

Schade, Kathrin: *Frauen in der Spätantike - Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst*. Mainz: Philipp von Zabern Verlag 2003. ISBN: 3-8053-2907-5; XVIII, 269 S., 67 Tfln

**Rezensiert von:** Annetta Alexandridis, Institut für Altertumswissenschaften, Universität Rostock

Die Spätantike 'boomt'. In den letzten zwei Jahrzehnten haben sich auch die Klassischen Altertumswissenschaften zunehmend an die Grenzen ihrer Fachgebiete begeben, um das Ende der Antike als eine Zeit des Übergangs oder eines grundlegenden Epochenwandels zu erforschen. Für den selektiven kunstgeschichtlichen Blick der Klassischen Archäologie gehörte jedoch das spätantike Porträt, insbesondere das Herrscherbildnis, spätestens seit den Studien von Richard Delbrueck und Hans Peter L'Orange aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum immer wieder behandelten Denkmälerschatz der eigenen Disziplin. Die Arbeit von Kathrin Schade, eine leicht veränderte Version ihrer 2000 abgeschlossenen Dissertation, reiht sich also in eine längere Tradition ein, reicht aber gleichzeitig über diese hinaus. Bis in jüngste Zeit standen Fragen der Benennung und der - höchst diffizilen - stilistischen Datierung im Vordergrund. Schade dagegen widmet sich dem weiblichen Bildnis der Spätantike - in ihrer Definition dem Zeitraum von der Tetrarchie bis zum Ende der Regierung Iustinians - in vorwiegend ikonografischer und ikonologischer Hinsicht. Sie stützt sich dafür zusätzlich auf theoretische Ansätze der Diskursanalyse sowie der Gender Studies. Erklärtes Ziel der Arbeit ist es, „die bildliche Repräsentation der Frauen der spätantiken Aristokratie und des Kaiserhauses im Verhältnis von Kontinuität und Wandel zu beschreiben und so mit Hilfe der Porträts deren gesellschaftlichen Stellenwert innerhalb dieses sozial- wie geistesgeschichtlich so fundamentalen Übergangsprozesses deutlich zu machen“ (S. 2).

Um den Übergang von heidnischer zu christlicher Antike verfolgen zu können, nähert sich Schade dem Thema in zwei chronologischen Blöcken. Kapitel I (S. 7-44) behandelt nachseverische Bildnisse des 3. Jahr-

hunderts, Kapitel II (S. 45-165) die Porträts von der konstantinischen bis zur iustinianischen Zeit (305-565 n.Chr.). Dieser Teil endet mit einem Ausblick auf die Gottesmutter Maria als neuem weiblichem Idealbild. Die Materialgrundlage der Untersuchung ist in drei Anhängen zusammengestellt: einem ausführlichen Katalog der rundplastischen spätantiken Frauen-Porträts (S. 167-228), der eine Leistung für sich ist, einer Liste der epigraphisch und literarisch bezeugten weiblichen Bildnisse desselben Zeitraums (S. 229-241) sowie einem Kurzkatalog der häufig im Text besprochenen Porträts aus anderen Bildgattungen (S. 243-248). Ausführliche Indices zu Aufbewahrungsorten, Textquellen sowie zu Namen und Sachbegriffen erleichtern die Benutzung des Textes und des qualitativ vollen Tafelteils.

Kapitel I und II sind parallel aufgebaut. Die Betrachtung geht jeweils von den Münzbildnissen der Kaiserinnen aus. Diese liefern ein chronologisches Gerüst für die weibliche Bildnisikonografie allgemein. Gemeinsam mit den anschließend behandelten Münzlegenden, Reversabbildungen sowie Titeln und Ehrenbezeichnungen der kaiserlichen Frauen geben sie Aufschluss über die Rolle der Kaiserinnen, die wiederum aus dem jeweiligen Herrschaftsverständnis resultiert. Bis in die theodosianische Zeit ist dabei die dynastische Funktion der Kaiserinnen zentral. Severische Traditionen bleiben auch nach dem Ende der Dynastie lebendig. Dies zeigen nicht nur beibehaltene Formeln und Ehrentitel. Auch das kaum variierte Repertoire an Frisuren kann als eine visuelle *imitatio maiorum*, als ein Zeichen für Tradition und Stabilität verstanden werden. Schade vermutet, dass die Münzbildnisse mit zusehends standardisierter Haartracht eine Bildformel für „die ewige, gute Kaiserin“ (S. 99; ähnlich S. 13) wurden. Das ist überzeugend, auch wenn wir gerne wüssten, ob es ein solches Konzept explizit gegeben hat.

Ikonografische Neuerungen sind im beginnenden 4. Jahrhundert zu beobachten. So zeigt z.B. ein Pietas-Augusta-Multiplum der Fausta die Kaiserin mit Nimbus, frontal thronend, im Arm ein Kind, das sie stillt. Konstantins Gattin ist somit als Mutter dargestellt und gleichzeitig in eine übernatürliche Ebene ge-

---

hoben. Dieser letzte Aspekt bestimmt ab theodosianischer Zeit immer deutlicher die kaiserliche Repräsentation: Die Herrschaft ist eine von Gottes Gnaden und bedarf als solche keiner Legitimation durch dynastische Ansprüche oder besondere Fähigkeiten der Herrschenden.<sup>1</sup> Das spiegelt sich auch im Münzrepertoire der Kaiserinnen wider. Es wird deutlich reduziert, stark dem des Kaisers angepasst und thematisiert nicht mehr die dynastische Funktion der Frauen. Stattdessen sind für Aelia Flaccilla, der ersten Frau Theodosius' I., erstmals kaiserliche Insignien nachgewiesen. Auf den Emissionen für die Kaiserinnen steht ferner die neue Religion mit verschiedenen, z.T. triumphalen Bildmotiven im Vordergrund (Christusmonogramm, Victoria mit Langkreuz u.a.). In Ehebildern des Kaiserpaars wird Concordia, die traditionelle Figur der ehelichen Eintracht, durch Christus ersetzt.

Den Kern von Schades Arbeit bildet die ikonografische und ikonologische Analyse der Porträts kaiserlicher wie nicht-kaiserlicher Frauen in den übrigen Bildgattungen, d.h. vorwiegend in der Rundplastik, aber auch auf Mosaiken, Sarkophagreliefs oder Goldgläsern. Schade geht davon aus, dass es sich um Bildnisse von Aristokratinnen handelt (S. 2f.). Das ist wahrscheinlich, hätte aber doch einer etwas ausführlicheren Begründung bedurft. Wie haben wir uns z.B. die literarisch belegten Ehrungen für Tänzerinnen, Musikerinnen und Schauspielerinnen (S. 71) vorzustellen?

Dass es sich bei römischen Porträts nicht um Abbilder der Wirklichkeit handelt, ist keine Neuigkeit mehr. Dennoch sind Frauenbildnisse bislang kaum so umfassend und sorgfältig auf ihre 'symbolischen Formen' (Bourdieu) oder ihre 'Bildsprache' hin befragt worden wie hier. Das liegt an der Konsequenz, mit der Schade ihr Vorgehen methodisch und theoretisch begründet. Sie geht von einer soziologischen Definition des Begriffes „Status“ aus, die eng mit dem Rollenbegriff zusammenhängt. Status meint nicht nur eine spezifische gesellschaftliche Position, an die entsprechende Ansprüche und Werte geknüpft sind, sondern kann in verschiedene Statusformen aufgesplittert sein, wie z.B. Alter, Ehe, Mutterschaft u.a. Jeder dieser Statusformen entspricht ein bestimmtes Rollenverhalten. Spu-

ren dieses Rollenverhaltens versucht Schade in den Bildnissen wieder zu finden und 'splittert' sie dementsprechend in verschiedene Bedeutungsträger auf. Sie widmet sich der repräsentativen Funktion von Frisur, Kleidung und Schmuck, Physiognomie und Körper sowie verschiedener Attribute. Bei letzteren handelt es sich vor allem um bildliche Verweise auf Bildung, Ehe und Familie sowie auf Götterangleichung. Die Beobachtungen sind in einen diachronen Rahmen vom frühen Prinzipat bis in byzantinische Zeit eingebettet. Auffallend ist dabei die große Konstanz der weiblichen Repräsentationsideale: Ehe, Mutterschaft und Schönheit bleiben stets bestimmend. Noch die Ikonografie der Gottesmutter zehrt von dieser Tradition.

Wie bei den Münzen werden auch in den übrigen Bildgattungen ausgewählte antoninisch-severische Traditionen bis ins 4. Jahrhundert fortgeführt und gewissermaßen Standard, so beispielsweise bestimmte Frisuren, Tunica und Palla als Gewänder oder Bildungsattribute. Die konstantinische Zeit führt einige ikonografische Neuerungen ein, verbindlich werden diese erst ab theodosianischer Zeit, und zwar im kaiserlichen wie im nicht-kaiserlichen Porträt, deren Bildsprache sich gegenseitig beeinflusst. Der Umbruch lässt sich vor allem an zwei Phänomenen festmachen, zunächst einer verstärkten 'Zeremonialisierung'. Dafür spricht etwa die Darstellung aufwendigen Schmucks. Im kaiserlichen Porträt ab theodosianischer Zeit wird der Juwelenkragen gleichsam zum Insigne. Die Darstellung von Aristokratinnen als Herrinnen des Hauses, eine ikonografische Neuerung, übernimmt verschiedene Bildelemente des höfischen Aufwatzungszeremoniells, so beispielsweise die Vorhänge. Kaiserlicher und nicht-kaiserlicher Kopfschmuck sind oft nicht zu unterscheiden. Weiteres Zeichen des Umbruchs ist die Umdeutung einiger, nicht aller, traditioneller Motive in christlichem Sinne. In der Darstellung von Ehepaaren, die erst im 2. Jahrhundert Eingang in die Repräsentation der Vornehmen und des Kaiserhauses gefunden hat, werden Hinweise auf emotionale

---

<sup>1</sup> Zu keiner Zeit der Antike jedoch vereinte der Herrscher „zwei Naturen auf sich [...] - eine göttliche und eine menschliche“ (S. 148).

Zuneigung, Liebe und erotische Anziehung zusehends zurückgedrängt. Die Figuren werden stärker voneinander isoliert. Das Motiv der im Handschlag verbundenen Ehepartner erfährt eine Umdeutung im Sinne der Sieghaftigkeit des Christentums. Christus ersetzt die Personifikation der ehelichen Eintracht und krönt schließlich die Eheleute. Den Kranz bezeichnet Johannes Chrysostomos als Sieg über die Lust (S. 132).

Es gibt aber auch Differenzen zwischen kaiserlichem und nicht-kaiserlichem Bildnis. Schönheit, Pflege der eigenen Schönheit und Sinnlichkeit des weiblichen Körpers gehören weiterhin zum festen Repertoire aristokratischer Repräsentation und stehen nicht im Widerspruch zum christlichen Bekenntnis. Nur bei den gleichsam übernatürlichen und überpersönlichen Figuren der Kaiserinnen (und Kaiser) wird der Körper flach, schematisch, 'entmaterialisiert' und nur mehr zum „Etiketenträger“ (S. 148).

Dem ikonografischen Wandel entspricht ein formaler. Während die weiblichen Tugendideale seit dem Prinzipat inhaltlich weitgehend konstant bleiben - eheliche Eintracht, Mutterschaft, Schönheit -, verliert ihre Visualisierung an Vielfalt zugunsten eines begrenzten Repertoires verfestigter Bildtypen und zeichenhafter Formensprache. Klein- und Flächenkunst verdrängen die Rundplastik als bevorzugtes Darstellungsmedium. Schade führt dies im Einklang mit neueren Forschungsansätzen auf Veränderungen im Repräsentations- und Kommunikationsverhalten der Eliten zurück: Beides sei plakativ und gleichzeitig elitärer geworden. Die Argumentationslinie, die Schade über beide Kapitel verfolgt, geht angesichts der Fülle an Details und ausführlichen Beschreibungen manchmal ein wenig unter. Zudem suggeriert der Katalog ein Übergewicht der Rundplastik, obwohl dieses Darstellungsmedium im behandelten Zeitraum gerade abnimmt. Viele grundsätzliche Informationen verbergen sich in den Unterkapiteln zu theoretischen Grundlagen oder zu methodischen Problemen des rundplastischen Porträts (S. 3f., 22ff., 72ff.). Die Spezifika spätantiker Repräsentation werden m.E. dort zum Teil klarer herausgearbeitet als im Schlusskapitel (S. 151-162), das notgedrungen wichtige historische Prozesse

auf wenige Zeilen zusammenschnurren lassen muss.

Abschließend möchte ich zwei zentrale Punkte der Argumentationslinie herausgreifen. Für die Physiognomie des Frauenporträts, das im Gegensatz zum Männerporträt stärker und länger an idealisierten, geglätteten Gesichtern festhält, ist die Zunahme von Alterszügen seit severischer Zeit auffallend. Schade bietet dafür verschiedene Interpretationen an. Alter deutet sie generell als Würdezeichen der *mater familias*, die in Falten gelegte Stirn als Zeichen geistiger Konzentration der *avia educatrix* und bei Kaiserinnen in Analogie zum Herrscherporträt als Zeichen der *cura imperii*. In theodosianischer Zeit werden die Gesichtszüge deutlich abstrakter. Besonders stark ausgeprägt ist diese Tendenz im kaiserlichen Porträt, das gewissermaßen eine kaiserliche Standardphysiognomie bietet. Hier argumentiert Schade überzeugend gegen ein lang gehegtes Deutungsmuster: das der 'Spiritualität' spätantiker Porträts. Dieser christlich-religiös bestimmte Interpretationsansatz berücksichtigt nicht, dass sich die Bildnisse christlicher und heidnischer Frauen nicht unterscheiden lassen. Außerdem legt der deutliche Abstraktionsgrad kaiserlicher Porträts nahe, dass übergroße Augen und starre Physiognomie die Überpersönlichkeit der Herrscher symbolisieren können (S. 135-141). Die großen Augen als auffallendstes Merkmal spätantiker Porträts sind, so Schade, generell ein Mittel der „Wert- und Ausdruckssteigerung“ (S.141). Sie entsprächen damit auf visueller Ebene der spätantiken „Ambitioniertheit“ (S. 152).

Dieser von Peter Brown geprägte Begriff<sup>2</sup> hätte einer genaueren Erläuterung bedurft, zumal die - im archäologisch-kunsthistorischen Vokabular übrigens fest verankerten - Umschreibungen 'Steigerung', 'Ausdruck' oder auch 'expressiv hieratisch' sehr unbestimmt bleiben. Ein mit den neuen Stilelementen bezwecktes 'lautstärkeres' Rühmen inschriftlich genannter Tugenden, wie es Robert R. R. Smith für die Männerporträts annimmt,<sup>3</sup> mag Schade nicht ohne weiteres auf

<sup>2</sup> Brown, Peter, Die letzten Heiden. Eine kleine Geschichte der Spätantike, Berlin 1986, S. 59-86.

<sup>3</sup> Smith, Robert R. R., The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early

---

die Frauen übertragen, die schließlich keine Amtsträgerinnen waren (S. 151-152). So bleibt für die Frauenporträts 'nur' eine gesteigerte „optische Ausstrahlungskraft“ (S. 152). Aber konnten etwa die zu verschiedenen Zeiten im Prinzipat neu eingeführten Götterattribute oder aufwendigen Frisuren nicht auch diese Funktion gehabt haben? - Es bleibt ein grundsätzliches Dilemma, 'strukturelle Homologien' (Bourdieu) zwischen visueller und sprachlicher Kommunikation auf rein sprachlicher Ebene herstellen zu müssen. Eine unmittelbare Gleichsetzung reduziert die Aussagekraft der Bilder, eine vage Parallelisierung läuft Gefahr, keine spezifische Verknüpfung oder eben 'Homologie' mehr deutlich machen zu können.

Auf etwas festerem Boden stehen wir bei der Frage nach Verwendung, Funktion und Verbreitung der Bildnisse. Schade erklärt den starken Rückgang rundplastischer Bildnisse seit dem 3. Jahrhundert überzeugend im Zusammenhang der Stifterpraxis. Den Senatoren und lokalen Eliten waren wichtige politische Kompetenzen entzogen. Das führte sowohl zu einem Nachlassen des euergetischen Engagements als auch zu einem Rückgang der Loyalitätsbekundungen gegenüber dem Kaiser. Der Bedarf an Ehrenstatuen nahm ab. Stattdessen spielten 'Largitiones', der Austausch von Geschenken zwischen Kaiser und Oberschicht bzw. innerhalb der Oberschicht eine immer größere Rolle. Bevorzugtes Medium dieser nun in exklusiveren Zirkeln gepflegten Repräsentation waren Klein- und Flächenkunst. Thematisiert wurde stärker als bislang auch das Umfeld des eigenen zereemoniösen Lebenswandels: die prächtigen *domus* und Domänen. Für die Frauen wurde die Darstellung als Herrin des Hauses repräsentativ. Dadurch seien, so Schade, die soziale Position und der „Repräsentationswert“ der Frau (S. 43, 155) gesteigert worden. Das will mir angesichts der zahlreichen öffentlich aufgestellten Bildnisse von Frauen der frühen und mittleren Kaiserzeit nicht einleuchten. Ebenso ist es kein spezifisches Charakteristikum der Spätantike, dass die Bilder „symbolische Artefakte einer ritualisierten visuellen Kommunikation“ (S. 153) waren.<sup>4</sup> Erhielten, um die Leitfrage der Arbeit aufzunehmen, die Porträts einen qualitativ neuen „ge-

sellschaftlichen Stellenwert“ (S. 2)? Dass sie „einer statusbetonten Selbstinszenierung und Selbstvergewisserung der Nobilität“ dienten (S. 153), suggeriert die Vorstellung von einer auf sich bezogenen, verunsicherten oder frustrierten, weil politisch machtlos gewordenen Klasse. War das die Kehrseite der „Ambitioniertheit“?<sup>5</sup>

Schades Untersuchung zur spätantiken Bildniskunst überzeugt durch Methodenbewusstsein und klare, schlichte Sprache. Vorgehen und Fragestellung werden theoretisch begründet, ohne den Text mit einschlägigem Vokabular zu überfrachten. Ich habe das Entstehen der Dissertation mitverfolgt und von mehreren Diskussionen auch für die eigene Arbeit profitieren können. Meine abschließend geäußerten kritischen Bemerkungen oder Fragen verstehe ich daher als Fortführung unseres Gespräches.

HistLit 2003-4-079 / Annetta Alexandridis über Schade, Kathrin: *Frauen in der Spätantike - Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst*. Mainz 2003, in: H-Soz-Kult 10.11.2003.

---

Fourth Century, *Journal of Roman Studies* 87 (1997), S. 170-202, hier S. 198-200; zur Frage der 'Spiritualität' vgl. Ders., Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300-600, *Journal of Roman Studies* 89 (1999), S. 155-189, hier S. 185-188.

<sup>4</sup> Vgl. z.B. Baumer, Lorenz E.; Hölscher, Tonio; Winkler, Lorenz, Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes* 106 (1991), S. 261-295.

<sup>5</sup> Borg, Barbara E.; Witschel, Christian, Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jhs. n. Chr., in: Alföldy, Geza; Panciera, Silvio (Hgg.), *Inscriptliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt*, Stuttgart 2001, S. 46-120 (konnte in der vorliegenden Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden) nehmen an, dass im 3. Jahrhundert performative Formen der Repräsentation wie Spiele, Prozessionen, Zeremonien und Gastmähler in den prächtigen *domus* wichtiger wurden.