen und Porträts zu eigen machen.

Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist die Panzerbüste des Kaisers Caracalla aus dem Mithräum in Skikda.¹⁶ Sie wurde als Weihgeschenk für das ›numen‹¹⁷ Konstantins des Großen unverändert wiederverwendet, wobei man jeden Hinweis auf die Identität der ursprünglich dargestellten Person tilgte. Die Inschrift wurde in der Zeile, in der der Name Antoninus genannt war, eradiert und durch den Namen Konstantins ersetzt (Abb. 2).¹⁸ In der kaiserlichen Büste dürfte man im vierten Jahrhundert nach Christus demnach Kaiser Konstantin erkannt haben, trotz der offenkundigen Differenz zur offiziellen Kaiserikonographie.¹⁹ Im Folgenden soll diskutiert werden, worin der Reiz dieser Strategie gelegen haben könnte.

Ausgehen möchte ich von einem Befund im Bezirk des Apollonheiligtums von Bulla Regia.²⁰ In dem Peristyl, das dem Kultbildraum vorgelagert war, stand vor einer Säule eine Statue, die von den Ausgräbern um Alfred Merlin im frühen zwanzigsten Jahrhundert in Sturzlage aufgefunden wurde.²¹ Erhalten ist nicht nur die Statue selbst, sondern auch die Basis. Obwohl die beschädigte Basis den Namen des Geehrten nicht mehr preisgibt, ist klar, dass es sich um einen römischen Senator handelte; der ›vir clarissimus‹ amtierte als Prokonsul, als kaiserlicher Statthalter der Provinz Africa Proconsularis und wurde vom Rat der Stadt für seine Leistungen geehrt:²² »(Diese Statue ist) dem ›vir clarissimus‹, dem besonders glänzenden Prokonsul, der dieses Amt zum zweiten Mal bekleidet, dem Richter am kaiserlichen Hof, dem ewigen Patron (der Stadt) (gewidmet). (Aufgestellt hat sie) der besonders vornehme Rat der Kolonie von Bulla Regia.«

Formular der Inschrift, Titulatur und panegyrischer Duktus datieren die Basis und die davor gefundene Statue in das vierte Jahrhundert nach Christus. Bei Betrachtung der Statue wird bereits aufgrund der frühkaiserzeitlichen Togadrapierung deutlich, dass sie ursprünglich nicht in das vierte Jahrhundert nach Christus gehören kann (Abb. 3);²³ Hans Rupprecht Goette datierte die Statue mit guten Gründen in trajanische Zeit.

Statue und Bildnis erscheinen zunächst kohärent. Allerdings fällt auf, dass der nachlässig gepickte Bart keineswegs der Ursprungsfassung zugewiesen werden kann: Die Barthaare wurden in die bereits polierte Oberfläche eingeschlagen, und auch im Haupthaar sind kleinere Eingriffe festzustellen, bei denen teilweise nicht ganz klar ist, ob es sich um punktuelle Reparaturen oder um eine gezielte Neustilisierung handelt. In jedem Fall erscheinen einige Stirnhaare im Volumen reduziert und strähniger; auf der linken, oberen Seite hat man einige Strähnen in grober Technik begradigt. Kopf und Statue bieten insgesamt eine weitestgehend kohärente Erscheinung, die der ursprünglichen Stilisierung aus dem ersten Viertel des zweiten Jahrhunderts nach Christus trotz weniger, allerdings markanter Veränderungen ausgesprochen nahekommt. Als ikonographisch verwandt erweist sich das Bildnis einer Büste spätflavischer bis trajanischer Zeit in Berlin (Abb. 4).²⁴ Der spätantike Zeitgenosse nahm das Standbild als zeitgemäß wahr; schon allein durch die Togatracht war das Monument einem Statthalter im Range eines Prokonsuls als Ehrenmonument angemessen.²⁵



Abb. 3: Togastatue des zweiten Jahrhunderts nach Christus aus dem Apollonheiligtum von Bulla Regia, umgewidmet auf einen Proconsul des vierten Jahrhunderts, Tunis, Musée du Bardo C 1019



Abb. 4: Bildnisbüste trajanischer Zeit, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Sk 1964.37

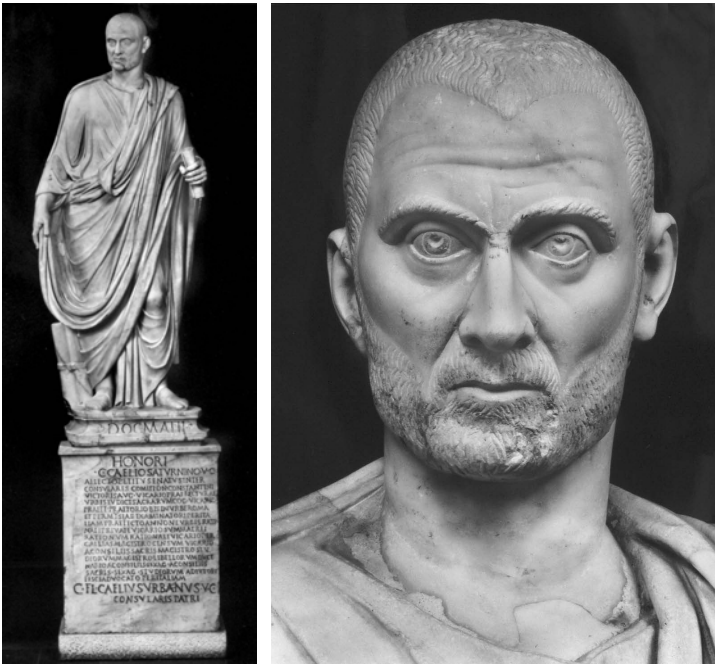


Abb. 5: Wiederverwendete Togastatue des zweiten Jahrhunderts nach Christus für Caius Caelius Saturninus ›signo‹ Dogmatius (326–336 nach Christus), Vatikan, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense 10493

Die Statue im Thermenmuseum in Rom, oder eine der zahlreichen Äquivalente wie diejenige des Dogmatius aus den Jahren zwischen 326 und 337,²⁶ die im vierten Jahrhundert nach Christus wiederverwendet worden waren, integrieren die ältere Togadrapierung in ein aktuelles Ehrenmonument (Abb. 5). Der Unterschied wird jedoch im Falle der Statue in Bulla Regia dadurch markiert, dass die Umarbeitung des Porträts nicht nur handwerklich tiefgreifender durchgeführt wurde, sondern offenbar auch mit einem anderen Ziel.

Die Erscheinung des alten Bildnisses sollte im Falle der Statue in Bulla Regia offenkundig bestehen bleiben, während das Porträt des Dogmatius den üblichen Konventionen nachtetrarchischer Bildnisstilisierung entspricht und sich zwanglos mit anderen Porträts konstantinischer Zeit verknüpfen lässt (Abb. 9).²⁷ Eigentümlich erscheinen höchstens die übermäßig schlanken Proportionen, die jedoch der Urfassung zuzuschreiben sind. Zu den tiefgreifenden Umarbeitungen an den Beispielen in Rom besteht daher ein signifikanter Unterschied.

Man könnte daher behaupten, dass in Bulla Regia keine begabten Bildhauer zur Verfügung standen, die eine ansprechende Neustilisierung nach zeitgenössischen Konventionen hätten umsetzen können. Dafür mag eine Schriftquelle sprechen, nämlich eine Rede des aus Bithynien stammenden Philosophen Himerios, der im Athen der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts wirkte.²⁸ In der Lobrede auf den Prokonsul Hermogenes

beschreibt er nicht nur überschwänglich dessen Taten und Tugenden, sondern betont, dass Himerios selbst eine Statue des Statthalters in Auftrag gegeben hätte, wenn er denn einen Bildhauer gefunden hätte, der über das Talent des Lysipp verfügte:²⁹ »Ich jedenfalls hätte auch ein Standbild (von dir) in den attischen Heiligtümern neben der jungfräulichen Göttin (Athena) aufstellen lassen – denn du hast ja Weisheit und Besonnenheit verehrt –, wenn dies alle Griechen gestattet hätten. (...) Da nun weder Lysipp noch irgendein anderer von denen, die noch leben, in der Lage ist, mit eigener Hand ein Werk zu schaffen, das des Vorbildes würdig ist, bemühen sich auch die neuen Künste um dich, es bestreiten die Kosten eines Chores die von überall her ausgewählten Leute, und in der Meinung, dass es für die attischen Theater passend sei, das Weihgeschenk aufzustellen, stimmen sie dafür.«

Darf man vermuten, dass es sich hier um einen Seitenhieb auf das Vermögen zeitgenössischer Bildhauer handelt? Kaum, denn zum einen dürfte es in der Antike generell wenige Bildhauer gegeben haben, die Lysipp nahekamen. Zum anderen markierte die Referenz auf Lysipp in der Antike generell eine Form von topischer Unübertrefflichkeit, bei der klar war, dass diesem Anspruch kein Zeitgenosse entsprechen konnte.³⁰ Der Verweis auf Lysipp ist demnach als rhetorische Figur zu verstehen, in der die Großartigkeit der Leistungen einem ebenso großartigen Bildnis gegenübergestellt wird: Egal, wer auch immer eine Statue aufstellt und von wem auch immer sie hergestellt wurde, sie kann die Vorzüge des Geehrten nicht hinreichend rühmen. Dafür spricht auch die bemerkenswerte Behauptung, die Lobrede sowie der Lobgesang seien – offenbar im Gegensatz zur statuarischen Ehrung – die »neai technai«, die neuen Künste. Wer nur die Oden Pindars auf verdiente Sieger aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Christus berücksichtigt,³¹ dem erscheint das Postulat des Himerios zunächst historisch absurd, aber es wurde hier mit Bedacht gewählt. Tatsächlich rühmt er damit auch ganz unbescheiden seine eigene Redekunst; denn gerade diese sei dazu in der Lage den Gerühmten so zu zeichnen wie er wahrhaftig erscheint, »genauer als jedes Wachs und alle Farben«.³²

Im Umkehrschluss wird auf diesem Wege allerdings etwas anderes deutlich; die Statue selbst wird zu einem nach wie vor enorm prestigeträchtigen Medium der Ehrung und der Zuwendung für verdiente Amtsträger erhoben, die in einen spezifischen altertümlichen Diskurs eingebettet war.³³ Die Ehrenstatue erschien demnach als besonders altherwürdige Form und daraus folgend und mehr denn je eine als eine hochgradig distinktive Form der Ehrung.

Auch ein Befund aus Korinth stellt die Hypothese von der mangelnden Verfügbarkeit guter Bildhauer infrage, denn dort lassen sich exzellent gearbeitete spätantike Porträts nachweisen.³⁴ Ein Kopf, der zuletzt von Catherine de Grazia Vanderpool erneut als einstiges Caesarbildnis angesprochen wurde, zeigt indes die gleiche Technik der Umarbeitung wie die Statue in Bulla Regia: Die Ursprungsfassung dominiert nicht nur, der spätantike Eingriff wird überhaupt erst auf den zweiten Blick erkennbar (Abb. 6).³⁵ Wie in Bulla Regia hat man einen gepickten Bart eingearbeitet und leichte Eingriffe am Stirnhaar vorgenommen. Ferner setzte man am Hinterkopf und an den Seiten die ursprüngliche Oberfläche leicht zurück und behielt beziehungsweise reproduzierte rätselhafterweise den Strähnenduktus der Vorgängerfassung. Die ursprünglich sehr hohe Stirn wurde durch Einkerbungen strähniger gestaltet. An der Physiognomie lassen sich keine Ein-

griffe feststellen; vielmehr gewinnt man erneut den Eindruck, als ginge es um eine geradezu konservatorische Erhaltung der alten Substanz.

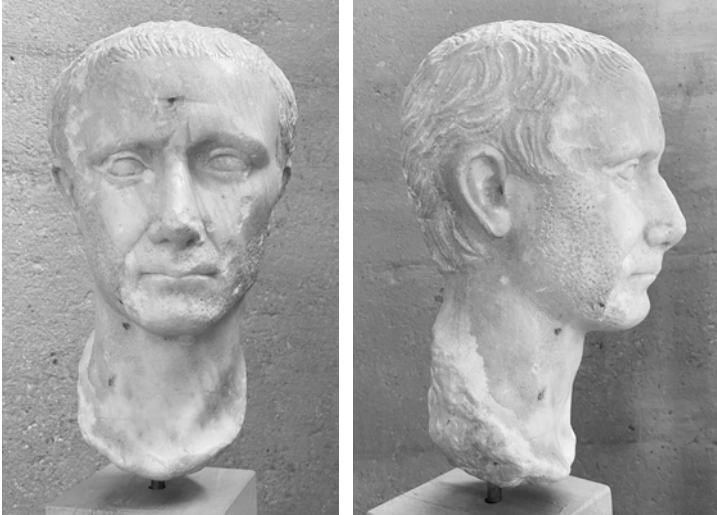


Abb. 6: Bildnis des ersten Jahrhunderts vor Christus (Caesar?), umgearbeitet im vierten Jahrhundert, Korinth, Archäologisches Museum S 2771

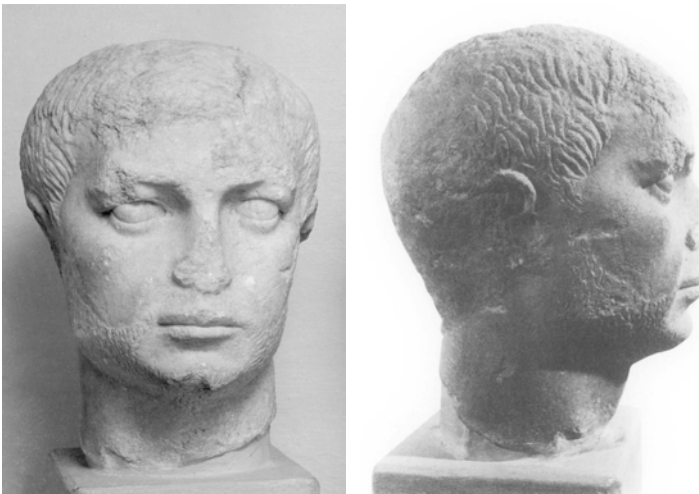


Abb. 7: Porträt julisch-claudischer Zeit, umgearbeitet im (frühen?) vierten Jahrhundert nach Christus, gefunden auf dem severischen Forum von Leptis Magna, Tripolis, Archäologisches Museum 457

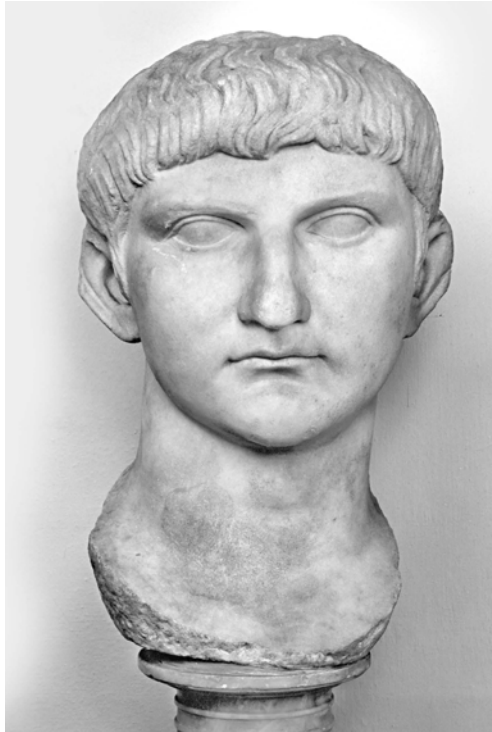


Abb. 8: Bildnis des Drusus Germanicus (aus Tarent/La Turbie?), Kopenhagen, Nationalmuseum VIII 303

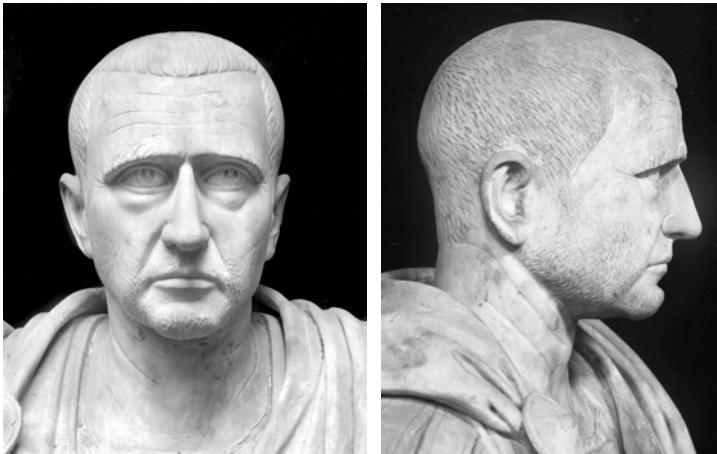


Abb. 9: Privatportät konstantinischer Zeit, Rom, Museo Torlonia 591

Anhand einiger umgearbeiteter Porträts aus Leptis Magna, die Luca Bianchi ausführlich besprochen hat,³⁶ kann man zeigen, dass es sich um ein Prinzip handelt, das sich spätestens für die Wende vom dritten zum vierten Jahrhundert nach Christus nachweisen lässt. Einer dieser Köpfe etwa zeigt Proportionen eines mittelantoninischen Kopfes; möglicherweise handelt es sich sogar um ein ehemaliges Bildnis des Antoninus Pius. Zudem passt die grobe Bart- und Haargestaltung nicht zu dem deutlich differenzierter gearbeiteten Oberflächenrelief des Inkarnats.³⁷ Ein weiteres Porträt demonstriert, wie sich nicht nur Proportionen, sondern auch Einzelformen durch eine vermeintlich grob wirkende Umarbeitung abzeichnen können (Abb. 7);³⁸ das macht der Vergleich mit einem Kopf des Drusus Germanici deutlich (Abb. 8).³⁹ Das breite, eher in die Fläche angelegte Gesicht, die langgezogenen Augen mit den überhängenden Orbitalen, die breite Stirnpartie sowie das fast dreieckige Kinn zeigen, wie nahe das umgearbeitete Porträt dem julisch-claudischen Vorgängerbildnis steht. Der spätantike Bildhauer legte lediglich die Gesichtsfläche etwas tiefer, damit der Bart leicht erhaben stehen konnte, wodurch wiederum die Mundpartie abgeflacht wurde. Ferner wurde die alte Frisur entfernt und durch kurze Strähnen ersetzt; allenfalls auf der linken Seite erahnt man noch die älteren Motive. Man sieht, dass der Bildhauer bestrebt war, die ursprüngliche Erscheinung des alten Porträts zu erhalten: So arbeitete er um die alten Ohren herum. Auch die Augen entsprechen noch weitgehend dem alten Porträt.

Allerdings fällt auf, dass Stilisierung und Ikonographie trotz der weitgehenden Dominanz der alten Proportionen eher den Konventionen des späten dritten oder vierten Jahrhunderts nach Christus entsprechen. Das verdeutlicht der Vergleich mit einem stadtrömischen Bildnis konstantinischer Zeit, das ikonographisch in der Tradition der Tetrarchen steht (Abb. 9),⁴⁰ sowie ein Kaiserporträt in Aphrodisias.⁴¹ Der mit einer Togastatue des zweiten Jahrhunderts kombinierte Kopf gehörte zu einem Monument, dessen Basis mit Inschrift erhalten blieb; es handelt sich um ein Ehrenmonument für Theodosius I. (?) (Abb. 10).

Obgleich R. R. R. Smith für eine Umarbeitung aus einem julisch-claudischen Bildnis plädiert hat,⁴² kann man möglicherweise einen anderen Vorgänger namhaft machen. Die langgezogenen, fast hochrechteckigen Proportionen, die eigentümlich kurzen Strähnen, das eingetiefte Diadem, die eingefallenen Schläfenpartien und die kleinen, tief liegenden Augen sprechen dafür, dass der Bildhauer nur wenige Möglichkeiten hatte, gestaltend in den Marmor einzugreifen. Im Profil wird dies noch deutlicher: Die Stirnhaarfrisur musste zurückgearbeitet werden und die alten Ohren wurden beibehalten, so dass der Kopf keine voluminösere Frisur oder gar denselben charakteristischen, abstrakten Aufbau wie vergleichbare Monumente aufweist.⁴³ Aufgrund der Proportionen und der Konturlinie des Kopfes lässt sich annehmen, dass es sich ursprünglich um ein Bildnis des dritten Jahrhunderts nach Christus handelte. Möglicherweise stellte die Urfassung Kaiser Gallienus im ersten Typus dar (Abb. 11).⁴⁴ Das Prinzip, dass trotz einer noch erkennbaren Vorgängerfassung eine dezidiert spätantike Erscheinung erreicht wurde, lässt sich in erneut qualitätvoller Ausprägung bei einem weiteren Kopf in Aphrodisias nachweisen, der seine antoninische Herkunft auf den ersten Blick verrät.⁴⁵ Jedoch zeigt der Vergleich mit dem berühmten Bildnis des sogenannten Stilicho-Diptychons, dass Frisur, Physiognomie sowie der zurückgearbeitete Bart vollständig spätantiken Konventionen entspricht.⁴⁶



Abb. 10: Bildnis Theodosius' I. (?), umgearbeitet aus einem Porträt des mittleren (?) dritten Jahrhunderts nach Christus, Aphrodisias, Archäologisches Museum 79/10/170

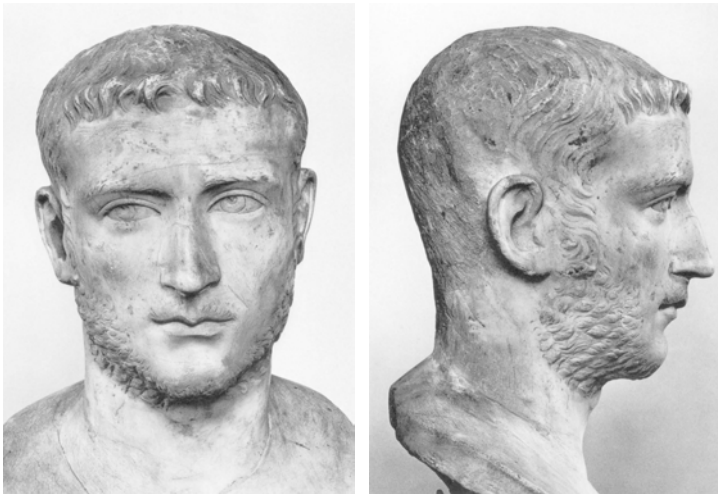


Abb. 11: Bildnis des Kaisers Gallienus, erster Bildnistypus, Rom, Kapitolinische Museen, Stanza degli Imperatori 57, Inv. 360

Einer Bildnisbüste in Berlin (Abb. 12)⁴⁷ arbeitete man in der Spätantike lediglich einen grob wirkenden Bart ein. Man kann gut erkennen, wie die Oberlippe und die darüberliegende Partie tiefergelegt wurden, um genug Volumen für den Bart zu erhalten. Für eine Statue vorgesehen war ein Einsatzkopf aus Assos (Abb. 13).⁴⁸ Dieser zeigt ebenfalls nur die Ausarbeitung eines sekundären Bartes. Der Kopf fällt durch eine weitge-

hende Beibehaltung der Frisur auf, wie dies auch bei der Statue aus Bulla Regia und der Berliner Büste beobachtet wurde. In ihrer jeweils typisch julisch-claudischen Form sticht sowohl bei der Berliner Büste als auch bei dem Einsatzkopf aus Assos die alte Frisur markant hervor.⁴⁹

Man könnte angesichts dieser groben Umarbeitungen wiederum ein handwerkliches Defizit der spätantiken Bildhauer konstatieren. Dennoch scheint es, dass man in einigen Fällen absichtlich mehr von der alten Ikonographie beibehalten wollte, während man in anderen Fällen wie etwa beim julisch-claudischen Kopf aus Leptis Magna (Abb. 7)⁵⁰ eine eher spätantik-zeitgenössische Stilisierung bevorzugte. Die endgültige Form ist also das Ergebnis eines ästhetischen Entscheidungsprozesses: Erhält man eine ›Maske der Alten‹ oder arbeitet man die ursprüngliche Oberfläche ab, um eine den zeitgenössischen, spätantiken Konventionen eher entsprechende Lösung zu erhalten?

Ein in Antakya aufbewahrter und in Seleukia Pieria gefundener Kopf (Abb. 14)⁵¹ gehört in eine Reihe von Stücken, die man entweder direkt mit dem Bildnis des Oecumenius, der das Amt des Praeses von Karien innehatte, verbinden kann⁵² oder die diesem Bildnis ausgesprochen ähnlich sind. Obgleich die Profile eine hadrianische oder antoninische Entstehung suggerieren,⁵³ scheint das Gesicht zu einer antoninischen Entstehungszeit nicht ganz zu passen. Der Ausdruck wirkt durch die flache Gesichtsmodellierung starr und unbewegt; auch die kreisrunde Bohrung der Pupillen ist mit einer Entstehung im zweiten Jahrhundert nach Christus unvereinbar. Wie am Profil erkennbar, wurde das Obergesicht deutlich zurückgesetzt, was sich in Form einer markanten Stufe zwischen Stirn und Außenkante der Haarkappe niederschlägt. Das Porträt wurde demnach mit dem Ziel umgearbeitet, einen qualitätvollen Kopf des zweiten Jahrhunderts nach Christus mitsamt dessen formalen Eigenschaften in zeitgemäßer Weise zu modifizieren, wodurch er einen insgesamt retrospektiven Charakter erhielt.



Abb. 12: Büste julisch-claudischer Zeit, umgearbeitet im vierten Jahrhundert nach Christus, aus Acerra (?), Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Sk 1965.11

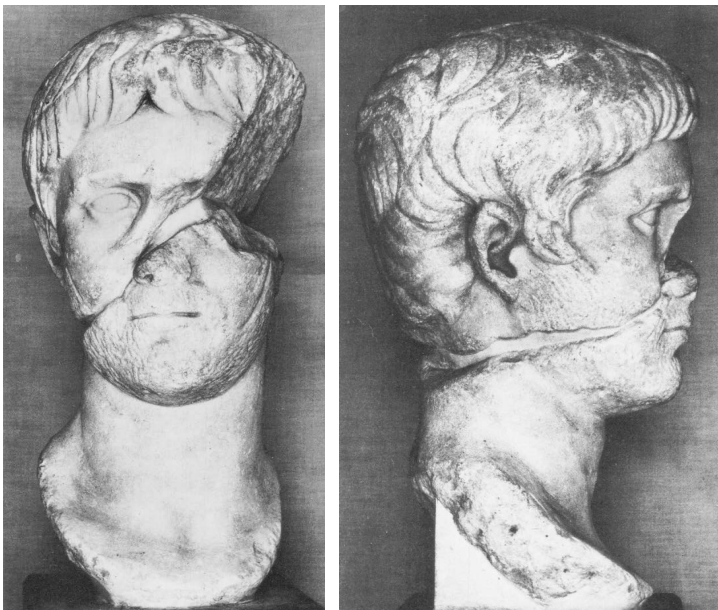


Abb. 13: Porträt julisch-claudischer Zeit, umgearbeitet im vierten Jahrhundert nach Christus, aus Assos, Istanbul, Archäologisches Museum

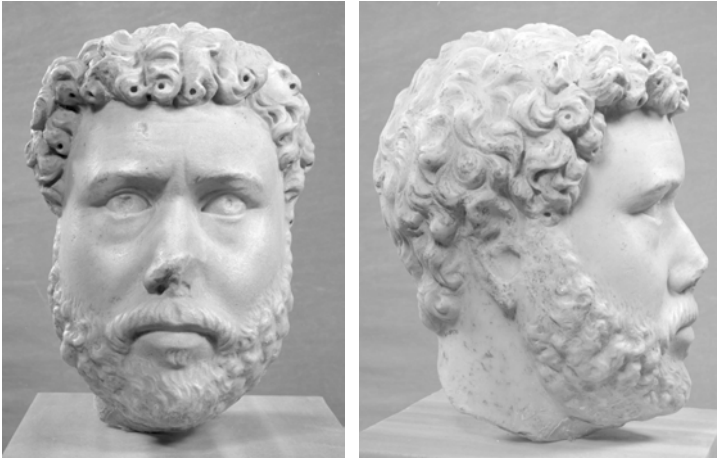


Abb. 14: Bildnis des Oecumenius (?), spätes viertes oder frühes fünftes Jahrhundert nach Christus, umgearbeitet aus einem Porträt hadrianischer beziehungsweise antoninischer Zeit, gefunden in Seleukia Pieria, Antakya, Archäologisches Museum 10571

Die formale Heterogenität spätantiker Statuen belegt also eine markante Diversität neu errichteter Ehrenmonumente; Ehrenmonumente, die sich einerseits mit anderen neuen Statuen, andererseits mit bereits seit langer Zeit bestehenden Statuen zu messen hatten. Dies war für die Zeitgenossen ein so wesentliches Thema, dass es sich sogar in den Inschriften der zugehörigen Basen niederschlug. Im Theater von Sparta ehrte man in spätkonstantinischer Zeit Publilius Optatianus Porfyrius, den Prokonsul der Provinz Achaia, mit einer Statue.⁵⁴ In der Inschrift werden sein Charakter und seine Taten mit dem großen Lykurg verglichen; auch deswegen sei die Statue des Optatianus neben einem Standbild des Lykurg aufgestellt worden.⁵⁵ Hier ging es nicht nur darum, wie dies im Rahmen spätantiker panegyrischer Topoi geläufig war, Personen der großen Vergangenheit mit den Tugenden und Leistungen der Geehrten in Beziehung zu setzen, sondern explizit darum, ältere, prestige- und geschichtsträchtige Monumente in die emphatische Rhetorik der neuen Denkmäler zu integrieren. So spricht eine Statuenbasis des vierten Jahrhunderts nach Christus in Korinth, die einst das Standbild des Prokonsuls Iuniorios trug, folgendermaßen:⁵⁶ »Wer hat das erhabene Standbild des Prokonsuls Iuniorios eingefangen, der (dessen) Gestalt in diesen Stein eingeschrieben hat? Der Bildhauer hat (dessen) Gestalt mit seiner Kunst nachgeahmt, und damit Mutter Hellas mit einer vollkommenen Zierde beglückt. Der untadelige Eutyichianos, der Korinth gut verwaltet, wie ein Bruder, bewunderte (ihn) und stellte (diese Statue) für ihn auf. Auf Beschluss des Stadtrats.«

Diese Rhetorik erinnert unmittelbar – aber mit umgekehrten Vorzeichen – an die erwähnte Lobrede des Himerios für Hermogenes, der ja beklagte, dass es angeblich keine Bildhauer gäbe, die dem großen Lysipp in ihren Fähigkeiten nahekämen, und es schon deshalb unangemessen wäre, eine Statue für den Geehrten aufstellen zu lassen. In Ko-

rinth schien man dem Anspruch offenbar zu entsprechen, aber kam die Qualität der Statue deswegen tatsächlich etwa einem Hermes des Praxiteles⁵⁷ nahe? Daran mag man Zweifel anmelden. Allerdings verdeutlicht der Fall unabhängig von der konkreten Ausführung des verlorenen Standbilds den grundsätzlichen Anspruch, sich in die zahlreichen bestehenden Monumente kompetitiv einzureihen. Vielleicht gerierte sich die Statue auch altertümlich, wie etwa diejenige des Prokonsuls in Bulla Regia (Abb. 4). Dies bleibt zwar im konkreten Fall Spekulation, erscheint aber als eine plausible Möglichkeit, um die spezifische Ästhetik betreffender Befunde positiv erklären zu können. Die große Anzahl vergleichbarer Fälle spricht dafür, dass es sich dabei nicht um obskure Einzelfälle, sondern um eine weit verbreitete Praxis handelte.

In der berühmten Rede des Dion von Prusa an die Rhodier werden entsprechende Praktiken nun schon viel früher, wohl in trajanischer Zeit, erwähnt:⁵⁸ »Man könnte doch eine ganze Menge von euren öffentlichen Einrichtungen mit Bewunderung gutheißen, und auch für die Ehrungen scheint ihr mir vorzügliche Sorge getragen zu haben – ein Blick auf die Fülle eurer Standbilder ist Beweis genug. Seit einer gewissen Zeit aber hat sich eine auch sonst verwerfliche Unsitte bei euch eingebürgert, und wenn ihr die Wahrheit wissen wollt: In Bälde wird überhaupt keiner mehr bei euch geehrt werden, und die verdienten und für die Stadt einsatzbereiten Männer früherer Zeiten, Bürger, Könige, und sogar ganze Völker, werden verhöhnt und ihrer Ehren beraubt sein. Denn wenn ihr beschließt, für jemand ein Standbild aufzustellen – und zur Zeit kommt ihr schnell auf einen solchen Gedanken, wie wenn euch eine Fülle von Bildern zur Verfügung stände –, so kann ich euch kaum vorwerfen, dass es einige Zeit braucht und Verzögerungen eintreten. Denn ganz im Gegenteil, sofort steht der Betreffende fertig da, ja. Aber da geschieht etwas Merkwürdiges: Der oberste Beamte bezeichnet aus der Zahl der schon geweihten Statuen eine, die ihm gut dünkt, lässt die alte Inschrift beseitigen, den neuen Namen einmeißeln – und fertig ist das Ehrenmal. Der von euch für würdig Befundene hat in Zukunft sein Standbild, ohne großen Kraftaufwand, möchte ich meinen, und durchaus rentabel, wenn man die Sache von dieser Seite betrachtet. Da kann man sich nur wundern, wie leicht und erwünscht das alles geht, wenn es allein bei euch steht, ohne Kosten, und ohne dass einer von euch oder von den Geehrten eine Drachme dafür ausgibt, jeden, den ihr wollt, in Erz aufzustellen.«

Dion von Prusa berichtet demzufolge von einem aus seiner Sicht schändlichen Vorgehen, dass nämlich Bildnisstatuen durch zügige Eradierung und Neuanfertigung der Inschrift auf willkürliches Geheiß eines Magistraten – eines »strategos« – umgewidmet würden. Infolgedessen löschte man, so Dion, das Andenken und die Leistungen des ursprünglich Geehrten geradezu gewaltsam aus, obgleich Verdienste und damit verknüpfte Ehrendekrete noch gültig gewesen seien. Die Passage legt zunächst nahe, dass es sich um eine verbreitete Praxis handelte, die aber nur Dion und vielleicht noch wenige andere störte. Dion empört aber vor allem die scheinbar willkürliche Entscheidung eines einzelnen städtischen Amtsträgers, der auf diese Weise Ehrenbeschlüsse der Bürgerschaft übergeht, die seiner Ansicht nach Recht und Gesetz darstellten, und dass die rechtmäßigen Ehrungen nur deshalb überschrieben würden, weil ein Monument gerade passend in der Gegend herumstehe. Dion hatte demnach ein Problem mit zweifelhaften Abläufen im Einzelnen, sowie mit inflationär und voreilig gewährten Statuendedikationen grundsätzlich – »zur Zeit kommt ihr schnell auf einen solchen Gedanken« –, und den rechtlich

fragwürdigen Begründungen der Praxis – »noch ehe ihr den Beschluss gefasst habt« –, aber möglicherweise weniger mit der Praxis selbst.

Bei den spätantiken Umarbeitungen und Umwidmungen älterer Statuen sieht man sich jedoch mit einer anderen Situation konfrontiert. Die Inschriften spätantiker Statuenbasen achten peinlich genau darauf, dass die gewährende Institution sowie der Aufsteller genannt werden, und vermeiden gerade die Unsitte, die Dion anprangerte. Auch auf einer zweiten Ebene wird die Rechtmäßigkeit der Aufstellung einer Ehrenstatue grundsätzlich beteuert. Das für die Spätantike charakteristische panegyrische, oft pleonastische Tugendlob der Geehrten versichert überschwänglich die Legitimität der Ehrung⁵⁹ und damit letztlich auch die Rechtmäßigkeit einer etwaigen Wiederverwendung eines älteren Monuments. Während Dion in seiner Rede an die Rhodier festhält, dass die Rhodier so viele neue Monumente gewährten, dass es den Eindruck mache, als mangle es nicht an Statuen, so muss man für die Spätantike von einer gewandelten Situation ausgehen. Die Menge seit langer Zeit magaziniertes Monumente dürfte im vierten und fünften Jahrhundert nach Christus eine ganz andere Größenordnung angenommen haben. Die Feststellung von R. R. Smith, dass in der Spätantike die Statuenwälder gerade nicht schrumpften, sondern nur zunehmend langsamer anwuchsen als zuvor,⁶⁰ erlaubt die Schlussfolgerung, dass zahlreiche ältere Monumente seit Jahrhunderten bestanden, teilweise restauriert wurden, aber mitunter auch in großer Zahl magaziniert worden sein müssen, wie dies der einmalige Befund der Bildhauerwerkstatt von Aphrodisias eindrucksvoll zeigt.⁶¹ Und auch das bereits angeführte Zeugnis des Himerios scheint die in der Spätantike wahrgenommene potenzielle Vergänglichkeit des Mediums der Porträtstatue, ganz im Gegensatz zu einer Lobrede, zu bestätigen: »Ich aber habe mich bemüht, dich mit einer Rede zu zeichnen und mit meinen Farben, die keine Zeit jemals wagen wird zu beseitigen.«⁶²

Dies gilt umso mehr, als es zu Figuren der Vergangenheit oft keine direkten Bezugspunkte mehr gegeben haben dürfte: Sei es, dass zahlreiche lokale Familien, die noch eine Verbindung zu einzelnen geehrten Personen hätten herstellen können, bereits ausgestorben waren; sei es, dass Figuren der Geschichte wie Drusus Germanicus keine Relevanz für die Gegenwart hatten. Wer einmal an einem Friedhof vorbeigeht und dort in den Bereich kommt, wo Grabsteine eingeebener Gräber aufbewahrt oder zwischengelagert werden, wird diesen Aspekt nachvollziehen können. Die Praxis der Wiederverwendung alter Statuen war in der Spätantike so reguliert, weil sie offenbar selbstverständlich geworden war.⁶³ Der bekannte Fall der Statue eines gewissen Piso in Ephesos, die im frühen fünften Jahrhundert nach Christus derart renoviert wurde,⁶⁴ dass sie »wieder jung« war, verdeutlicht, dass man im Einzelfall Personen der Vergangenheit tatsächlich auf diese Weise gedachte.⁶⁵ Nichtsdestotrotz sollte die Beibehaltung einer älteren Identität bei gleichzeitiger Neuaufstellung und Restaurierung die Ausnahme bleiben.

Man kann festhalten: Die etablierten Praktiken stetiger Wiederverwendung von Porträts führte schrittweise zu neuen inhaltlichen Begründungen und Bedeutungszuschreibungen. Dabei standen oftmals praktische Herausforderungen wie etwa die Erhaltung alter Monumente oder materialökonomische Erwägungen im Hintergrund. Ich habe vor einiger Zeit versucht, diesen Zusammenhang am Beispiel der Umarbeitungen ptolemäischer Porträts während des Hellenismus und in der frühen Kaiserzeit in Ägypten zu erläutern,⁶⁶ und dafür plädiert, dass solche Verfahren, selbst wenn sie grundsätzlich ei-

gentlich als problematisch angesehen worden sein müssen, durch ihre Verstetigung eine neue Bedeutung erlangten. Auch die neuartige Ästhetik spätantiker Statuen lässt sich erst dann verstehen, wenn man sie nicht als Ausdruck einer defizitären, den Mangel verwaltenden Praxis begreift, sondern als Phänomen einer neuartigen, inhaltlich begründeten Ausprägung des ›statue habit‹. Die ›Maske der Alten‹ war demnach eine offenkundig legitime Option in der statuarischen Repräsentation des vierten und fünften Jahrhunderts nach Christus, eine Option, die gleichzeitig neben anderen bestand und die nicht nur eine Kompromisslösung war, sondern eine eigene Ästhetik definierte, die mit spezifischen Qualitäten verbunden werden konnte.

Anmerkungen

- 1 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes A1 ›Ästhetik der Ämter: Repräsentation spätrömischer Reichsbeamter (4.–6. Jh.)‹ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 »Andere Ästhetik«, Project-ID 405662736.
- 2 Rom, Mus. Cap. Inv.-Nr. 1120: Fittschen – Zanker 1994, 85–90 Nr. 78 Taf. 91–94; von den Hoff 2005. Zum bildhauertechnischen Aufwand der Büste bzw. bereits allein des Kopfes vgl. insbesondere Pfanner 2004, 90f.
- 3 Vgl. etwa Raeck 1992, 7.
- 4 Das bedeutet nicht, dass antike Zeitgenossen an der konkreten Erscheinung bestimmter Monumente nicht auch Anstoß nehmen konnten. Wohlbekannt ist die Kritik Arrians (Arr. per. 2), der eine Ehrenstatue Hadrians bei Trapezunt in der Ausführung (τὴν ἐργασίαν) als so mangelhaft empfand, dass er sie nach eigenem Bekunden durch eine bessere Statue ersetzen ließ: Zanker 1983, 7.
- 5 Smith 2016b, 21.
- 6 Explizit bereits Zanker 1988, 109.
- 7 Kovacs 2014, 25–29.
- 8 Athen, Agoramuseum Inv.-Nr. S 1406: LSA 2295; Harrison 1953, 65–67 Nr. 51 Taf. 33; Kovacs 2014, 28 Taf. 3, 1–2; Gehn 2016, 197f. Abb. 15, 5.
- 9 Zur ›Nackenvelle‹ bei Frisuren des 4. Jhs. n. Chr.: Kovacs 2014, 26; 32 mit Anm. 28.
- 10 Vgl. u.a. direkt aus Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. Θ 334: LSA 2291; Kovacs 2014, 111; 270f. Nr. B 35 Taf. 44, 1. 2.
- 11 Kovacs 2014, 32f. Vgl. hierzu auch die Auswahl repräsentativer Beispiele in Bergmann – Kovacs 2016.
- 12 Vgl. jüngere Beiträge zu dem Problem von Umarbeitungen bei spätantiken Porträts von Christof 2024a sowie Lordoğlu 2024. Umarbeitungen von Kaiserporträts im frühen (?) 4. Jh. n. Chr.: Freyer-Schauenburg – Goette 2020, 210–224. Zu der Studie von Prusac 2011 vgl. insbesondere die methodischen Einwände von Fittschen 2012 und Kovacs 2014, 27; 143.
- 13 Rom, Museo Nazionale Romano Inv.-Nr. 247: LSA 907; Blanck 1969, 41–43 Nr. A 15 Taf. 13; Goette 1990, 134 Nr. B b 65 Taf. 20, 3; Gehn 2012, 519–523 Nr. W 8 Taf. 34; Kovacs 2014, 98f. 287 Nr. B 114 Taf. 27, 3–4.

- 14 Wenige Befunde aus der Bildhauerwerkstatt von Aphrodisias erlauben den Blick auf aufgegebenen bzw. nicht fertig umgearbeitete Werkstücke, wie die Büste eines Bärtigen, Aphrodisias, Arch. Mus. Inv.-Nr. 83/6/2460: Kovacs 2014, 175 Anm. 418; van Vorhiis 2018, 71f. Nr. 3 Taf. 14; 15; 16, 1.
- 15 In diesem Sinne erscheint auch beispielsweise die Diskussion um die Unfertigkeit sowie die eigentümlichen formalen Eigenschaften konstantinischer Sarkophage als signifikant. Hierzu programmatisch Eichner 1977, der die eigentümliche Ästhetik konstantinischer Sarkophage auf die quasi-industrielle Produktionsweise zurückführt. Zur Problematik dieser Interpretation vgl. Kovacs 2014, 244 Anm. 2.
- 16 Skikda, Musée Rusicade (?): Gsell 1898, 62–64 Taf. 9, 5; Blanck 1969, 26f. Nr. A 1 Taf. 4a; Wiggers – Wegner 1971, 76.
- 17 Vgl. die Inschrift auf dem Sockel der Büste, CIL VIII 7974: »Numini/Constantiniani/citissimi et/invictissimi«. Ferner Salama 1998, 148–150 Abb. 7; 8.
- 18 Gut erkennbar bei Salama 1998, 149 Abb. 7.
- 19 Zur Ikonographie und Programmatik des Konstantinsporträts vgl. Smith 1997, 185–187; Kovacs 2014, 47–57; Kovacs 2016a.
- 20 Zum Kultbezirk des Apollon vgl. mit der älteren Literatur Ardeleanu 2021, 181–184.
- 21 Tunis, Musée National du Bardo Inv.-Nr. C 1019: Merlin 1908, 8 Taf. 5, 2.
- 22 CIL VI 25528; LSA 1184: »----/[---v(iro)] c(larissimo), amplissimo/[p]roconsuli iterum,/[v]ice sacra cogn[os]/[c]enti, patrono perpe/[t]uo, sp[le]ndidissimus/ordo coloni[ae] Bullen/sium Regiu[m]«. Neben der Statue für den unbekanntenen Prokonsul lässt sich dort noch eine weitere, später wiederverwendete Ehrenbasis für einen kaiserlichen Statthalter nachweisen, für Ceionius Iulius Kamenius, *proconsul Africae* zwischen 326 und 333: Merlin 1908, 12; CIL VIII 25525 = LSA 2357.
- 23 Blanck 1969, 56 Nr. A 34 Taf. 24; Goette 1990, 49; 51; 130 Nr. B b 7. Lenaghan 2016a, 268f.; 277 plädierte für eine augusteische Datierung der Togastatue. Hierzu, die Datierung in das 2. Jh. n. Chr. erneut untermauernd, F. Baratte, in: Baratte u.a. 2023, 121–124 Nr. 91.
- 24 Berlin, Staatliche Museen. Antikensammlung Sk 1964.37: S. Mägele, 1120966: Porträtbüste eines Mannes (<https://arachne.dainst.org/entity/1120966>).
- 25 Die Toga war zwar einst das Erkennungsmerkmal für den römischen Bürger, wurde jedoch seit dem vierten Jahrhundert nach Christus zu einem Ausweis nicht nur senatorischer, sondern auch markant konsularer Amtsgewalt transformiert. Zur Bedeutung der Toga in der Spätantike vgl. Smith 1999, 178–181; Gehn 2012, 34–76; Smith 2016b, 17–19; Lenaghan 2016a, 276; Kovacs 2020b, 396–402.
- 26 Vatikan, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense Inv.-Nr. 10493: LSA 903 (Statue); 1266 (Basis); Blanck 1969, 34f. Nr. A 8 Taf. 9; Bergmann 1977, 152 Anm. 609 Taf. 41, 2 (Bildnis); Goette 1990, 134 Nr. B b 83 Taf. 94, 7; Gehn 2012, 498–504 Nr. W 3 Taf. 37; Kovacs 2014, 57–64; 105; 290f. Nr. B 131 Taf. 7, 1–2.
- 27 Vgl. Kovacs 2014, 57f.
- 28 Zu Himerios von Prusa vgl. Barnes 1987; Schamp 2000; Völker 2003; Penella 2007.
- 29 Him. or. 48, 15–16: Ἐδωκα δ' ἄν ἔγωγε καὶ ἀνάστασιν τῷ ἀγάλματι ἐν Ἀττικοῖς τεμένεσι παρὰ τὴν θεὸν τὴν παρθένον – σὺ γὰρ τὴν σοφίαν καὶ τὴν σωφροσύνην τετίμηκας –, εἴπερ δὴ συνεχῶρον τοῦτο οἱ σύμπαντες Ἕλληνες. (...) Νυνὶ δὲ ἐπεὶ μηδέ

Λύσιππος μηδὲ ἄλλος τις τῶν ὄντων οἷός τέ ἐστιν ἀξίαν χεῖρα παρασχέσθαι τοῦ παραδείγματος, σπουδάζουσι μὲν καὶ αἱ νέαι περὶ σέ τέχνηαι, χορηγοῦσι δὲ αὐταῖς οἱ τῶν πανταχόθεν λογάδες, Ἀττικοῖς δὲ θεάτροις πρόπον εἶναι τὸ ἀνάθημα κρίνοντες ἀνατιθέναι οὕτως ψηφίζονται. (Übers. H. Völker).

- 30 S. weiter *Him. or. 48, 15*: Οὐ γὰρ δὴ Λυσίππῳ ὄνομα τ' ἐδίδου καὶ δόξαν Ἀλεξάνδρου ὑπ' ἐκείνου πλαττόμενος, ὡς καὶ αὐτὴν τὴν ποίησιν σφόδρα θαυμάσαι τὸ φιλοτέχνημα. Ἦ οὐκ ἀκούετε τὸ ἐπίγραμμα τὸ ἐπὶ εἰκόνας τῆς Ἀλεξάνδρου λεγόμενον, τὸ »Λύσιππε πλάστα Σικυώνιαι, δαιδαλέη χεῖρ,« καὶ ὅσα ἄλλα τῷ ποιητῇ πρὸς τοῦτους εἰς τὸν τεχνίτην πεποιήται; – »Denn hat nicht dem (Künstler) Lysipp die Darstellung Alexanders einen derartigen Namen und Ruf gegeben, dass gerade auch die Dichter sein Hauptwerk sehr bewunderten? Habt ihr nicht von dem Epigramm auf die Darstellung Alexanders gehört, »Oh Lysipp, Bildhauer aus Sikyon, kunstvolle Hand«, und was außerdem sonst noch von dem Dichter zum Ruhm des Künstlers verfasst worden ist?« (Übers. H. Völker). Vgl. allein bereits *Plin. nat. 34, 65*. Dafür spricht nicht zuletzt auch die herausragende Rolle, die Lysipp bei seinen Werken, die Alexander den Großen darstellten, noch in der römischen Kaiserzeit beigemessen wurde, vgl. die Sammlung der Quellen bei *Stewart 1993, 360–362 Nr. T 51–T 58; 389f. Nr. T 106; 395 Nr. T 121*. Zur punktuellen Konstruktion einer Agonalität zwischen zeitgenössischen Bildhauern und Lysipp vgl. *Stat. silv. 1, 1*.
- 31 Zur Tradition der Epinikia des Pindar vgl. ausführlich *Nagy 1990*.
- 32 *Him. or. 48, 14*: Ὅρατε ὅπως ὁ λόγος ὑμῖν γράφει τὸν ἄνδρα, παντὸς κηροῦ καὶ πάντων χρωμάτων ἀκριβεστέραν εἰκόνα δι' ἑαυτοῦ ταύτην ἐκτυπωσάμενος. – »Seht, wie (meine) Rede euch den Mann darstellt! Sie hat aus eigener Kraft dieses Bild genauer als jedes Wachs und alle Farben ausgearbeitet.« (Übers. H. Völker).
- 33 *Kovacs 2014, 244–251*.
- 34 Vgl. insbesondere *Korinth, Arch. Mus. Inv.-Nr. S 920: LSA 74; Kovacs 2014, 173–175; 280 Nr. B. 80 Taf. 98, 3. 4; Brown 2016, 85f.*, sowie *Korinth, Arch. Mus. Inv.-Nr. S 1199*, das sich in der Ikonographie und in der qualitativen Ausführung direkt an die theodosianischen Erzeugnisse in Konstantinopel und Aphrodisias anschließen lässt: *LSA 71; Kovacs 2014, Nr. B 81 Taf. 45, 1–2*. Allgemein zu spätantiken Skulpturen aus Korinth: *Brown 2012; Brown 2016; Brown 2018, 83–112*.
- 35 *Korinth, Arch. Mus. Inv.-Nr. S 2771: Datsouli-Stavridi 1970, 109f. Abb. 1; Robinson 2011, 284 Abb. 164; de Grazia Vanderpool 2018*. Vgl. ein weiteres, in der Umarbeitungstechnik vergleichbares Stück von der Agora in Korinth, *Arch. Mus. Inv.-Nr. S-1802: LSA 2343; Ridgway 1981, 447*.
- 36 *Bianchi 2005*.
- 37 *Tripolis, Arch. Mus. Inv.-Nr. 450* (gef. in den hadrianischen Thermen): *LSA 2141; Bergmann 1977, 155 Anm. 624b; Bianchi 2005, 270f. Nr. 1 Abb. 1–3*.
- 38 *Tripolis, Arch. Mus. Inv.-Nr. 457* (gef. auf dem severischen Forum): *LSA 2139; Bergmann 1977, 155 Anm. 625a; Bianchi 2005, 275–277 Nr. 4 Abb. 8–10*.
- 39 Vgl. das Porträt des Drusus Germanici (?) aus Tarent oder La Turbie in Kopenhagen, *Nationalmuseum Inv.-Nr. VIII 303: Boschung 2002, 133 Nr. 51.2*.
- 40 *Rom, Museo Torlonia Inv.-Nr. 591: LSA 904; Kovacs 2014, 57–59; 63f.; 288 Nr. B 120 Taf. 8, 1–2*. Vergleichbar in der Umarbeitungsstrategie zeigt sich auch ein Kopf in

- Tarent: LSA 1128; Blanck 1969, 53 Nr. A 29 Taf. 19a; Belli Pasqua 1995, 141–143 Nr. V 16.
- 41 Aphrodisias, Arch. Mus. Inv.-Nr.: 79/10/170: LSA 196. 197; Smith 2001; Smith 2006, 113f. Nr. 5 Taf. 12.
- 42 Smith 2001, 129; Smith 2016a, 149f.
- 43 Vgl. das Porträt des sog. Valentinian II. aus den hadrianischen Thermen von Aphrodisias, Istanbul, Arch. Mus. Inv.-Nr. 2264: LSA 163; Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 89 Nr. 66 Taf. 41, 5; 42, 1–2; Smith 1999, 182f. Taf. 12, 1–2; Smith 2007, 228 Nr. A 37; Kovacs 2014, 39; 67; 92f.; 128; 260 Nr. A 7 Taf. 23, 3–4.
- 44 Vgl. bereits Kovacs 2014, 92f. mit Anm. 18 Taf. 24, 1–2. Zum 1. Bildnistypus des Gallienus vgl. Bergmann 1977, 47–59; Fittschen – Zanker 1994, 134–136 Nr. 112 Taf. 139: 140.
- 45 Aphrodisias, Arch. Mus. Inv.-Nr. 72–50: LSA 200; Kovacs 2014, 26f. 266 Nr. B 13 Taf. 1, 4–5; Bergmann – Kovacs 2016, 286 Abb. 23, 7–8.
- 46 Monza, San Giovanni Battista, Domschatz: Delbrück 1929, 242–248 Nr. 63; Kiilerich – Torp 1989; Warland 1994.
- 47 Berlin, Staatliche Museen. Antikensammlung Sk 1965.11, angeblich aus Acerra: S. Mägele, 1097946: Porträtbüste eines iulisch-claudischen Prinzen (<https://arachne.dainst.org/entity/1097946>).
- 48 LSA 2521; Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 75f. Nr. 20 Taf. 17; Lenaghan 2016b, 103 Abb. 8, 8.
- 49 Vgl. ferner ein Bildnis des Augustus in Privatbesitz, das in der Spätantike (?) mit einem kurzen, mit Pickungen gestalteten Bart versehen wurde: LSA 2835; Herbert 1983, 410, sowie ein jugendliches Bildnis augusteischer Zeit mit sekundärem Stoppelbart in Paestum: LSA 1203; Torelli 1999, 160f. Abb. 138.
- 50 S. Anm. 37.
- 51 Antakya, Arch. Mus. Inv.-Nr. 10571: LSA 369; Kovacs 2014, 114–116; 264 Nr. B 2 Taf. 53, 1–3.
- 52 Zu den Porträts des Oecumenius vgl. LSA 150; 869; Smith 2002; Kovacs 2014, 112–118.
- 53 Vgl. insbesondere die Bildnisse des Antoninus Pius: Fittschen – Zanker 1994, 63–65 Nr. 59 Taf. 67–69. Zuletzt zur Typologie vgl. Boschung 2017; Fittschen 2017.
- 54 LSA 6 (gef. im Theater von Sparta, aus den Jahren zwischen 325 und 329 n. Chr.): Ἀντολί[ι]η πολύολβε, /σέθεν καλὸν οὐνομα/ἔδεκτο/ἀνθύπατον Ῥώμης/ἄνθος εὐκτιμένης./Ὡς ἀγαθὸς γὰρ ἔων πάντων ἀπὸ κῆρας ἐρύκει/Σπάρτην τ' εὐάνδρον τεῦ/ξεν ἐρειπομένην,/ἢ δῶκεν ἀγαλμ(α) κατὰ/πτόλιον ἄγχι Λυκούργου,/ὄφρα πέλοιτο βροτοῖς/αἰὲν ἀοιδότατος. Vgl. ferner Feissel 1985, 284f. Nr. 22. Zu Optatianus, der mit dem berühmten Dichter von Figurenepigrammen konstantinischer Zeit identifiziert wird, vgl. Squire – Wienand 2017.
- 55 Dieser dialektische Zusammenhang zwischen einzelnen Ehrenmonumenten wird auch noch in einer weiteren Inschrift auf einer ebenfalls im Theater von Sparta zwischen 375 und 388 n. Chr. errichteten Statuenbasis für den Prokonsul Anatolius erneut fortgeführt, vgl. LSA 357; Feissel 1985, 288 Nr. 26: ἢ δῶκεν ἀγαλμ(α) κατὰ/πτόλιον ἄγχι Λυκούργου,/ὄφρα πέλοιτο βροτοῖς/αἰὲν ἀοιδότατος.

- 56 LSA 62: [Τ]ίς τύπον εἰμερόεντα Ἰούνωρος ἀνθυπάτοιο/ἤρπασε, τίς μορφήν τῆ(ι)δ' ἐνέγλυψε λίθω(ι);/μορφήν λαοτόμος μὲν ἐῆ(ι) μεμῆσατο τέχνη(ι)/Ἐλλάδι κόσμον ὅλον μητρὶ χαριζόμενος./[σ]τῆσε δ' ἀγασσάμενός μιν ἀμύμων Εὐτυχιανός/[ἀ]ντικασιγνήτου εὖ διέπων Ἐφύρην./Ψ(ηφίσματος) Β(ουλῆς). Vgl. ferner, mit allerdings inhaltlich abweichender Übersetzung des Epigramms, Brown 2012, 164f.; Brown 2018, 102f. Zum hier nachweisbaren Begriff τύπος als Synonym für »Porträt«/»Bildnis« bzw. »Gestalt« vgl. Fittschen 2021, 9f. Für die Bereitschaft, das Epigramm gemeinsam zu diskutieren und für wichtige Hinweise danke ich Matthew Chalkas.
- 57 Zum Hermes des Praxiteles vgl. mit der älteren Literatur Maderna 2004, 326–328; 533 Abb. 296a–d sowie Pasquier 2007.
- 58 Dion. Chrys. 31, 8–9: τούναντίον γάρ, ὡς περ ἄλλο τι τῶν ὑμετέρων διαφερόντως ἂν τις ἀποδέξαιτο καὶ θαυμάσειεν, οὕτω μοι δοκεῖτε καὶ τιμῆς μάλιστα προνοῆσαι· γνοίη δ' ἂν τις εἰς τὸ τῶν εἰκόνων πλῆθος ἀπιδῶν—μοχθηροῦ δὲ ἄλλως κατεσχηκότος ἔθους ἕκ τινος χρόνου, καὶ μήτε τιμωμένου λοιπὸν παρ' ὑμῖν μηδενός, εἰ βούλεσθε τάληθές εἰδέναι, τῶν τε πρότερον γενναίων ἀνδρῶν καὶ περὶ τὴν πόλιν προθύμων, οὐκ ἰδιωτῶν μόνον, ἀλλὰ καὶ βασιλέων καὶ τιμῶν δῆμων ὑβριζομένων καὶ τὰς τιμὰς ἀποστερουμένων. ὅταν γὰρ ψηφίσθησθε ἀνδριάντα τινί· ῥαδίως δὲ ὑμῖν ἔπεισι τοῦτο νῦν ὡς ἂν ἄφθονον ὑπάρχον· ἐκεῖνο μὲν οὐκ ἂν αἰτιασαίμην, τὸ χρόνον τινὰ καὶ διατριβὴν προσεῖναι· τούναντίον γὰρ εὐθύς ἔστηκεν ὃν ἂν εἴπητε, μᾶλλον δὲ καὶ πρότερον ἢ ψηφίσασθαι. συμβαίνει δὲ πρᾶγμα ἀτοπώτατον· ὁ γὰρ στρατηγός ὃν ἂν αὐτῷ φανῆ τῶν ἀνακειμένων τούτων ἀνδριάντων ἀποδείκνυσιν· εἴτα τῆς μὲν πρότερον οὐσης ἐπιγραφῆς ἀναιρεθείσης, ἐτέρου δ' ὀνόματος ἐγχαράχθεντος, πέρας ἔχει τὸ τῆς τιμῆς, καὶ λοιπὸν τέτευχε τῆς εἰκόνας ὁ δόξας ὑμῖν ἄξιος, πάνυ ῥαδίως, οἶμαι, καὶ λυσιτελῶς οὕτως σκοποῦμενοις, ὥστε θαυμαστὴν εἶναι τὴν εὐπορίαν καὶ τὸ πρᾶγμα εὐχῆς ἄξιον, εἰ μόνοις ὑμῖν ἔστον ὃν ἂν βούλησθε ἰστάναι χαλκοῦν δίχα ἀναλώματος καὶ μηδεμίαν δραχμὴν μήτε ὑμῶν καταβαλόντων μήτε τῶν τιμωμένων. Übers. nach W. Elliger. Zu dieser Rede vgl. insbesondere Jones 1978, 26–35; Sidebottom 1992, 409–414; Bauer 2014, 40–43. Zusammenfassend Brodersen 2023, 79–82.
- 59 Grundlegend: Robert 1948. Zur Rhetorik spätantiker Ehreninschriften vgl. Smith 1999, 186f.; Bauer 2007, 85. Zur engeren historischen Kontextualisierung der Entstehung und fortwährenden Konjunktur dieser Rhetorik Kovacs 2014, 75–90. Unabhängig (?) davon gelangt Machado 2021 zu ähnlichen Ergebnissen. Ferner Bolle 2019, 34–39.
- 60 Smith 2007, 204f.; Kovacs 2014, 256; Kovacs 2019, 320f.
- 61 Van Vorhies 2018. Hierzu Kovacs 2020b.
- 62 Him. or. 48, 16: ἐγὼ δὲ σὲ λόγῳ τε γράψαι καὶ τοῖς ἔμοις φαρμάκοις ἐσπούδασα, ἃ μηδεὶς πώποτε χρόνος νεανιεύεται ἀφανίσαι.
- 63 Hierzu Machado 2017, 334–341.
- 64 LSA 662: Χ(ριστὸς ἔξ) Μ(αρίας) γ(εννηθεῖς)/λοιπὸν ἐγὼ Πείσω(ν)/τελέθω νέος·/Ἀνθεμίδης γὰρ τεῦξ'/Ἰσίδωρος ὅλον χαρίεν/τά με, ὡς πάρος ἦα/ἦ καὶ ἀρ(ε)ιότερον· γῆρας δ· ἐ/μὸν ὤκα δῶξεν/ἄψ μ' Ἰσίδωρος ἔχειν χαρί/εν γέρας ὡπασεν ἥβης/καὶ μ' ἀνάειρε πεσόντα, ὁ/ρῶ δ' ἐμὰ ἔνπεδα γυῖα·/νειόθε δ' ἐκ κρυφίων/μελέων βαρὺν ὄνκον/ἔλασσαν. – »Christus, geboren aus Maria! Nun bin ich, Piso, wieder jung, denn Isidorus

- der Sohn des Anthemius hat mich wieder ganz in meiner Schönheit hergestellt, wie ich vorher war, oder sogar noch besser; er, Isidoros, hat mein Alter rasch vertrieben und hat mir wieder das liebliche Geschenk der Jugendblüte gegeben, und hat mich, der ich gestürzt war, wieder aufgehoben; ich sehe, dass meine Glieder aufrecht stehen. Vom Boden her hat er aus den verborgenen (verschütteten) Gliedern die schwere Last vertrieben.« Übers. nach D. Knibbe. Knibbe 1995 identifizierte die Person des Piso mit dem Priester des Kaiserkultes Ti. Claudius Piso Diophantos aus späthadrianischer oder frühantoninischer Zeit. Kritisch hierzu und mit abweichenden Vorschlägen Roueché 2011, 94f. sowie Kuhn 2017.
- 65 Vgl. auch den Fall der Statuenbasis für den berühmten Philostrat in Olympia, vgl. Dittenberger – Purgold 1896, 536f. Nr. 476, bei der man die Inschrift und wohl auch die Statue selbst im fünften oder sechsten Jahrhundert nach Christus nicht antastete, aber am oberen Abschluss der Basis die das Gesamtmonument gewissermaßen legitimierenden Worte »Κ[ϋρι]ε β[οηθει....]« – Gott, hilf! – anfügte.
- 66 Kovacs 2016b. Dagegen Cain – Pfanner 2021, die den entscheidenden Punkt aber offenkundig missverstanden haben. Die von Cain und Pfanner stets betonte, dominante Logik der Materialökonomie widerspricht nicht der These, dass Umarbeitung und Wiederverwendung gerade im ptolemäischen Ägypten zu einer inhaltlich aufgeladenen und auch legitimierten kulturellen Praxis avancierten. Im Gegenteil: Gerade die zunächst und grundsätzlich problematische Praxis, ein Porträt eines nicht verformten ptolemäischen Königs in dasjenige seines Nachfolgers zu verwandeln, provoziert zwangsläufig eine inhaltliche Auseinandersetzung, die zu neuen Begründungszusammenhängen und damit zu veränderten Bedeutungen führt.

Literatur

- Ardeleanu 2021: S. Ardeleanu, Numidia Romana? Die Auswirkungen der römischen Präsenz in Numidien (2. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.) (Wiesbaden 2021)
- Baratte u.a. 2023: F. Baratte – F. Bejaoui – N. de Chaisemartin – F. Naït-Yghil (Hg.), Les sculptures romaines du musée national du Bardo 1. Les portraits. Empereurs et personnages masculins privés, statues cuirassées, personages en toge, impératrices et femme privées, statues féminines drapées (Bordeaux 2023)
- Barnes 1987: T. D. Barnes, Himerius and the Fourth Century, *ClPhl* 82, 3, 1987, 206–225
- Bauer – Witschel 2007: F. A. Bauer – C. Witschel (Hg.), Statuen in der Spätantike. Tagung 11.–12. Juni 2004 München (Wiesbaden 2007)
- Bauer 2007: F. A. Bauer, Virtuelle Statuensammlungen, in: Bauer – Witschel 2007, 79–109
- Bauer 2014: E. Bauer, Gerusien in den Poleis Kleinasiens in hellenistischer Zeit und der römischen Kaiserzeit. Die Beispiele Ephesos, Pamphylien und Pisidien, Aphrodisias und Iasos (München 2014) 40–43
- Belli Pasqua 1995: R. Belli Pasqua, Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto. IV, 1, Taranto. La scultura in marmo e in pietra (Tarent 1995)
- Bergmann – Kovacs 2016: M. Bergmann – M. Kovacs, Portrait Styles, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 280–294

- Bergmann 1977: M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Bonn 1977)
- Bianchi 2005: L. Bianchi, Ritratti di Leptis Magna fra III e IV secolo, *ArchCl* 56, 2005, 269–301
- Blanck 1969: H. Blanck, Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern (Rom 1969)
- Bolle 2019: K. Bolle, Materialität und Präsenz spätantiker Inschriften. Eine Studie zum Wandel der Inschriftenkultur in den italienischen Provinzen (Berlin 2019)
- Boschung 2002: D. Boschung, Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses (Mainz 2002)
- Boschung 2017: D. Boschung, Jenseits des Narrativs? Kaiserporträt und Staatsrelief in der Zeit des Antoninus Pius, in: C. Michels – P. F. Mittag (Hg.), *Jenseits des Narrativs. Antoninus Pius in den nicht-literarischen Quellen* (Stuttgart 2017) 53–64
- Brodersen 2023: I. Brodersen, Das Spiel mit der Vergangenheit in der Zweiten Sophistik (Stuttgart 2023)
- Brown 2012: A. R. Brown, Last Men Standing. Chlamydatus Portraits and Public Life in Late Antique Corinth, *Hesperia* 81, 2012, 141–176
- Brown 2016: A. R. Brown, Corinth, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 174–189
- Brown 2018: A. R. Brown, Corinth in Late Antiquity. A Greek, Roman and Christian City (London 2018)
- Cain – Pfanner 2021: P. Cain – M. Pfanner, Der schwarze Pharaos – Zu einem Ptolemäerkopf in München, in: J. Lang – C. Marcks-Jacobs (Hg.), *Arbeit am Bildnis. Festschrift für Dietrich Boschung* (Regensburg 2021) 61–76
- Christof 2024a: E. Christof, Bearbeitungs- und Umarbeitungsspuren an kaiserzeitlichen und spätantiken Marmorporträts aus Kleinasien, in: Landskron 2024, 123–142
- Christof 2024b: E. Christof, Spätantike Statuenbasen aus kaiserzeitlichen Grabdenkmälern Antike Wiederverwendung zwischen Recycling und Upcycling (Heidelberg 2024)
- Datsouli-Stavridi 1970: A. Datsouli-Stavridi, Κεφαλή τοῦ Ἰουλοῦ Καίσαρος εἰς τὸ Μουσεῖον Κορίνθου, *AAA* 1970, 109–110
- de Grazia Vanderpool 2018: C. de Grazia Vanderpool, Julius Caesar and Divus Iulius in Corinth. Man, Memory, and Cult, in: V. Di Napoli – F. Gamia – V. Evangelidis – D. Grigoropoulos – D. Rogers – S. Vlivos (Hg.), *What's New in Roman Greece? Recent Work on the Greek Mainland and the Islands in the Roman Period. Proceedings of a Conference Held in Athens, 8–10 October 2015* (Athen 2018) 369–378
- Delbrück 1929: R. Delbrück, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 2 (Berlin 1929)
- Dittenberger – Purgold 1896: W. Dittenberger – K. Purgold, *Die Inschriften von Olympia* (Berlin 1896)
- Eichner 1977: K. Eichner, Die Werkstatt des ›Dogmatischen‹ Sarkophags. Untersuchungen zur Technik der konstantinischen Sarkophagplastik in Rom (Heidelberg 1977)
- Feissel 1985: D. Feissel, Inventaire en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance III. Inscriptions du Péloponnèse, à l'exception de Mistra, 1. Inscriptions du IV au VI siècle, *TravMem* 9, 1985, 267–298

- Fittschen 2012: K. Fittschen, Über das Umarbeiten römischer Porträts, *JRA* 25, 2012, 637–643
- Fittschen 2017: K. Fittschen, Ein dritter Bildnistypus des Antoninus Pius?, in: E. Voutiras – E. Papagianni – N. Kazakidi (Hg.), *Bonae gratiae. Essays on Roman Sculpture in Honour of Professor Theodosia Stefanidou-Tiveriou* (Thessaloniki 2017) 189–196
- Fittschen 2021: K. Fittschen, Privatporträts mit Repliken. Zur Sozialgeschichte römischer Bildnisse der mittleren Kaiserzeit (Wiesbaden 2021)
- Fittschen – Zanker 1994: K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse² (Mainz 1994)
- 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 (Wiesbaden 2012)
- Gehn 2016: U. Gehn, Athens, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 190–189
- Goette 1990: H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen, *BeitrESkAr* 10 (Mainz 1990)
- Gsell 1898: S. Gsell, Musée de Philippeville, Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie 6 (Paris 1898)
- Harrison 1953: E. B. Harrison, *Portrait Sculpture*, *Agora* 1 (Princeton 1953)
- Herbert 1983: J. Herbert (Hg.), *Christie's Review of the Season 1983* (Oxford 1983)
- Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979: J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde (Mainz 1979)
- Jones 1978: C. P. Jones, *The Roman World of Dio Chrysostom* (Cambridge 1978)
- Kiilerich – Torp 1989: B. Kiilerich – H. Torp, Hic est, hic Stilicho. The Date and Interpretation of a Notable Diptych, *JdI* 104, 1989, 319–371
- Knibbe 1995: D. Knibbe, Die statuarische Wiederauferstehung des Kaiserpriesters Ti. Claudius Piso Diophantus unter dem christlichen Statthalter Fl. Anthemius Isidorus, in: D. Knibbe – H. Thür (Hg.), *Via Sacra Ephesiaca II. Grabungen und Forschungen 1992 und 1993* (Wien 1995) 100–102
- Kovacs 2014: M. Kovacs, Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt (Wiesbaden 2014)
- Kovacs 2016a: M. Kovacs, Die Porträts Konstantins als Modell des spätantiken Kaisertypus: Programm oder Entwicklung?, in: O. Brandt – G. Castiglia (Hg.), *Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, Romae (22–28.9.2013)* (Vatikan 2016) 849–878
- Kovacs 2016b: M. Kovacs, Umarbeiten als ›kulturelles Schicksal‹ – Zu Sinn und Funktion von Umarbeitungen und Umwidmungen ptolemäischer Herrscherporträts, in: R. von den Hoff – F. Queyrel – E. Perrin-Saminadayar (Hg.), *Portraits en Contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs* (Venosa 2016) 205–230
- Kovacs 2019: M. Kovacs, Medienwandel und Medienpersistenz – Zur weitgehenden Abwesenheit des rundplastischen Porträts in spätantiken Grabmonumenten, in: D. Boschung – F. Queyrel (Hg.), *Porträt als Massenphänomen – Le portrait comme phénomène de masse* (Paderborn 2019) 319–376

- Kovacs 2020a: M. Kovacs, ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΔΙΑΔΟΧΗ. Kulturgeschichtliche Überlegungen zu rundplastischen Porträts des 4. und 5. Jhs. n. Chr. aus Griechenland, in: V. Tsamakda – N. Zimmermann (Hg.), Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst (Wien 2020) 35–58
- Kovacs 2020b: M. Kovacs, *Praeclara in veste*. Kommunikation von Rang und sozialer Distinktion im spätantiken Amtsortnat, in: D. Boschung – F. Queyrel (Hg.), Porträt und soziale Distinktion (Paderborn 2020) 373–430
- Kovacs 2020c: M. Kovacs, *Gnomon* 92, 2020, 641–648 (Rezension zu van Vorhiis 2018)
- Kuhn 2017: C. T. Kuhn, A Statue for the Senator A. Iulius Pompilius Piso at Ephesos?, *ZPE* 204, 2017, 100–104
- Landskron 2024: A. Landskron (Hg.), Hergestellt und aufgestellt. Produktionsdynamiken und Kontexte römischer Skulpturen im Mittelmeerraum (Graz 2024)
- Lenaghan 2016a: J. Lenaghan, Re-use in fourth-century portrait statues, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 267–279
- Lenaghan 2016b: J. Lenaghan, Asia Minor, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 98–108
- Lordoğlu 2024: N. Lordoğlu, Reconsidering Ephesus' Reworked Sculptures, in: Landskron 2024, 105–122
- LSA: Last Statues of Antiquity Database, directed by R. R. R. Smith and B. Ward-Perkins (<http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>)
- Machado 2017: C. Machado, Dedicated to Eternity? The Reuse of Statue Bases in Late Antique Italy, in: K. Bolle – C. Machado – C. Witschel (Hg.), *The Epigraphic Cultures of Late Antiquity* (Stuttgart 2017) 323–362
- Machado 2021: C. Machado, Statue habit and statue culture in Late Antique Rome, *JRA* 34, 2021, 632–666
- Maderna 2004: C. Maderna, Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik, in: P. C. Bol (Hg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik* (Mainz 2004) 303–382
- Maschek 2014: D. Maschek, Beispiele für die Wiederverwendung spätrepublikanischer Statuenbasen in mittellitalischen Landstädten der Kaiserzeit, *AA* 2014, 1, 61–74
- Merlin 1908: A. Merlin, *Le temple d'Apollon à Bulla Regia* (Paris 1908)
- Nagy 1990: G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past* (Baltimore 1990)
- Pasquier 2007: A. Pasquier, Praxitèle aujourd'hui? La question des originaux, in: A. Pasquier – J.-L. Martinez (Hg.), *Praxitèle. Ausstellungskatalog Paris* (Paris 2007) 82–127
- Penella 2007: R. J. Penella, *Man and the World. The Orations of Himerius* (Berkeley 2007)
- Pfanner 2004: M. Pfanner, Was ist ein antiker Kopf wert? Zur Einschätzung des Kopfes Lanckoroński in Berlin – Ein Werkstattbericht, *AntW* 35, 2004, 89–92
- Prusac 2011: M. Prusac, From Face to Face. Recarving of Roman Portraits in Late-Antique Portrait Arts (Leiden 2011)
- Raeck 1992: W. Raeck, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen* (Stuttgart 1992)
- Ridgway 1981: B. S. Ridgway, *Sculpture at Corinth, Hesperia* 50, 1981, 422–448
- Robert 1948: L. Robert, *Hellenica. Recueil d'épigraphie de numismatique et d'antiquités grecques 4. Épigrammes du Bas-Empire* (Paris 1948)
- Robinson 2011: B. A. Robinson, *Histories of Peirene. A Corinthian Fountain in Three Millennia* (Princeton 2011)

- Roueché 2011: C. Roueche, *Seeing Statues*, in: F. D'Andria – I. Romeo (Hg.), *Roman Sculpture in Asia Minor. Proceedings of the International Conference to celebrate the 50th anniversary of the Italian excavations at Hierapolis in Phrygia, held on May 24–26, 2007*, in Cavallino (Lecce), *JRA Suppl.* 80 (Portsmouth 2011) 91–100
- Salama 1998: P. Salama, *Les Provinces d'Afrique et les débuts du monogramme constantinien*, *BAntFr* 1998, 137–159
- Schamp 2000: J. Schamp, *Himérius de Prousius*, in: R. Goulet (Hg.), *Dictionnaire des philosophes antiques* 3 (Paris 2000) 708–742
- Sidebottom 1992: H. Sidebottom, *The Date of Dio of Prusa's Rhodian and Alexandrian Orations*, *Historia* 41, 1992, 407–419
- Smith – Ward-Perkins 2016: R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins (Hg.), *The Last Statues of Antiquity* (Oxford 2016)
- Smith 1997: R. R. R. Smith, *The Public Image of Licinius 1. Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century*, *JRS* 87, 1997, 170–202
- 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 2001: R.R.R. Smith, *A portrait monument for Julian and Theodosius at Aphrodisias*, in: C. Reusser (Hg.), *Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie. Festschrift Dietrich Willers* (Bern 2001) 123–136
- 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 2006: R. R. R. Smith, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias* (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 2016a: R. R. R. Smith, *Aphrodisias*, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 145–159
- Smith 2016b: R. R. R. Smith, *Statue Practice in the Late Roman Empire. Numbers, Costumes, and Style*, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 1–27
- Squire – Wienand 2017: M. Squire – J. Wienand (Hg.), *Morphogrammata. The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine* (Paderborn 2017)
- Stewart 1993: A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics* (Berkeley 1993)
- Torelli 1999: M. Torelli, *Paestum Romana* (Rom 1999)
- van Voorhis 2018: J. van Voorhis, *The Sculptor's Workshop* (Wiesbaden 2018)
- Völker 2003: H. Völker, *Himerios. Reden und Fragmente* (Wiesbaden 2003)
- von den Hoff 2005: R. von den Hoff, *Commodus als Herkules*, in: L. Giuliani (Hg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München 2005) 115–135
- Warland 1994: R. Warland, *Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht*, *RM* 101, 1994, 175–202
- Wiggers – Wegner 1971: H. B. Wiggers – M. Wegner, *Caracalla. Geta Plautilla. Macrinus bis Balbinus* (Berlin 1971)
- Zanker 1983: P. Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps* (München 1983)

Zanker 1988: P. Zanker, Herrscherbild und Beamtenporträt, in: N. Bonacasa – G. Rizza (Hg.), *Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza internazionale sul ritratto romano*, Roma 26–30 settembre 1984, *Quaderni de ›La ricerca scientifica‹* 116 (Rom 1988) 105–110

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3b, 3c, 10b: Martin Kovacs

Abb. 2: nach Gsell 1998, Taf. 9, 5

Abb. 3a: nach Blanck 1969, Taf. 24

Abb. 4: © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung/Ingrid Geske

Abb. 5a: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Negativnummer: FA-RLV-2320-07 (Raoul Laev)

Abb. 5b: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Negativnummer: FA-RLV-2321-04 (Raoul Laev)

Abb. 6: Anne Wolsfeld

Abb. 7a: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, D-DAI-ROM-61.1794 (Hartwig Koppermann) (Ausschnitt). Alle Rechte vorbehalten

Abb. 7b: nach Bianchi 2005, 276 Abb. 9

Abb. 8: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Negativnummer: Fitt72-53-09 (Gisela Fittschen-Badura)

Abb. 9a: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, D-DAI-ROM-7893. Alle Rechte vorbehalten

Abb. 9b: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, D-DAI-ROM-33.1787 (Cesare Faraglia). Alle Rechte vorbehalten

Abb. 10a: nach S. Ensoli – E. La Rocca (Hg.), *Aurea Roma. Dalla Città pagana alla città cristiana*, Ausstellungskatalog (Rom 2000) 28 Abb. 31

Abb. 11a: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Negativnummer: FittCap81-54-01 (Gisela Fittschen-Badura)

Abb. 11b: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Negativnummer: FittCap81-53-12 (Gisela Fittschen-Badura)

Abb. 12a: © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto: Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CoDArchLab, 40767,17_FA-SPergo05179-12_Philipp Groß

Abb. 12b: © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto: Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CoDArchLab, 40767,25_FA-SPergo05179-20_Philipp Groß

Abb. 13a: nach Inan – Alföld-Rosenbaum 1979, Taf. 17, 1

Abb. 13b: nach Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979, Taf. 17, 2

Abb. 14a: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul, D-DAI-IST-R33676. Alle Rechte vorbehalten

Abb. 14b: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul, D-DAI-IST-R33668. Alle Rechte vorbehalten