



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

DIGITALE PUBLIKATIONEN DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

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

Bergmann, Marianne

Die Porphyrskulpturen aus dem Palast von Gamzigrad

in: Bülow, Gerda von – Petković, Sofija (Hrsg.), Gamzigrad-Studien I. Ergebnisse der deutsch-serbischen Forschungen im Umfeld des Palastes Romuliana, 305–352.

DOI: <https://doi.org/10.34780/bbx8-5bb8>

Herausgebende Institution / Publisher:
Deutsches Archäologisches Institut

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

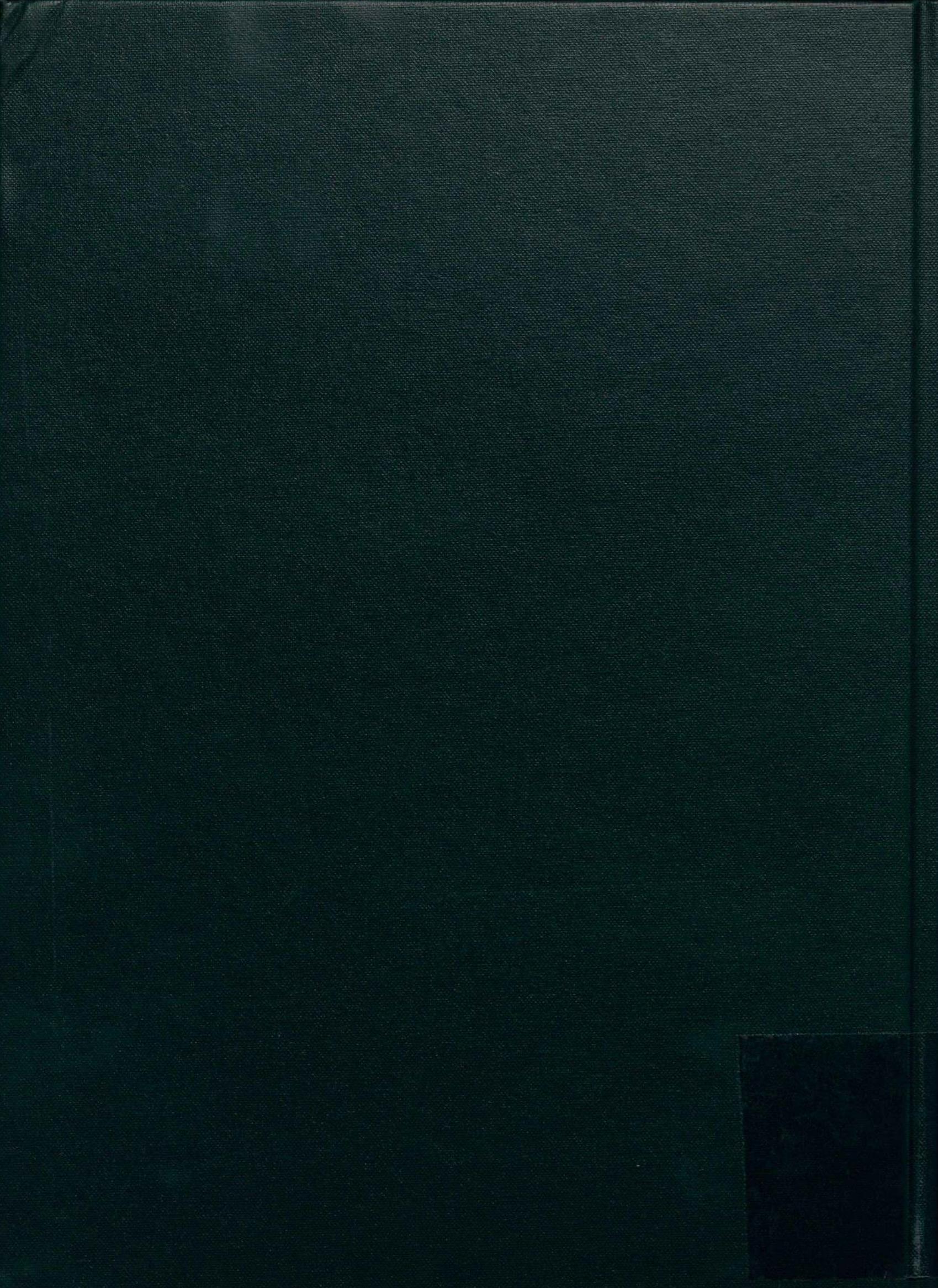
Nutzungsbedingungen: Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten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

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

GERDA VON BÜLOW / SOFIJA PETKOVIĆ
(HERAUSGEBERINNEN)

GAMZIGRAD-STUDIEN I
ERGEBNISSE DER DEUTSCH-SERBISCHEN
FORSCHUNGEN IM UMFELD DES
PALASTES ROMULIANA





GERDA VON BÜLOW / SOFIJA PETKOVIĆ
(HERAUSGEBERINNEN)

GAMZIGRAD-STUDIEN I

RÖMISCH-GERMANISCHE FORSCHUNGEN

BAND 75

RÖMISCH-GERMANISCHE KOMMISSION
DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS ZU FRANKFURT A. M.

RÖMISCH-GERMANISCHE KOMMISSION
ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE BELGRADE

Gamzigrad-Studien I

Ergebnisse der deutsch-serbischen Forschungen im Umfeld des Palastes *Romuliana*

HERAUSGEGBEN VON
GERDA VON BÜLOW UND SOFIJA PETKOVIĆ

MIT BEITRÄGEN VON
MARIANNE BERGMANN, GERDA VON BÜLOW, SVEN CONRAD,
GORDANA JEREMIĆ, ALEKSANDAR KAPURAN,
NATAŠA MILADINOVIC-RADMILOVIC, MARK OPELT, SOFIJA PETKOVIĆ,
STEFAN POP-LAZIĆ, ANA PREMK, CHRISTOPH RUMMEL, TIM SCHÜLER,
BRIGITTA SCHÜTT, JANA ŠKUNDRIĆ-RUMMEL, JÁNOS TÓTH, MILOJE VASIĆ
UND DRAGANA VULOVIĆ

REICHERT VERLAG • WIESBADEN • 2020

VIII,406 Seiten mit 313 Abbildungen, 16 Tabellen und 15 Tafeln

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© 2020 by Römisch-Germanische Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts /
Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden
ISBN: 978-3-95490-477-8

Alle Rechte, vor allem der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder
Teile daraus auf fotomechanischem Wege (Fotografie, Mikroskopie) zu vervielfältigen oder
unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten und zu verbreiten.

Redaktion: Hans-Ulrich Voß, Römisch-Germanische Kommission Frankfurt a. M.
Formalredaktion: Julia Hahn, Johannes Gier, Römisch-Germanische Kommission Frankfurt a. M.
Bildredaktion: Oliver Wagner, Kirstine Ruppel, Römisch-Germanische Kommission Frankfurt a. M.
Satz: Julia K. Koch, Preetz
Druck: Bonifatius GmbH Druck – Buch – Verlag, Paderborn
Printed in Germany
Printed on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral) • tcf



Dem Andenken an Ulrike Wulf-Rheidt (1963–2018) gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

<p>VORWORT– ПРЕДГОВОР. <i>Von Gerda von Bülow und Sofija Petković</i> 1</p> <p>BAUFORSCHUNG UND ARBEITEN DES ARCHITEKTURREFERATS IN <i>FELIX ROMULIANA</i>-GAMZIGRAD VON 2004–2012. <i>Von Christoph Rummel</i> 5</p> <p>DAS DEUTSCH-SERBISCHE GEMEINSCHAFTS- PROJEKT ZUR GEOPHYSIKALISCHEN UND ARCHÄOLOGISCHEN ERKUNDUNG DER UMGEBUNG DES PALASTES <i>FELIX ROMULIANA</i>. CHRONIK DER GELÄNDEARBEITEN VON 2004–2012. <i>Von Gerda von Bülow</i> 9</p> <p>GIS BASED TOPOGRAPHICAL ANALYSIS IN THE SURROUNDINGS OF <i>FELIX ROMULIANA</i>, SERBIA. <i>By János Tóth and Brigitta Schütt</i> 17</p> <p><i>FELIX ROMULIANA</i>-GAMZIGRAD. GEOPHYSIKALISCHE ERKUNDUNG DES INNENBEREICHS ZU ARCHÄOLOGISCHEN ZWECKEN. <i>Von Tim Schüler und Mark Opelt</i> 27</p> <p>LANDSCAPE HISTORY RESEARCH IN THE SURROUNDINGS OF THE ARCHAEOLOGICAL SITE <i>FELIX ROMULIANA</i>. <i>By Jana Škundrić-Rummel</i> 43</p> <p>THE PREHISTORY OF NORTH-EASTERN SERBIA USING THE EXAMPLE OF <i>FELIX ROMULIANA</i> AND ITS SURROUNDINGS. <i>By Aleksandar Kapuran</i> 59</p>	<p>DIE ERGEBNISSE ARCHÄOLOGISCHER SONDAGEGRABUNGEN AUF GEOMAGNETISCH PROSPEKTIERTEN FLÄCHEN NÖRDLICH UND SÜDLICH DES PALASTES <i>FELIX ROMULIANA</i>. <i>Von Gerda von Bülow</i> 83</p> <p>Coins from Gamzigrad 2008 – <i>extra muros</i> <i>By Miloje Vasić</i> 103</p> <p><i>FELIX ROMULIANA</i>. DIE GEFÄSSKERAMIK AUS DEN GRABUNGEN <i>EXTRA MUROS</i> 2006–2008. <i>Von Sven Conrad</i> 117</p> <p>THE RESULTS OF ARCHAEOLOGICAL RESEARCH IN THE SOUTH TOWER OF THE WEST GATE OF LATER FORTIFICATION OF <i>FELIX ROMULIANA</i> (TOWER 19). <i>By Sofija Petković</i> 171</p> <p>COINS FROM TOWER 19 IN <i>FELIX ROMULIANA</i>. <i>By Miloje Vasić</i> 205</p> <p>THE POTTERY FROM TOWER 19. <i>By Sven Conrad and Ana Premk</i> 213</p> <p>DIE VILLA <i>EXTRA MUROS</i> NÖRDLICH VON <i>FELIX ROMULIANA</i>. ERGEBNISSE DER GRABUNGEN 2010–2012. <i>Von Gerda von Bülow</i> 245</p> <p>Coins from the Villa <i>extra muros</i> – 2010/2011. <i>By Miloje Vasić</i> 283</p>
--	--

FIFTH CENTURY BURIAL IN FRONT OF THE NORTHERN GATE OF <i>FELIX ROMULIANA</i> – ANTHROPOLOGICAL ANALYSIS. <i>By Dragana Vulović, Nataša Miladinović-Radmilović and Stefan Pop-Lazić</i>	287	EINE NEU ENTDECKTE MARMORSKULPTUR AUS DER VILLA <i>EXTRA MUROS</i> NÖRDLICH VON <i>FELIX ROMULIANA</i> – TEILSTÜCK EINER MYTHOLOGISCHEN JAGDSZENE. <i>Von Gerda von Bülow</i>	373
DIE PORPHYRSKULPTUREN AUS DEM PALAST VON GAMZIGRAD. <i>Von Marianne Bergmann</i>	305	ZUSAMMENSCHAU. <i>Von Gerda von Bülow</i>	395
MOSAICS FROM GAMZIGRAD, WITH A SPECIAL OVERVIEW OF THE <i>SECTILIA PAVIMENTA</i> . <i>By Gordana Jeremić</i>	353	РЕЗИМЕ.	399
		SUMMARY	403

Die Porphyrskulpturen aus dem Palast von Gamzigrad

Von Marianne Bergmann

EINLEITUNG

Spätestens mit der Einrichtung der Tetrarchie führte Diokletian Formen der kaiserlichen Repräsentation ein, die die antiken Schriftsteller als Übernahmen aus dem Persischen (und damit eines entsprechenden „tyrannischen“ Herrschaftsverständnisses) beschrieben, während A. Alföldi 1934 und 1935 zeigen konnte, dass viele der Neuerungen inoffiziell schon lange vorbereitet und nun nur offiziell gemacht wurden: unter anderem die Anrede als *dominus*, die Proskynese, der Herrscherornat aus Purpurstoff und Edelsteinbesatz an den den Kaiser umgebenden Gegenständen¹. Dazu gehörten auch neue oder neu definierte Formen der Tracht, wie die ehemals rein militärische Chlamys als Dauerkleidung und die Schuhform der *campagi*². Im Zuge solcher Neuerungen führte Diokletian die Produktion von Kaiserbildern aus rotem Porphyrr ein, die nicht nur den Ornat, sondern die Körper der Herrscher selbst als purpur erscheinen ließen. Der rote Porphyrr stammte vom Porphyrrberg (Gebel Dukhan, Gouv. Rotes Meer, EG) in der ägyptischen Ostwüste³. Bis dahin hatte man überwiegend das Material nach Rom gebracht und dort verarbeitet, vor allem zu dekorativen Zwecken, für Säulen, Becken und *opus sectile*, seltener für Gewandstatuen, gern von Barbaren, so gut wie nie aber für Köpfe und nackte Körperteile. Im polyzentrischen Reich der Tetrarchie⁴ wurde es dagegen sinnlos, den Porphyrr erst in Rom zu verarbeiten. Viel näher lag es, die neue Produktion im Herkunftsland des Materials in Ägypten anzusiedeln, und von dort fertig ausgeführte Skulpturen oder bei größeren Aufträgen bossierte Formen mitsamt den Bildhauern, die die Dinge fertigstellen sollten, an ihre Bestimmungsorte zu bringen. Diese verteilen sich fast über das ganze Reich, mit einem Schwerpunkt in den zugleich strategisch wichtigen Herkunftsgebieten der Tetrarchen im derzeitigen Serbien und Kroatien. Für die ägyptische Werkstatt muss Diokletian lokale Spezialisten für die Bearbeitung von Hartgestein herangezogen haben, von denen es zu seiner Zeit vermutlich nicht mehr viele gab. Sie arbeiteten in einem charakteristischen lokalen Stil, der sich stark aus lokalägyptischen

und hellenistischen Überlieferungen speiste⁵. Zugleich setzten sie aber stärker als die traditionsreichen Marmorwerkstätten Roms und des griechischen Ostens die neuen Repräsentationsformen und zentrale Anliegen der Tetrarchie gleichsam wörtlich und vermutlich auf direkte Anweisung in Skulptur um: neben dem genannten Ornat den *pilleus pannonicus*⁶, der die Herkunft der Tetrarchen aus den illyrischen Elitetruppen anzeigen und deren Loyalität einforderte, edelsteinbesetzte Throne und nicht zuletzt die neuen Gruppenbilder einander umarmender Herrscher, die, wie H. P. Laubscher zeigte, eine Form der Begegnung zwischen Gleichrangigen darstellten und die für die Viererherrschaft notwendige und legendär gewordene *concordia* beschwören⁷. Die Werkstattleitung muss nicht nur ihre Anweisungen direkt aus einer Zentrale – die man sich wohl bis 305 im Umfeld Diokletians selbst vorstellen muss – bekommen haben, sondern diese auch eher verbal oder durch Skizzen, die sie im Detail selbständig umsetzte.

Aber nicht nur neue Formen der Kaiserbilder wie die aus der Porphyrrwerkstatt wurden entworfen und genutzt, auch in den Voraussetzungen für die Aufstellung von Kaiserbildern sind Änderungen zu beobachten. Zwar galt im-

1 Vgl. die Einleitung A. Alföldis zu seinen grundlegenden Untersuchungen zur Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhof und zu Insignien und Tracht der römischen Kaiser in den Röm. Mitt. 1934 und 1935 (ALFÖLDI 1934, 3–6; ALFÖLDI 1935; nachgedruckt: ALFÖLDI 1970) und die Quellen zu den angeblich persischen Sitten ALFÖLDI 1934, 6–9; 1970, 6–9; vgl. auch die Texte und den Kommentar KOLB 2001, 171–175.

2 Zuletzt GEHN 2012, 17–34 mit Lit.

3 Die Standardwerke, auch zu Brüchen, Produktion und Export: DELBRÜCK 1932; LUCCI 1964; KLEIN 1988; KLEMM / KLEMM 1992; MAXFIELD / PEACOCK 2001; PEACOCK / MAXFIELD 2007; DEL BUFALO 2018.

4 MAYER 2002.

5 Zum lokalen Charakter der Werkstatt: VON SYDOW 1969, 135–144; M. BERGMANN 2010, 16; 20–23; M. BERGMANN 2016, 783–784; M. BERGMANN 2018, 74–75. – Für die Existenz mehrerer Werkstätten, die oft vermutet wurde (s. die Diskussion BONACASA 2011), scheint mir nichts zu sprechen. Zu der von Kiss 2000 angenommenen Einrichtung der Werkstatt durch Galerius s. u.

6 S. u. S. 318–319.

7 LAUBSCHER 1999, 213–217.

mer noch die alte aus der Principatszeit stammende Regel, dass die Kaiser ihre in öffentlichen Räumen aufgestellten Bildnisse nicht selbst veranlassten (außer sie wurden stellvertretend für sie bei Gericht und ähnlichen Anlässen verwendet). Aber bisher waren es vor allem Städte, unterschiedliche gesellschaftliche Gruppierungen und Einzelpersonen gewesen, die den Kaisern Bildnisse an öffentlichen Orten errichteten. Jetzt wurde auch in diesem Bereich kaiserliche Direktive verstärkt spürbar. Die verbreiteten und besonders anspruchsvollen Monamente mit vier Säulen, auf denen Statuen der vier gemeinsam Herrschenden standen, deren Häufigkeit vor allem W. Thiel nachgewiesen hat⁸, wurden, wie W. Eck zeigte, meist von hohen kaiserlichen Funktionären veranlasst, ein Phänomen, das entschieden auf kaiserliche Einwirkung hinweist⁹. An die

Stelle der jahrhundertealten Fiktion, wonach die Kaiser – obwohl außerhalb Roms und besonders in den Provinzen kultisch verehrt – nur von außen geehrt wurden, trat jetzt die aktive Propagierung des risikoreichen Experiments der gemeinsamen Herrschaft von vier Kaisern durch die Regierenden selbst und ihre engste Umgebung; ein Experiment, dessen Funktionieren, wenn auch nur über wenige Jahre, auch später Lebende noch mit Ver- und teilweise Bewunderung erfüllte¹⁰. Vor diesem Hintergrund ist es konsequent, dass die Kaiser insbesondere ihre Residenzen mit ihren Bildnissen in Porphyrr ausstatteten, wie das in *Sirmium* (Sremska Mitrovica, okr. Srem, RS), Šarkamen (okr. Bor, RS), Gamzigrad, vielleicht auch in *Naissus* (Niš, okr. Nišava, RS) der Fall war¹¹.

KATALOG

In Gamzigrad wurden bisher 19 identifizierbare Fragmente von figürlicher Porphyrskulptur gefunden, alle offenbar aus sekundären Lagerungskontexten. Kat.-Nr. 1 bis 3 stammen von mindestens zwei leicht überlebensgroßen Figuren. Bei den Kat.-Nr. 4 bis 8 und 10, die auf Victorien bezogen werden können, ist es fraglich, ob sie zu diesen Kaiserfiguren gehörten oder in einem anderen Zusammenhang standen. Die anderen Fragmente müssen wegen ihrer Unterschiede in Format und Zurichtung zu fünf bis sechs weiteren Figuren gehört haben.

1. BEKRÄNZTER KAISERKOPF *Abbildung 1–6*

AO: Narodni Muzej Zaječar, Inv.-Nr. 1447.

FO: 1993, in einer späten Verfüllschicht der großen Thermen.

H. mit Hals: 34,0 cm; H. Oberkopf bis Kinnspitze: 28,7 cm; H.

Oberkopf bis Ansatz Unterkinn am Hals: 30,3 cm.

Erhaltung: Die Nase und die Ohrränder sind abgebrochen, die Köpfe der Büsten im Kranz fehlen, sie wurden sorgfältig abgearbeitet (s. u.).

Der Kopf stellt einen Mann mit kurzgeschorenem Haar dar, das als flache Schicht mit präziser Kante von der Haut abgehoben ist. Auf den ersten Blick scheint er bartlos zu sein. Die Struktur der Haaroberfläche und des Bartes waren jedoch durch Malerei wiedergegeben (s. u. S. 317–321). Leichte Pausbacken und ein leichtes, besonders in der Profilansicht unverkennbares Doppelkinn kennzeichnen den Dargestellten als füllig. Das Porträt enthält nur wenig Alterszüge und ist fast frei von Mimik. Stirnfalten in einem bei Porphyroporträts bekannten Schema sind nur leicht eingetieft, ebenso sind die Nasolabialfalten und kurze Falten, die von den Mundwinkeln ausgehen, zurückhaltend wie-

dergegeben. Der Mund ist geschlossen. Die Stellung der Halsmuskeln, flacher auf seiner rechten und steiler auf seiner linken Seite, zeigt an, dass der Kopf ein wenig zu seiner rechten Seite gedreht war.

Eine Hand (s. u.) setzt dem Kaiser von hinten einen Kranz auf. Dieser besteht aus feinblättrigem Lorbeer, in ihn sind drei ovale gefasste Edelsteine eingefügt, stehend über der Stirn und querliegend an den Seiten. Mit ihnen alternieren vier Büsten in verschiedener Bekleidung: von der Figur aus rechts vom mittleren Medaillon eine Büste im Himation, das einen Teil der rechten Oberkörperhälfte und die Schulter freilässt (*Abb. 6a*), links von der Mitte eine vollständig nackte Büste (*Abb. 6b*), rechts außen eine Büste mit Chlamys oder Paludament auf nacktem Körper, das von der rechten Schulter schräg über den Oberkörper zurückgeführt ist (*Abb. 6c*), und links außen eine Büste in einem geschuppten Panzer, über den diagonal ein Schwertriemens führt (*Abb. 6d*).

Die Abarbeitung der Büstenköpfe

Die heute fehlenden Köpfe der Kranzbüsten sind nicht abgebrochen, sondern wurden schon in der Antike sorgfältig und vorsichtig entfernt. Die Bruchflächen liegen überall mindestens ebenso tief und manchmal sogar tiefer als die umgebenden Zonen des Kranzes, deren Oberfläche perfekt erhalten ist. Bei

⁸ THIEL 2006; diese Monamente sind nicht zu verwechseln mit den rahmenden Säulenpaaren, an denen die Figuren der einander umarmenden Augusti und Caesares angebracht waren, die hier nicht näher zu diskutieren sind.

⁹ ECK 2006.

¹⁰ Zu späteren Einschätzung der Tetrarchen BRANDT 2006; zum Impetus tetrarchischer Selbstdarstellung vgl. auch ŞARE AĞTÜRK 2018, 424.

¹¹ Zusammenfassend POPović 2017.



Abb. 1. Gamzigrad. Kaiserkopf (Kat.-Nr. 1).



Abb. 2. Gamzigrad. Kaiserkopf (Kat.-Nr. 1).



Abb. 3. Gamzigrad. Kaiserkopf (Kat.-Nr. 1).



Abb. 4. Gamzigrad. Kaiserkopf (Kat.-Nr. 1).



Abb. 5. Gamzigrad. Kaiserkopf (Kat.-Nr. 1); rechte Hand, die den Kopf bekränzt.

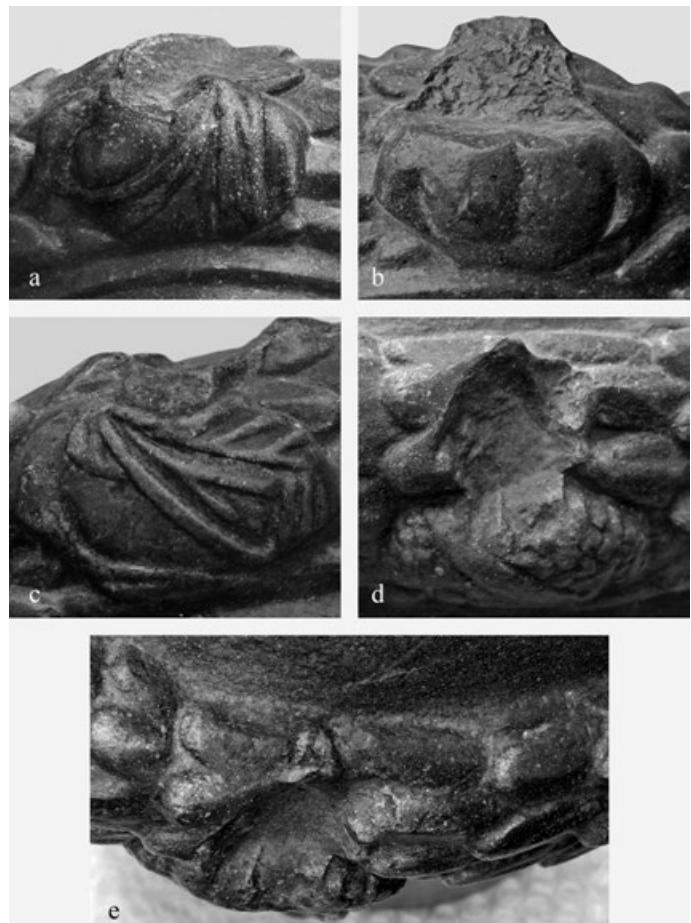


Abb. 6a–e (rechts). Gamzigrad. Kaiserkopf (Kat.-Nr. 1); Kranzbüsten: a) Jupiter, b) Hercules, c) Sonnengott, d) Mars, e) Helmbusch des Mars von oben.

einem Sturz des Kopfes hätten erstens nicht alle Büste in gleicher Tiefe abbrechen können und zweitens wäre dies nicht ohne erhebliche Bestoßungen anderer Oberflächen vor sich gegangen (weiter dazu S. 331; 342).

Die Hand

Die Hand, die dem Kaiser den Kranz aufsetzt, ist eine rechte (Abb. 5). Sie umfasst leicht von unten her den Kranz so, dass der Daumen ebenfalls von unten her um den Kranz herumfasst. Er tritt hinter der verschmälerten Zone des Kranzes, der durch Blattstiele gebildet wird, senkrecht stehend wieder hervor. Wäre nicht diese Zone der Blattstiele, könnte man ihn fast für ein weiteres der Lorbeerblättchen halten, von denen sich jedoch seine Richtung unterscheidet.

SREJOVIĆ 1994, 146–152 Abb. 10–17 und Frontispiz des Bandes; POPOVIĆ 2017, 130 Nr. 15; POPOVIĆ u. a. 2018, 175–176 Nr. 24 Taf. 24; vgl. LSA Nr. 845 (M. Bergmann); DEL BUFALO 2018, 106 H 26; s. die weitere Literatur zu diesem und anderen Stücken in den folgenden Einzeluntersuchungen.

2. HALSFRAGMENT EINES MÄNNLICHEN PORTRÄTS *Abbildung 7; 8*

AO: Narodni Muzej Zaječar, Inv.-Nr. 411.

FO: 1962, vor dem Westtor der älteren Umfassungsmauer.

Größte H.: 20,0 cm; H. tiefste Stelle vorn bis Bruchkante: 8,0 cm; H. tiefste Stelle hinten bis Mitte der Bruchkante: 10,5 cm.

Der erhaltene Hals und der Rest des Hinterkopfes stimmen, so weit sichtbar, mit dem ganz erhaltenen Kopf Kat.-Nr. 1 überein. Der Haarkontur im Nacken hat denselben Verlauf, auch hier hat das Haar eine glatt polierte Oberfläche. Vorn sind vollständig die Halsgrube und die beiden vorderen Halsmuskeln erhalten. Sie zeigen, dass der Kopf in genau derselben Weise leicht zu seiner Rechten gedreht war wie der ganz erhaltene Kopf. Als zusätzliche Information lässt das Fragment auf der Rückseite einen am Hals leicht hochgezogenen Gewandrand erkennen, der in seiner v. B. rechten Hälfte geglättet, in seiner linken aber gebrochen ist. Oberhalb des Gewandrandes zieht sich etwas v. B. links von der Mitte ein nicht sehr breiter Streifen rauer Oberfläche nach oben, der sich auf der polierten Haaroberfläche nicht fortsetzt. Man könnte ihn zusammen mit der gebrochenen Oberfläche des Ge-



Abb. 7. Gamzigrad. Fragment eines zweiten Kaiserporträts
(Kat.-Nr. 2).



Abb. 8. Gamzigrad. Fragment eines zweiten Kaiserporträts
(Kat.-Nr. 2) nach Abguß Göttingen.

wandrandes darunter als Hinweis auf einen nach oben geführten Arm verstehen, dessen Hand diesem Kopf ebenfalls einen Kranz aufsetzte. Unter dem Arm hätte dann die Oberfläche des Halses nicht ausreichend geglättet werden können. Merkwürdig wäre bei dieser Lösung aber, dass der raue Streifen sich nicht auf dem Nackenhaar fortsetzt, das der Arm auch hätte überschneiden müssen, und dass diese Spuren bei dem vollständig erhaltenen Kopf nicht vorhanden sind.

SREJOVIĆ 1994, 143–144 Abb. 6; POPOVIĆ 2017, 132 Nr. 16;
LSA Nr. 1092 (M. BERGMANN); DEL BUFALO 2018, 223 T 67.

3. LINKE HAND, AUF DER EIN GLOBUS LIEGT *Abbildung 9*

AO: Narodni Muzej Zaječar, Inv.-Nr. 416.

FO: 1972, an der Außenwand der Apsis des großen Apsidensaals von Palast 1.

Größe: 22,0 × 16,0 cm.

Die Hand entspricht proportional dem Kopf Kat.-Nr. 1 und dem Halsfragment Kat.-Nr. 2. Typologisch gleicht sie der erst 2011 entdeckten globushaltenden Hand einer schon lange bekannten Asklepiosstatuette aus rotem Porphyrr aus *Mediana* (okr. Nišava, RS)¹².



Abb. 9. Gamzigrad. Linke Hand mit Globus (Kat.-Nr. 3).

12 POPOVIĆ 2017, 148–149 Nr. 30a; POPOVIĆ u. a. 2018, 178 Nr. 30.

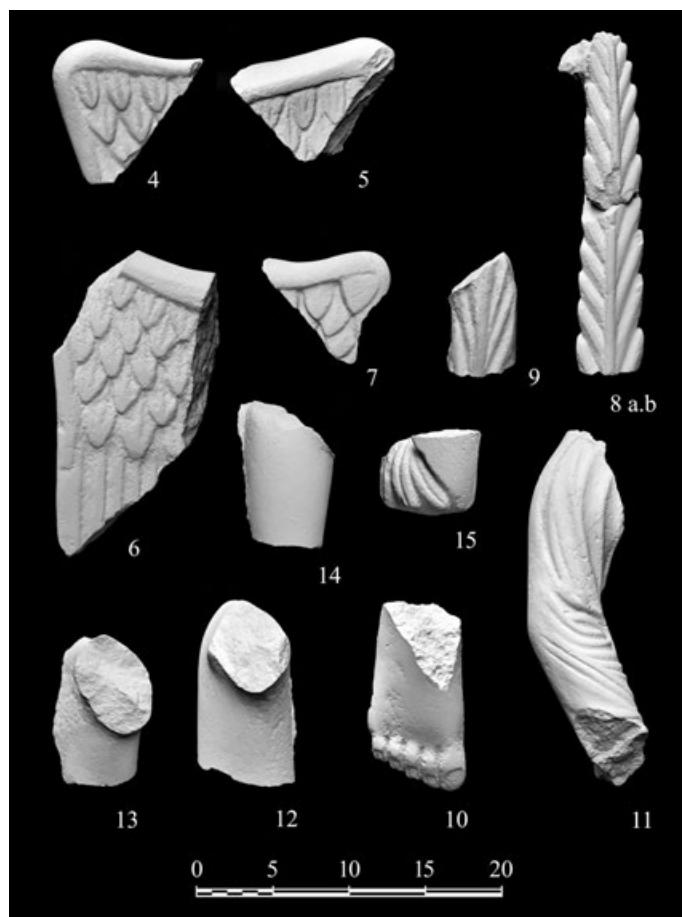


Abb. 10. Gamzigrad. Kleinere Porphyrfragmente (Kat.-Nr. 4-15, nach Abgüssen).

SREJOVIĆ 1994, 145 Abb. 7; POPOVIĆ 2017, 133 Nr. 17; POPOVIĆ u. a. 2018, 176 Nr. 25; LSA Nr. 1091 (M. BERGMANN); DEL BUFALO 2018, 222–223 F 64.

4.–7. VIER FLÜGELFRAGMENTE Abbildungen 10,4–7; 12; 13

AO: Narodni Muzej Zaječar, Inv.-Nr. 566 (für alle Fragmente).
FO: Ein Fragment wurde im Vierpaßraum (Kat.-Nr. 10) des Pa-

lastes 1 gefunden, die anderen, wie viele der weiteren kleineren Fragmente 1972 und 1975 in sekundärer Lagerung beim Großen Tempel.

Im Folgenden wird „rechts“ und „links“ von den Stücken und den vorzustellenden zugehörigen Figuren aus verwendet, die Flügel von innen gesehen:

4. Ecke eines rechten Flügels

Gemessen an den Rändern: H.: 9,0 cm; Br.: 9,6 cm; Dicke am Bruch: 4,5 cm.

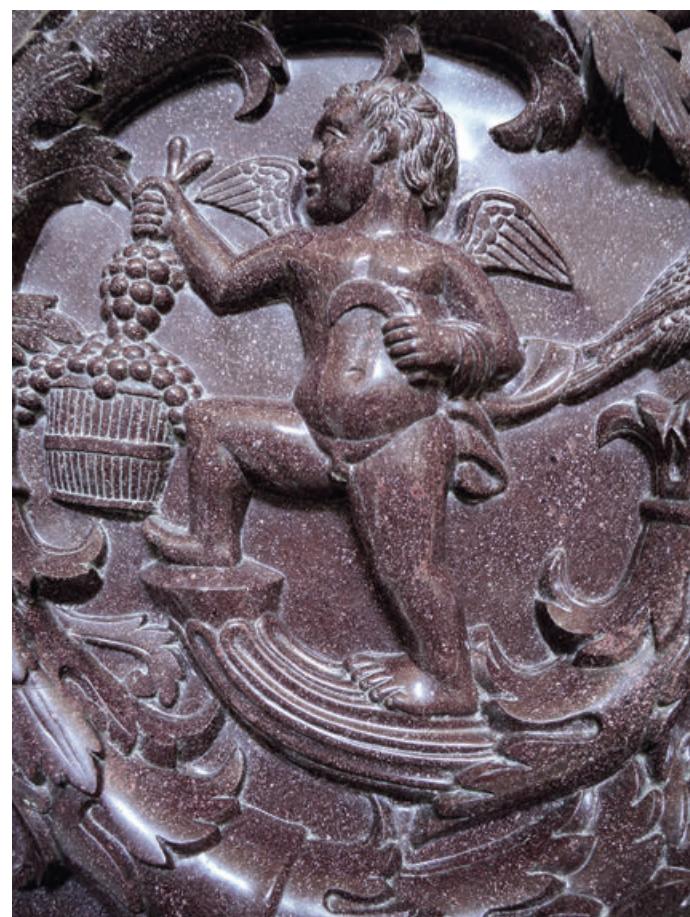


Abb. 11. Porphrysarkophag der Constantina, Ausschnitt. Musei Vaticani.

5. Oberer Teil eines linken Flügels einschließlich des Ansatzes der Flügelecke

Größte Br.: 10,6 cm; größte H.: 7,5 cm.

6. Teil eines rechten Flügels

Größte H.: 20,0 cm; Br.: in Mitte: 9,2 cm; Dicke an Innenseite oben: 5,2 cm; Dicke unten: 1,9 cm.

7. Ecke eines linken Flügels

H. über unterer Spitze: 6,6 cm; größte Br.: 8,4 cm.

Abbildung 13 zeigt die vier Fragmente in derselben ausgebreiteten Position, jedoch von der Rückseite gesehen. Die Fragmente wurden bisher als mögliche Bestandteile eines einzigen Flügels abgebildet.

ŽIVIĆ 2011b, 123 Abb. 81; POPOVIĆ 2017, 78 Abb. 15; 134 Nr. 16; POPOVIĆ u. a. 2018, 73 Abb. 27; 176 Nr. 26a; DEL BUFALO 2018, 254 F 101.

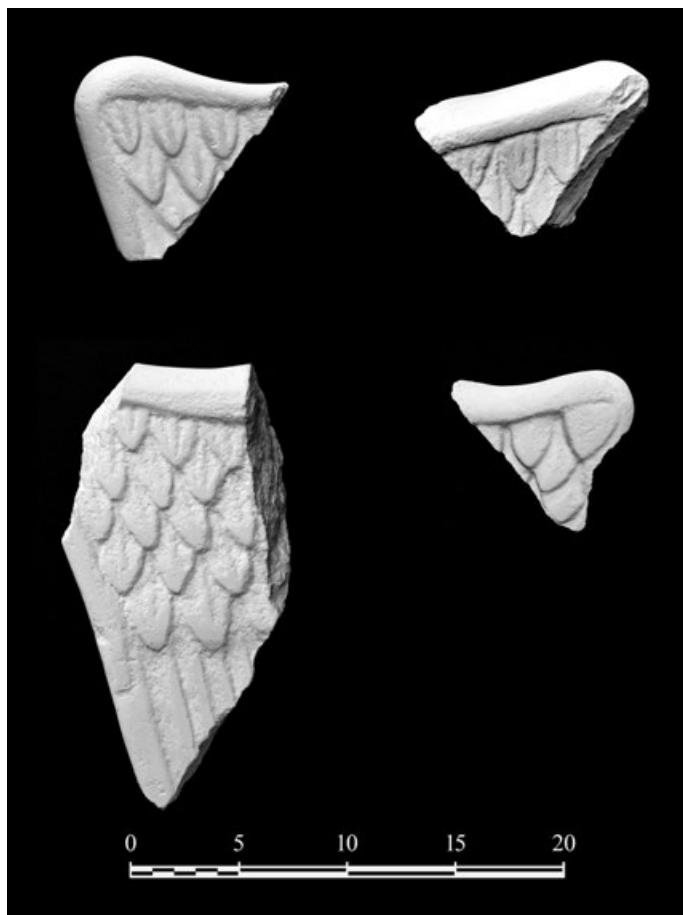


Abb. 12. Gamzigrad. Vier Flügelecken (Kat.-Nr. 4-7), Vorderansicht.



Abb. 13. Gamzigrad. Vier Flügelecken (Kat.-Nr. 4-7), Rückansicht.

Bei den vier Fragmenten handelt es sich um ein größeres Flügelfragment und um drei obere „Ecken“ von Flügeln. Keines der drei Eckfragmente passt an das größere Fragment an, schon allein aufgrund der unterschiedlichen Dicke der Fragmente.

Die Position und die nähere sachliche Bestimmung der Fragmente ergibt sich durch den Vergleich mit den Flügeln der Putten auf dem Porphyrsarkophag der Constantina aus ihrem Mausoleum an der Via Nomentana in Rom, heute im Vatikan (Abb. II), und auf einem typengleichen Fragment in Istanbul¹³. Gemeinsam sind diesen einerseits die klare Trennung von kurzen oberen „Federchen“ und langen geraden Schwungfedern, andererseits die starke Biegung des oberen Flügelkonturs und der bandartige Rand, der den oberen Teil des Flügels umzieht¹⁴. Bei den Flügeln von Gamzigrad sind die kurzen Federn differenzierter gebildet als in den kleineren Puttenflügeln der Sarkophage, als zugespitzte Schuppen mit erhabenem Mittelgrat, den man sich bei dem Sarkophagrelief vermutlich gemalt ergänzen muss¹⁵. Aber die Kombination vom Rand und der Richtung der Federchen erlaubt es, sie als obere sowie „Eck“- und Rand-Fragmente von vier Flügeln zu erkennen. Die Verringerung der Flügeldicke des größten Fragments von oben nach unten, von ca. 5,0 cm (und

wahrscheinlich mehr) im Bereich des Ansatzes an der Schulter zu 1,9 cm an der unteren Bruchkante, lässt vermuten, dass die Flügel nicht mehr beliebig viel länger gewesen sein können, weil sie dann zu dünn für die Bearbeitung geworden wären.

Für die weitere Bestimmung der Position der Fragmente ist es entscheidend, dass obere Teile von Flügeln grundsätzlich auf ihrer Innenseite leicht konkav und auf der Außenseite leicht konvex sind. Das trifft sogar gelegentlich bei den Reliefflügeln der Putten des Constantinasarkophches zu. Dieser Unterschied zwischen Außen- und Innenseite findet sich auch bei den Flügelfragmenten von Gamzigrad. Darüber hinaus stehen vielfach, aber nicht immer, die Ränder an den einwärts gebogenen (also vorderen Seiten) deutlich über die Schuppenfedern vor, so als wenn sie überhingen (Abb. 12), während außen alles mehr dazu tendiert, auf derselben schwach konvex gewölbten Fläche zu lie-

13 Sarkophag Vatikan: DELBRECK 1932, 25; 219 Taf. 104; BIELEFELD 1997, 67–73; 134 Nr. 192 (mit Lit.) Taf. 94–99 (außer Taf. 97,1; 98,2–4). – Fragment in Istanbul: BIELEFELD 1997, Taf. 97,1.

14 Zu diesem Rand in koptischen Bildwerken u. S. 340.

15 Zur Bemalung u. S. 317–321.

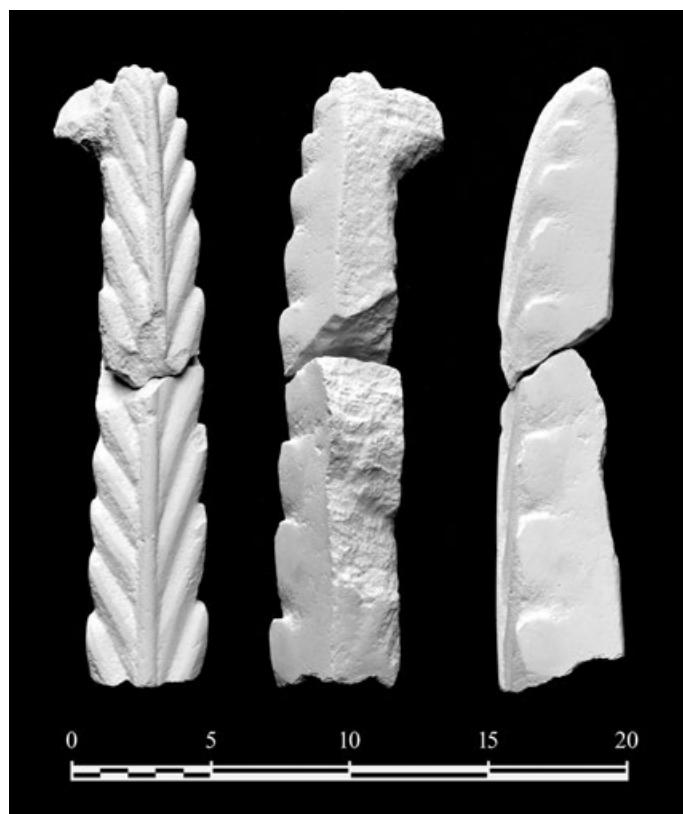


Abb. 14. Gamzigrad. Palmzweig (Kat.-Nr. 8a.b.).

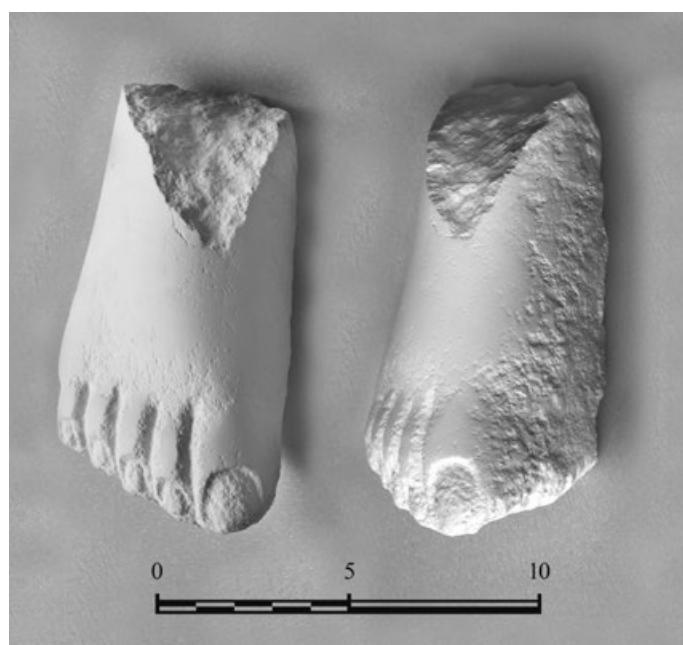


Abb. 15. Gamzigrad. Rechter Fuß einer schwebenden Figur. Aufsicht und Dreiviertelprofil (Kat.-Nr. 10).

gen (Abb. 13). Das erlaubt die Zuschreibung der Fragmente zu zwei (von der Figur her gesehen) rechten und zwei linken Flügeln, also mindestens zu zwei ebenfalls flächig ausgebreiteten Flügelpaaren.

Die ebenfalls im Verhältnis zu den Figuren winzigen Flügel der Putten auf den Porphyrsarkophagen (Abb. II) haben durchweg zwei Reihen von kurzen Federchen in ihrem oberen Teil. Bei den Flügelfragmenten von Gamzigrad sind drei bis fünf Reihen erhalten. Das spricht für eine grundsätzlich andere Proportionierung der Flügel, die demnach nicht zu Putten gehört haben.

8A.B. ZWEI FRAGMENTE EINES PALMZWEIGS Abbildung 10,8a.b; 14

FO: Bereich des Großen Tempels.

8a. AO: Narodni Muzej Zaječar, Inv.-Nr. 58.

L.: 12,5 cm.

8b. AO: Zaječar, Narodni Muzej Inv.-Nr. 58

L.: 12,4 cm; Br. unten 4,3 cm; größte Tiefe unten 4,0 cm.

Die beiden Fragmente gehören eindeutig zusammen, auch wenn sie im Bruch keine exakten Passstellen aufweisen. Der Zweig ist fast so tief wie breit. Die v. B. rechte Seite und die Rückseite sind, soweit erhalten, ganz bis teilweise geglättet, während die v. B. linke Seite rau belassen ist. Das erklärt sich vermutlich durch den Puntello, der an der Spitze des Zweigs nach v. B. links abzweigt. Er verband die Zweigspitze mit einem Gegenstand, der sich v. B. links von dem Zweig befand und der verhinderte, diese Seite des Palmzweiges zu glätten. Dies würde zu einer Figur wie einer Victoria passen, die diesen Zweig in ihrem linken Arm hielt und dessen Spitze mit der Figur selbst oder deren Oberarm verbunden war.

ŽIVIĆ 2011b, 123; POPVIĆ 2017, 141 Nr. 25.

9. FRAGMENT EINES PALMZWEIGS Abbildung 10,9

AO: Narodni Muzej Zaječar, Inv.-Nr. 58.

FO: unbekannt.

Größte L.: 8,2 cm; Br. unten: 4,5 cm.

Anders als der Zweig Kat.-Nr. 8 ist dieser im Querschnitt unten flach, oben oval; das ganze biegt an dem vorhandenen Fragment nach v. B. links aus, es kann aus beiden Gründen nicht Teil des Palmzweigs Kat.-Nr. 8 sein.

ŽIVIĆ 2011b, 123; POPVIĆ 2017, 141 Nr. 25.

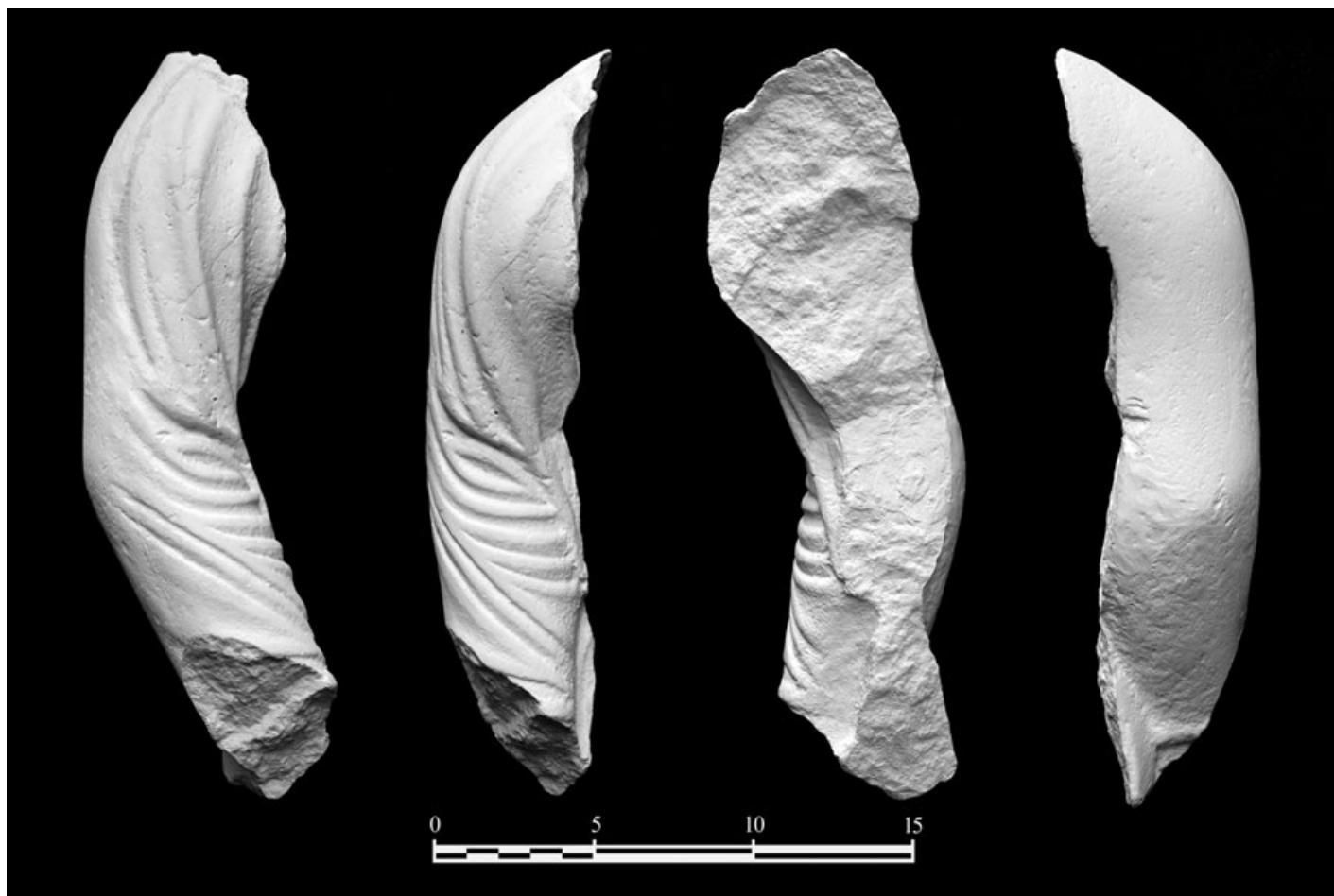


Abb. 16. Gamzigrad. Rechter Arm in langem Ärmel (Kat.-Nr. 11).

10. FRAGMENT EINES SCHWEBENDEN FUSSES Abbildung 10,10; 15

AO: Narodni Muzej Zaječar, Inv.-Nr. 559.

FO: Bereich des Großen Tempels.

L.: 12,0 cm; Br. an Zehenansätzen: ca. 6,0 cm; größte Tiefe: 4,7 cm.

Der hintere Teil und ein großer Teil der Unterseite des Fußes sind gebrochen, vom originalen rechten Rand des Fußes ist nur ein kurzes Stück im Anschluss an den kleinen Zeh erhalten, das heute wie eine eigenständige Ausbuchtung wirkt. Unter dem Vorderteil des Fußes steht mit leicht zurückweichender Vorderkante die Steinmasse 4,7 cm dick an; sie erweist, dass der Fuß nicht auf dem Boden aufstehen sollte. In Verbindung mit der flachen, gestreckten Führung der Zehen ist zu erschließen, dass es sich um den Fuß einer schwebenden Figur handelt. Die Oberseite des Fußes ist geglättet, die Glättung lief um seine rechte Außenkante herum, auf seiner linken, der Innenseite des Fußes geht die geglättete Zone in die rauere Oberfläche der Hinterfüt-

terung des Fußes über. Die zurückweichende Vorderfläche unter den Zehen ist grob bearbeitet. Die Oberfläche der eingetieften Zehennägel ist rau. Wegen ihrer scharfen Kanten, die durch die Oberflächenglätzung des übrigen Fußes nicht tangiert zu sein scheinen, sind die Zehennägel anscheinend erst nach der Glättung der Oberflächen eingearbeitet worden.

ŽIVIĆ 2011b, 123 Abb. 82; POPOVIĆ 2017, 20 Nr. 20; POPOVIĆ u. a. 2018, 175 Nr. 26c; DEL BUFALO 2018, 254 F 99.

11. RECHTE SCHULTER UND ARM IN LANGEM ÄRMEL Abbildung 10,11; 16

AO: Narodni Muzej Zaječar, Inv.-Nr. 438.

FO: Bereich des Großen Tempels.

Größte L.: 24,1 cm.

Der Arm ist im Ellenbogen leicht gebeugt. An seiner linken Seite befindet sich eine bis zum Handansatz durchgehende schmale Bruchfläche (Abb. 16,3), die zeigt, dass der Arm durchweg am Körper anlag und nicht frei abgestreckt war, wie man es ver-



Abb. 17. Gamzigrad. Rechter Fuß (Kat.-Nr. 12).

suchsweise rekonstruiert hat¹⁶. Detailliert ist er nur auf der abgebildeten Ansichtsseite ausgearbeitet (*Abb. 16,1–2*), an seiner rechten Seite und hinten (*Abb. 16,4*) ist er summarisch modelliert, seine Oberfläche aber geglättet. Den Arm bedeckt ein Ärmel, der oben weiter ist und lockerer anliegt als nach unten zu¹⁷. Auf der Rückseite in der Handknöchelzone zeichnet sich sein aufgerollter Rand ab (*Abb. 16,4*).

ŽIVIĆ 2011b, 123 Abb. 82; POPOVIĆ 2017, 136 Nr. 19; vgl. POPOVIĆ 2017, 78 Abb. 15; POPOVIĆ u. a. 2018, 176 Nr. 26b; DEL BUFALO 2018, 254 F 100.

12. FRAGMENT EINES FLACH AUFSTEHENDEN RECHTEN FUSSES *Abbildung 10,12; 17*

AO: Narodni Muzej Zaječar, ohne Inv.-Nr.

FO: Bereich des Großen Tempels.

L.: 12,5 cm; H.: 8,0 cm.

Die Oberseite, die rechte Außenseite und der hintere Teil um die Ferse herum haben eine geglättete Oberfläche, an der linken Seite ist diese rauer. Die geglättete Oberfläche zieht sich von der rechten Fußseite her auf die Fußsohle. Von unten gesehen war die zur Fußinnenseite liegende Hälfte der Fußsohle erhöht und ist jetzt weggebrochen. Von oben gesehen tritt ein schmaler Rand dieser erhöhten Zone über den Kontur der Fußinnenseite hinaus. Daher scheint der Fuß nur mit der inneren Hälfte der Fußsohle mit einem Untergrund verbunden gewesen zu sein.

ŽIVIĆ 2011b, 123 Abb. 83; POPOVIĆ 2017, 138–139 Nr. 22.

13. FRAGMENT EINES RECHTEN FUSSES *Abbildung 10,13*

AO: Narodni Muzej Zaječar, ohne Inv.-Nr.

FO: unbekannt.

L.: 10,5 cm; H.: 5,5 cm.

Außer dem vorderen Fußteil ist zusätzlich die gesamte Unterseite des Fußes weggebrochen. Auf der Vorder- und Innenseite geglättet, an der rechten Außenseite an der Oberfläche flüchtig bearbeitet.

POPOVIĆ 2017, 138–139 Nr. 24.

14. ARMFRAGMENT *Abbildung 10,14*

AO: Narodni Muzej Zaječar, Inv.-Nr. 563.

FO: Bereich des Großen Tempels.

Größte L.: 8,7 cm

Fragment eines nackten rechten gebeugten Unterarms, erhalten sind der Ansatz des gebeugten Ellenbogens außen, ein Rest der Falte sowie eine schmale Kante darüber vortretenden Fleisches innen. Diagonal nach v. B. rechts hinten verlaufend auf eine Länge von 7,5 cm Ansatz eines Verbindungsstegs, der 1,0 cm

¹⁶ Vgl. POPOVIĆ 2017, 78 Abb. 15; POPOVIĆ u. a. 2018, 73 Abb. 27.

¹⁷ Vgl. die Dakerstatuen: UNGARO / MILELLA 1995, 105; 111 und die Sarkophagfiguren: REINSBERG 2006, Kat.-Nr. 135; 136 Taf. 20.

über der unteren Buchkante endet. Oberfläche geglättet, an der Außenseite etwas mehr als an der Innenseite.

ŽIVIĆ 2011b, 123 Abb. 83; POPOVIĆ 2017, 138–139 Nr. 21.

15. FRAGMENT VON GEWANDVERZIERUNG?

Abbildung 10,15

AO: Narodni Muzej Zaječar, Inv.-Nr. 561.

FO: Bereich des Großen Tempels.

Größte H.: 5,0 cm; größte Tiefe: 11,0 cm.

Die Unterseite im vorderen Teil des Fragments ist grob ausgearbeitet. Das Fragment erinnert mit seinen „Fransen“ an die voluminösen Gewandbommeln, die sich beim sitzenden *Togatus* in *Alexandria*, bei der Statuette eines späten *Chlamydatus* aus *Alexandria*, jetzt in Wien, und vielleicht ebenso bei der Figur auf juwelenbesetztem Thron in Šarkamen finden¹⁸. Anders als bei jenen sind die „Fransen“ in der Mitte eingekerbt und spreizen

sich auseinander. Träfe die Bestimmung als Gewandbommel zu, müsste in dem glatten überschneidenden Teil v. B. rechts, der sich weit nach hinten zieht, ein überschneidender Gewandteil gemeint sein. Das Fragment wäre dann das einer deutlich überlebensgroßen Statue in Gamzigrad.

ŽIVIĆ 2011b, 123 Abb. 83; POPOVIĆ 2017, 139–140 Nr. 24.

16. UNIDENTIFIZIERTES GERÄT(?)FRAGMENT

AO: Narodni Muzej Zaječar, Inv. 235 (570).

FO: Bereich des Großen Tempels?

L.: 8,3 cm.

Hingewiesen sei auf dieses Fragment, das M. Živić und I. Popović möglicherweise der Fassung eines Palmzweigs zuweisen.

ŽIVIĆ 2011b, 123; POPOVIĆ 2017, 141 Nr. 25b.

STAND DER FORSCHUNG

Schon im Jahr nach dem Fund des bekränzten Kopfes legte D. Srejović 1994 eine konzise Publikation des Kopfes, des Halsfragments und der Hand mit dem Globus vor, verbunden mit der Deutung der Tetrarchendarstellungen auf den Pilastern mit den Feldzeichenreliefs und den stehenden, von *NEIKE* bekränzten Figuren (letztere Abb. 30a.b; 40a.b)¹⁹. Seine Publikation bildet bis heute den Ausgangspunkt jeglicher Beschäftigung mit diesen Gegenständen. D. Srejović trat für die Zusammengehörigkeit des Kopfes und der Hand mit dem Globus ein (sei es an einer Figur, sei es an einer Figurengruppe) und erkannte die kleinformatige Hand, die dem Kaiser von hinten den Kranz aufsetzt, als die einer Victoria. Nach einem kurzen Überblick über die Schwierigkeiten der Benennung von Tetrarchenporträts generell, des Galerius speziell und des geringen Nutzens des Vergleichs selbst mit den gesicherten Porträts des Galerius in Thessaloniki (GR) entschied er sich für die Bestimmung des Kopfes als Porträt des Galerius vor allem aufgrund der (sicher übertreibenden) Beschreibung des Galerius als maßlos fett bei Lact. *mort. pers.* 9,3 in Kombination mit dem Fund des Kopfes in *Romuliana*. Eine Datierung in die Jahre nach dem Sieg über Narses 298 und den Decennalia / Vicennialia der Tetrarchen sowie dem gleichzeitigen Triumph aufgrund der Gesamtheit ihrer Siege in Rom 303²⁰ leitete er aus der Ikonographie des Kranzes ab. Den Lorbeerkränze mit den drei Edelsteinmedaillons bestimmte er im Vergleich mit dem Tondobild der Severerfamilie aus dem Fayum (Gouv. al-Fayyūm, EG), jetzt in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, auf dem Septimius Severus und seine Söh-

ne goldene Lorbeerkränze mit denselben drei Medaillons tragen, als *corona triumphalis*²¹, ein Aspekt, den die zu ergänzende Victoriafigur weiter verdeutlichte. In den vier in den Kranz eingefügten Büsten (Abb. 6a–e) sah er die Herrscher der ersten Tetrarchie, davon in den beiden mittleren die Augusti in Gestalt ihrer Schutzgötter Jupiter und Hercules, in den äußeren die Caesares in Militärtrachten – sie sollten seiner Meinung nach verdeutlichen, dass die Siege von allen Tetrarchen gemeinsam errungen worden waren. Den Zusammenhang mit den genannten Daten bestätigte die Jugendlichkeit des Gesichts des erhaltenen Porträts, die noch auf Galerius in seiner Caesarzeit weise. Aufgrund der Beziehung verschiedener ikonographischer Elemente zum Osten und Süden (zu den Büstenkronen kleinasiatischer Kaiserpriester und dem Severertondo aus Ägypten) dachte er an einen Entwurf für den Kopf in einer „östlichen“ Werkstatt.

Im Hintergrund dieses Bildwerks sah er eine auf Apotheose abzielende Selbstauffassung des Galerius, der sich zunächst (nach dem Persersieg) als neuer Alexander und zugleich Dionysos, später als neuer Romulus und damit Sohn des Mars beschrieben habe, eine Vorstellung, die auch die Mutter Romula einbezogen und sich zudem in der weiteren Bildausstattung des Palastes niedergeschla-

18 M. BERGMANN 2018, 77; 94 Abb. 10a.b; Šarkamen: TOMOVIĆ 2005, 54 Abb. 40a; POPOVIĆ 2017, 84 Abb. 17.

19 Zu den Feldzeichenreliefs vgl. S. 324; zu dem Pfeiler mit den bekränzenden Figuren s. u. S. 339.

20 Feiern in Rom: KUHOFF 2001, 230–245.

21 Tondo und *corona triumphalis* s. u. S. 330.

gen habe²². Diese Auffassung hat 1995 S. Dusanić zu vertiefen gesucht²³ und I. Popović mehrfach diskutiert.

I. Popović hat zudem die Beobachtungen D. Srejovićs zum bekränzten Kopf in einem wichtigen Punkt ergänzt. Sie teilt D. Srejovićs Verständnis der Ikonographie der Büsten und den Schluss, dass diese die Tetrarchen, zum Teil in Gestalt ihrer Schutzgötter darstellen; sie führte aber 2007 und später aus, dass die Kranzbüsten aufgrund ihrer Herleitung von denen kleinasiatischer Priester des Kaiser-kults den Kaiser selbst als Priester bezeichnen müssen, und zwar als Priester seiner Götterfamilie (Jupiter und Hercules) und damit zugleich des Kultes der Iovii und Herculei, womit sie eine zentrale Aussage zur Tetrarchie darstellten²⁴.

In seinem in mehrfacher Hinsicht ergebnisreichen Aufsatz des Jahres 1999 zu den Tetrarchenporträts aus Porphyrr, an dessen Abschluss ihn sein unerwarteter Tod hinderte, wandte H. P. Laubscher gegen D. Srejović und I. Popovićs Deutung der Kranzbüsten ein, dass Galerius kaum seine eigene Büste im Kranz getragen haben könne (d. h. als Priester seines eigenen Kultes fungiert hätte) und schlug vor, dass im Kranz nicht die Tetrarchen sondern die vier Schutzgötter der Tetrarchie dargestellt seien²⁵. Da er den bekränzten Kopf nur aufgrund der publizierten Fotos beurteilte, entgingen ihm im Weiteren die Indizien für die einstige Bemalung (s. u.) und er hielt irrigerweise die Hand, die dem Kaiser den Kranz aufsetzt, für eine linke. Das führte ihn zu weitreichenden Schlüssen: einerseits bezüglich der bei den Tetrarchenporträts aus Porphyrr mehrfach zu beobachtenden scheinbaren Bartlosigkeit, die er als eine idealisierende Mode deutete, welche schon deutlich vor Konstantin eingesetzt habe; andererseits zur Position des dargestellten Kaisers auf der (von der Figur

aus) linken Seite einer Figurengruppe (die er aus dem Halsfragment einer zweiten Figur erschloss), die nach antiken Geprägtheiten einen gegenüber der rechten Figur untergeordneten Rang haben müsste, was zu Zweifeln an der Benennung des Porträts auf Galerius führen könnte. Es ist gut möglich, dass H. P. Laubscher die beiden letztgenannten Thesen noch einmal überdacht hätte, wenn er dazu Gelegenheit gehabt hätte.

Auch F. Kolb stimmte zunächst dafür, in den Kranzbüsten die tetrarchischen Schutzgötter zu erkennen, schloss sich aber 2001 wieder der Ansicht von D. Srejović an²⁶.

Seit 2008²⁷ habe ich auf die einstige Bemalung des Kopfes von Gamzigrad hingewiesen und dies sowie die bewusste Abarbeitung der Köpfe der Kranzbüsten samt einigen Folgerungen, die sich daraus ergeben, 2016 ausführlicher dargestellt²⁸.

In den zahlreichen Publikationen zu Gamzigrad, den Konstantinsausstellungen der Jahre 2006 bis 2013 sowie in der sich mehrenden Literatur zur Spätantike wurde und wird der qualitätvolle Kopf von Gamzigrad verständlicherweise immer wieder als Beispiel für das tetrarchische Porphyrrporträt gewählt.

Zusammen mit dem Kopf haben auch die anderen Porphyrrfragmente von Gamzigrad zunehmend Beachtung gefunden. Im Anschluss an ihre bedeutenden Neufunde im Palast von *Sirmium*²⁹ hat I. Popović soeben ein Repertorium der Funde spätantiker Porphyrskulpturen in Serbien publiziert, versehen mit ausführlichen Kommentaren zu den Herkunftsorten und, soweit bekannt, den Fundkontexten³⁰. Alle Porphyrskulpturen sind überdies in der Neuauflage 2018 des Corpus der antiken und neuzeitlichen Porphyrskulpturen von D. Del Bufalo enthalten³¹.

22 SREJOVIĆ 1993b, 31–53.

23 DUSANIĆ 1995.

24 POPOVIĆ 2007b, 290; POPOVIĆ 2017, 74–76.

25 LAUBSCHER 1999, 244.

26 KOLB 1995, 30; KOLB 2001, 195–196.

27 M. BERGMANN 2008, 16–19 Abb. 1.2; M. BERGMANN 2011, 82–83 mit Abb.

28 M. BERGMANN 2016, 796–801 (die dort geäußerten Vermutungen zur Umdeutung des Kopfes sind vermutlich zu revidieren, s. u. S. 345).

29 POPOVIĆ 2016.

30 POPOVIĆ 2017.

31 DEL BUFALO 2018.

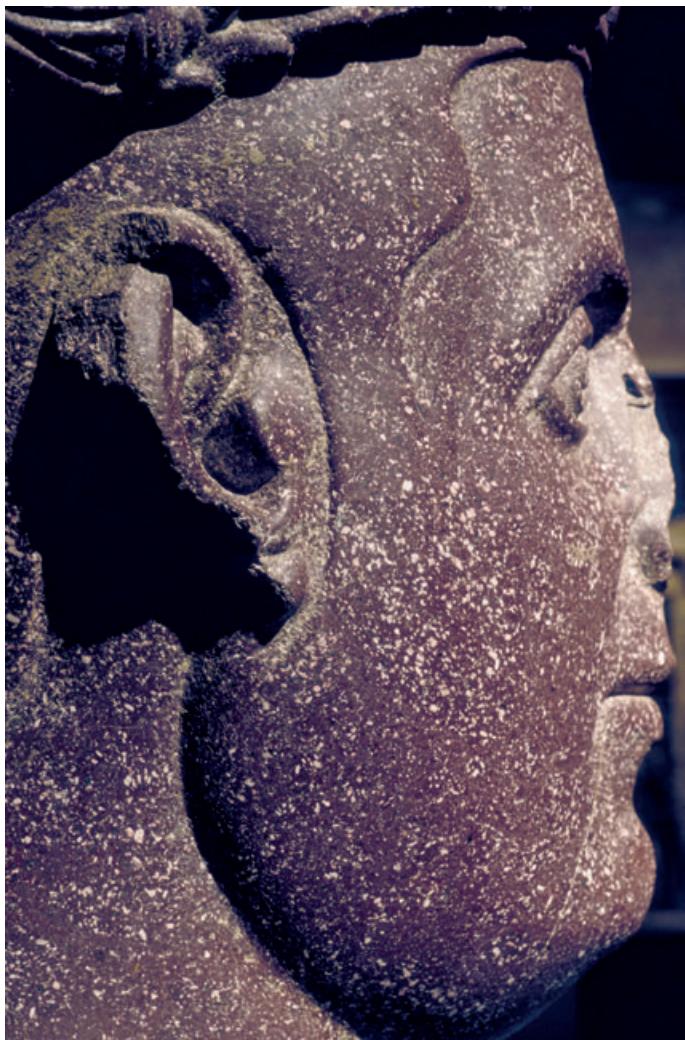


Abb. 18. Gamzigrad. Kaiserkopf (Kat.-Nr. 1);
Begrenzung von Haar und Bart

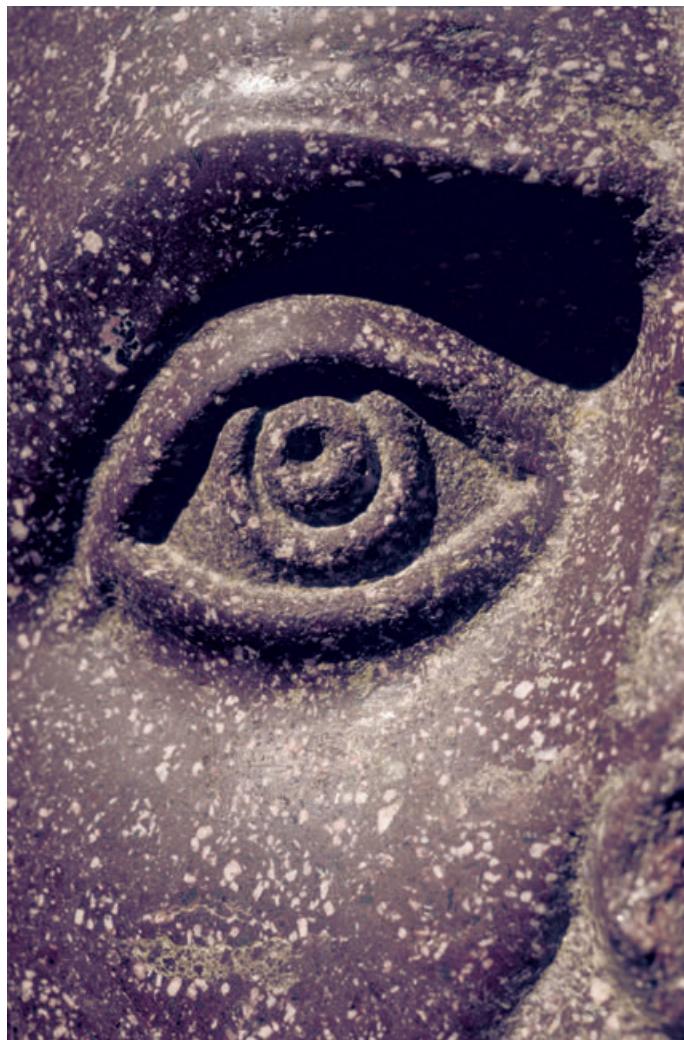


Abb. 19. Gamzigrad. Kaiserkopf (Kat.-Nr. 1);
für farbige Fassung angelegte Augengestaltung.

POLYCHROMIE UND BÄRTIGKEIT DES BEKRÄNZTEN KOPFES

Der Kaiserkopf von Gamzigrad wirkt heute unbärtig, so wie verschiedene andere Porphyroporträts. Doch enthält er klare Hinweise darauf, dass eine Oberflächenstruktur von Haar und Bart sowie andere Details einst durch Bemalung wiedergegeben waren.

1. Die Oberfläche von Haut und Haar ist gleichermaßen glatt und poliert. Nur die der Augäpfel ist rau und gegenüber den Lidern eingetieft, die Umrandungen von Iris und Pupille liegen dagegen reifenartig erhöht und sind wieder poliert (Abb. 19). Das kann nur so verstanden werden, dass die Augäpfel mit Farbe bedeckt waren oder sogar mit heller Paste, deren einstige Oberfläche möglicherweise auf der Höhe der Irisringe lag.

2. Das Haar mit seiner glattpolierten Oberfläche ist an der Stirn, den Schläfen und an der Rückseite gegen die

Haut hin als höher liegende Schicht durch eine Kante abgesetzt. Erklärungsbedürftig ist, weshalb die erhöhte Haarschicht von den Schläfen aus nach unten zu allmählich in die Gesichtsfläche hinein verläuft und der Abschluss des Schläfenhaares nicht, wie bei den Porphyroporträts von *Athribis* (Gouv. al-Fayyum, EG) und *Antiochia* (Antakya, Prov. Hatay, TR) durch eine plastische Kante oder durch Binnenzeichnung nach unten rechteckig begrenzt wird³². Der Verlauf der Haarbegrenzung vor den Ohren erklärt jedoch, wie dies zu verstehen ist (Abb. 3; 4; 18). Vom Nacken her zieht sich der kantig abgesetzte Haarkontur hinter den

³² *Athribis*: DELBRUECK 1932, 92–94 Taf. 38.39; LSA Nr. 836 (M. BERGMANN); DEL BUFALO 2018, 124 B 16. – *Antiochia*: L'ORANGE u. a. 1984, Taf. 18c.d; LSA Nr. 253 (J. LENAGHAN); DEL BUFALO 2018, 106 H 25.



Abb. 20. Gamzigrad. Kaiserkopf (Kat.-Nr. 1) in Vorderansicht; Teilrekonstruktion einer Fassung mit Gold auf Porphy (kolorierter Abguß, Göttingen).



Abb. 21. Gamzigrad. Kaiserkopf (Kat.-Nr. 1) in Seitenansicht; Teilrekonstruktion einer Fassung mit Gold auf Porphy (kolorierter Abguß, Göttingen).

Ohren entlang, umrundet deren oberen Teil und umfährt in engem Abstand auch den vorderen Teil der Ohren bis zur Höhe der Kinnlade. Auf der rechten Seite reicht diese Kante bis unter das Ohrläppchen, auf der linken endet sie etwas früher an einer Ader im Stein. Auf dieser Seite hatte der Bildhauer begonnen, die Oberfläche mit Reihen zarter kurzer Ritzlinien zu überziehen (Abb. 4), dies aber schnell wieder aufgegeben. Sollten diese Kanten die Ränder von langen Haarkoteletten bezeichnen, wäre unverständlich, weshalb ihre Grenzen mit einer Kante vor den Ohren, nicht aber innen, gegen die Wangen hin angegeben sind. Zudem bedecken Koteletten und Jugendbärte nicht die Zone direkt vor den Ohren, wie dies die bis unter das Ohr reichende Kante auf der rechten Seite andeutet³³. Die eng vor den Ohren hinab geführten Kanten müssen vielmehr als Begrenzungen eines Stoppelbartes verstanden werden, der vor allem durch Bemalung wiedergegeben war. Zur Gesichtsmitte hin fehlen diese Begrenzungen, man ließ dort die Stoppelbärte fein auslaufen. Dies erklärt auch die fehlende Abgrenzung von Schläfen- und Barthaar: Die Oberflächencharakterisierung durch Haar und Bart ging hier ineinander über³⁴.

Als Bestätigung dafür, dass strukturierte Oberflächen bei Porphyrarbeiten durch Bemalung charakterisiert werden konnten, sind zunächst die bekannten *pillei pannonicci*³⁵ der Tetrarchengruppe in Venedig³⁶ und des Fragments in Niš³⁷ (Abb. 23a) anzuführen, das von einer solchen Gruppe stammt. In beiden Fällen sind die Oberflächen der *pillei* ebenso glattpoliert, wie die Oberflächen des Haars.

33 FITTSCHEN / ZANKER 1985, Nr. 20 Taf. 20; BOSCHUNG 2002 Taf. 31,3; 51,4; AURIGEMMA 1940, 57 Abb. 37.

34 Dieser Wechsel von harten Kanten und weichen Übergängen von Haar in Haut ist von anderen bemalten Skulpturen der Antike bekannt, das beste Beispiel bilden die Heraklesköpfe der Olympiametopen: ASHMOLE u. a. 1967, Abb. 48; 160–161; 184.

35 Vegetius, mil. I 20: „ut omnes milites pilleis, quos pannonicos vocabant, ex pellibus uterentur“; zu dieser Deutung s. die Lit. bei LAUBSCHER 1999, 212 Anm. 18; eine abweichende, sehr hypothetische Deutung der Mützen schlagen RAMSKOLD u. a. 2016 vor.

36 DELBRUECK 1932, 84–91 Taf. 31–34; L'ORANGE u. a. 1984, 6–10. 103 Taf. 4,6; LAUBSCHER 1999, 211–242 Abb. 5–9; LSA Nr. 4 (M. BERGMANN); 439 (M. BERGMANN); EFFENBERGER 2013a; EFFEENBERGER 2013b; DEL BUFALO 2018, 96 S 50.

37 SREJOVIĆ 1959, 253–254 Abb. 2–3; M. BERGMANN 1977, 165. 176 Taf. 51,1–2; SREJOVIĆ 1993a, 234 Nr. 73; LAUBSCHER 1999, 208–209; 212; 230 Abb. 10–12 (mit teilweise zu revidierenden Ergebnissen); EFFEENBERGER 2013a, 57,62; POPOVIĆ 2017, 146 Nr. 29; DEL BUFALO 2018, 107 H 28.



Abb. 22. Gamzigrad. Kaiserkopf (Kat.-Nr. 1); Teilrekonstruktion einer Fassung mit naturnahen Farben (Papier).



Abb. 23. *Pilleus Pannonicus*: a) Fragment einer Tetrarchengruppe, Naissus / Niš. b) Soldat am Konstantinsbogen, Rom.

Darstellungen der *pillei* in Marmor und Kalkstein auf tetrarchischen Grabsteinen verschiedener Gebiete des römischen Reiches, am Konstantinsbogen (Abb. 23b) und auf stadtrömischen Sarkophagen des 4. Jahrhunderts zeigen aber, dass die Oberflächen der *ex pellibus*, d. h. aus Fell oder Leder gemachten *pillei*, durch Einritzungen charakterisiert wurden³⁸. Diese müssen bei den Porphyrarbeiten ebenfalls durch Bemalung angegeben worden sein. Ebenso muss die Oberflächenstruktur von Haar und Bart beim Kopf von Gamzigrad durch Bemalung wiedergegeben worden sein.

BEMALUNG BEI ANDEREN PORPHYRPORTRÄTS

Die Bemalung von farbigem Gestein hat in Ägypten eine alte Tradition, wie erhaltene farbige Fassungen von Flachreliefs aus Rosengranit zeigen³⁹. Für den roten Porphyr hatte schon R. Delbrueck 1932 gefordert, dass fehlende Details in Malerei wiedergegeben worden sein müssten. Er zeigte dies unter anderem an einer Chlamysstatue des späteren 4. Jahrhunderts aus Alexandria in Berlin⁴⁰, bei der im oberen Teil der Schwertscheide ein einzelner gefasster Edelstein plastisch, der Rest der Schwertscheide und der auffallend breite Gürtel aber glatt poliert wiedergegeben sind. Wie andere gleichzeitige Beispiele zeigen, muss aber besonders der Gürtel Edelsteinbesatz getragen haben, der in diesem Fall in Malerei zu ergänzen ist⁴¹.

Inzwischen hat sich nicht zuletzt durch den Befund am Kopf von Gamzigrad die Einsicht durchgesetzt, dass bei den tetrarchischen Porphyrporträts die Oberflächencharakterisierung von Haar und Bart durch Malerei immer zu fordern ist, wenn diese nicht durch Ritzung wiedergegeben sind. Diese Lösung ist sogar die häufigere. Die durch Ritzung gekennzeichnete Oberflächenstruktur von Haar und Bart haben lediglich die vatikanischen Tetrarchengruppen

38 Tetrarchische Grabreliefs: Trier (DE): FREIGANG 1997, 407 Taf. 58 Taf. 23. – Aquileia (Reg. Friuli Venezia Giulia, IT): SCRINARI 1972, 121 Nr. 355 mit Abb. – Soldaten auf dem Konstantinsbogen, Rom: GIULIANO 1955, Abb. 36; 46. – Stadtrömische Sarkophage des 4. Jahrhunderts: KITZINGER 1977, Abb. 35–37. – Zwei Reliefs aus Gamzigrad stellen Reiter mit dieser Mütze und der Doppelaxt des thrakischen Reiters dar, wegen der Struktur des weichen Kalksteins und dessen Verwitterung lässt sich nicht feststellen, ob die Oberfläche Ritzungen enthielt: MIRKOVIĆ 1997, 431–433 Taf. 6.7. – Ferner aus Split (HR) ohne Ritzung: CAMBI 2017, 211 Abb. 107.

39 Z. B. JENNI 1998, Taf. 113; 114.

40 DELBRUECK 1932, 104 Abb. 47 Taf. 47; LSA Nr. 1007 (M. BERGMANN); DEL BUFALO 2018, 94–95 S 45; zuletzt: M. BERGMANN 2018, 77–97 u. passim, Abb. 5–8.

41 S. die Statuen in Wien und Ravenna DELBRUECK 1932, 111; 113 Abb. 40; 42 Taf. 49; 51; LSA Nr. 1009 (M. BERGMANN); 1010 (M. BERGMANN); DEL BUFALO 2018, 95 S 46; S 47; zuletzt M. BERGMANN 2018, 76–77; 80–82 u. passim, Abb. 2–4; 11–14.

(Abb. 26–28), die Büste aus *Athribis*⁴² und der verschollene Kopf aus *Antiochia* am Orontes⁴³. Glattes Haar bzw. eine fehlende Bartkennzeichnung durch Ritzung hatten die Venezianer Tetrarchen und ihr Pendant in kleinerem Format, von dem der Kopf in Niš (Abb. 23a) stammt⁴⁴, das Kopffragment aus Tekija (okr. Bor, RS)⁴⁵, sowie aus *Sirmium* der „Priesterkopf“ und das Untergesichtsfragment eines Tetrarchen mit Alterszügen⁴⁶. Eine zusammenfassende Bemerkung verdienen dabei nur noch die Venezianer Tetrarchen, die glattes Haar und glatte Wangen haben, in die nach der Politur bei den jeweils (von der Gruppe aus gesehen) rechten Figuren in fahrigem Stil Bärte eingekratzt wurden, zugleich wurden an den *pillei* vorn und hinten tiefe Löcher eingelassen, wahrscheinlich zur Aufnahme von imitierter Edelsteinverzierung. Es kann inzwischen als ausreichend nachgewiesen gelten, dass die Venezianer Tetrarchen so wie das Fragment von Niš (Abb. 23a), das von einer rechten Figur einer solchen Zweiergruppe stammt, ursprünglich keine Applikationen an den *pillei* hatten, und dass bei ihnen die Haaroberfläche, Bärte und die Struktur der *pillei* durch Malerei wiedergegeben war. Die Applikationen an den *pillei* sowie die eingekratzten Bärte bei jeweils der rechten Figur der Venezianer Gruppen müssen nachträglich, aber noch vor der Versetzung nach Venedig angebracht worden sein. Dabei erweisen Phänomene wie die enge Übereinstimmung zwischen den Chlamysbüsten von *Athribis* und von *Sirmium*⁴⁷, dass die Unterschiede zwischen der Haarangabe durch Ritzung und durch Malerei nicht als Werkstattunterschied zu deuten sind. Vermutlich ging es bei den Versionen mit aufgemalter Haar- und Bartstruktur um Arbeitsersparnis. Bei allen Porphyroporträts findet sich dagegen dieselbe plastische Ausarbeitung der Augen, die durch das aufgelegte Weiß der Augäpfel und gegebenenfalls Farben an der Iris zu ergänzen ist.

Das Nebeneinander von Darstellungen eines Kaisers, der einerseits auf den Münzen einen feinen Stoppel- oder Flaumbart trägt, andererseits in der Rundplastik ohne Bart erscheint, den man sich dann in Malerei ergänzen muss, hat schon ältere Parallelen bei den Bildnissen des späten Nero, des Titus sowie des Domitian. Auf den Münzen haben diese Herrscher in bestimmten Phasen oft – aber nicht immer – feine, durch Ritzung wiedergegebene Flaumbärte, die jedoch in der Rundplastik (fast) nie erscheinen. Sie müssen dort in Malerei dargestellt worden sein, während die Stempelschneider vor der Wahl standen, sie „plastisch“ darzustellen oder eben wegzulassen⁴⁸. Diese Wahl bestand nicht bei den Tetrarchen, bei denen Bärte auf den Münzen immer angegeben und deshalb in Malerei zu ergänzen sind, wenn sie in der Rundplastik fehlen.

WELCHE FARBigen FASSUNGEN?

Die auf Abbildung 20 und 21 wiedergegebene farbige Fassung des Kopfes wurde nach den Vorschlägen der Verfasserin von der Restauratorin des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen Jorun Ruppel 2006 anhand eines Gipsabgusses hergestellt⁴⁹, den dankenswerterweise das Narodni Muzej Zaječar lieferte. Sie sollte vor allem die Bärtigkeit und die Haarcharakterisierung des Kopfes ver gegenwärtigen. Außerdem sollte erprobt werden, wie die Angabe heller Augäpfel auf dem Porphyrhintergrund wirkt. Mit Sicherheit waren aber auch der Kranz und die darin enthaltenen Edelsteine und Götterbüsten farbig gefasst. Einen guten Anhalt liefern die goldenen Kränze des Septimius Severus und seiner Söhne auf dem Berliner Tondobildnis aus dem Fayum mit je einem gefassten Rubin in der Mitte und seitlichen Smaragden (s. u.). Lediglich die Haut sollte wohl immer den Porphyrrcharakter behalten, da dies ein zentraler Aspekt dieser Skulpturen war. Wie die farbige Fassung im Einzelnen ausgesehen hat, ist allerdings offen. Mit Gold auf Porphyrr haben wir die Kombination der zwei kostbarsten und am stärksten symbolträchtigen Materialien gewählt. Auch eher realistische Farben für Haar und Bart, wie sie bei der Bemalung von Marmorplastik üblich sind, sind denkbar. Dies zei gen für die diokletianische Zeit jetzt die soeben bekannt gewordenen Friesplatten aus *Nikomedieia* (İzmit, Prov. Kocaeli, TR) mit einer Begrüßungsszene zwischen Diokletian und Maximianus Herculeus, die die Ausgräberin T. Şare Ağtürk wohl mit Recht der Zeit vor 293 zuweist. Bei beiden ist das plastisch charakterisierte Haar zusätz-

42 S. u. Anm. 47.

43 S. u. Anm. 47.

44 S. o. Anm. 36; 37.

45 LSA Nr. 1042 (M. BERGMANN); POPOVIĆ 2017, 145 Nr. 28 mit Lit.; POPOVIC u. a. 2018, 178 Nr. 28; DEL BUFALO 2018, 105 H 24.

46 POPOVIĆ 2016, 374–376 Abb. 1; 2; POPOVIĆ 2017, 114–117 Nr. 1; 2; POPOVIC u. a. 2018, 172–173 Nr. 16; 18; DEL BUFALO 2018, 231 H 114; 253 F 96.

47 *Athribis*: L'ORANGE u. a. 1984, Taf. 19. – *Sirmium*: POPOVIĆ 2016, 378–379 Nr. 4; 5; POPOVIĆ 2017, 120–123 Nr. 4; 5.

48 Zum letzten Nerotypus M. BERGMANN 2013, 337; zu diesem und den Bildnissen des Titus und Domitian ferner in VIAMUS – Das virtuelle Antikenmuseum der Universität Göttingen, Internetsseite „Kaiserporträts der jülich-claudischen Dynastie“: <<http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/e/02>> (Zugriff 16.06.2019); Nero; Flavische Dynastie: Titus und Domitian. – Die Aus nahme, die das Prinzip bestätigt, ist das stoppelbärtige Porträt des Titus aus dem Kaiserkultheiligtum in Misenum: ADAMO MUSCETTOLA 2007, 86–87 Abb. 6, die das Phänomen isoliert betrachtete und deshalb nicht recht zuordnen konnte.

49 VON BÜLOW / WULF-RHEIDT 2009, 17–21 Abb. 1; 2; GRAEPLER 2011, 82–83 mit Abb.

lich flächig bemalt, grau bei Diokletian, dem Älteren und braunblond bei dem jüngeren Maximian, der durch seine Stupsnase unzweifelhaft gekennzeichnet ist⁵⁰. Aus der

Zahl der Möglichkeiten gibt *Abbildung 22* eine Version des Kopfes von Gamzigrad mit schwarzem Bart und Haar wieder.

MÖGLICHKEITEN DER BENENNUNG UND DATIERUNG DES BEKRÄNZTEN KOPFES

In dem Kaiserkopf aus Porphyrr, der im „Palast“ des Galerius gefunden wurde, eine Darstellung dieses Kaisers zu vermuten, liegt sehr nahe. Diese Ansicht ist, wie berichtet, auch von D. Srejović von Anfang an vertreten worden, und die Forschung ist ihm darin überwiegend gefolgt. Da aber für eine tetrarchische Residenz unter Umständen mit der gemeinsamen Aufstellung von Bildnissen aller Herrscher, die sich gegenseitig anerkannten, zu rechnen ist, das Halsfragment *Abbildung 7* und *8* eine zweite Herrscherfigur von gleicher Größe bezeugt, und ferner die Fragmente von mindestens zwei Flügelpaaren (*Abb. 10, 4–7; 12; 13*) eventuell auf zwei schwebende und Kaiser bekranzende Victorien schließen lassen, muss die Benennung des ganz erhaltenen Kopfes geprüft werden. Theoretisch könnten darin sieben andere Herrscher der Tetrarchie gemeint sein, nur Maxentius ist aus politischen und der frühe Konstantin aus physiognomischen Gründen von vornherein auszuschließen⁵¹.

Dabei bedingen sich die Benennung und die Datierung des Kopfes von Gamzigrad gegenseitig. Alles führt am Ende zu dem Ergebnis, dass in dem Kopf mit großer Wahrscheinlichkeit tatsächlich Galerius, vielleicht um 305, dargestellt ist, während es offenbleibt, ob das Halsfragment zu einem zweiten Bildnis desselben Kaisers gehörte oder zu dem eines seiner Kollegen oder sogar des Diokletian. Die genauere Untersuchung dieser Fragen führt aber auch auf eine vertiefte Interpretation der Gestaltung des Kopfes und seiner Attribute.

DIE PHYSIOGNOMIE UND DER UMGANG MIT INDIVIDUALISIERENDEN ELEMENTEN IN TETRARCHISCHEN PORTRÄTS

Wie oben schon bemerkt, hat der Kopf wenig Alterszüge und Mimik sowie bei aller werkstatt-typischen Gestaltung, die die Kopfform, die Augen, die stereotype Konstellation der Stirnfalten und den Mund betrifft, eine subtil gestaltete Besonderheit: Er ist etwas pausbäckig und hat ein volles Unterkinn. Dieser Kaiser sollte also füllig, um nicht zu sagen leicht fett sein. Diese Eigenschaft schränkt nach der Aussage der Münzen, der antiken Berichte zum Aussehen einiger Tetrarchen und der wenigen sicher benannten Bildnisse die Auswahl unter den Tetrarchen erheblich ein. Nur

drei von ihnen verfügten über größere Körperfülle: Maximianus Herculeus, aufgrund seines Bildnisses in der unten zu besprechenden vatikanischen Tetrarchengruppe aus Porphyrr und manchmal ausführlich schildernder Münzen (*Abb. 29*) und Multipla⁵²: Galerius, nicht so sehr aufgrund der wenigen sicher identifizierbaren Bildnisse (*Abb. 31; 32*)⁵³ als aufgrund der erwähnten Schilderungen seiner Körperfülle durch Lact. *mort. pers. 9,3*⁵⁴; schließlich Licinius, aufgrund von Münzbildnissen, vor allem aus den Jahren 320 bis 322 sowie zweier überlebensgroßer Porträts in Kleinasien, die überzeugend auf ihn bezogen werden (*Abb. 35–37*)⁵⁵. Wie es in dieser Hinsicht mit Maximinus, dem Neffen und langjährigen Caesar des Galerius steht, lässt sich nicht leicht sagen, da keine rundplastischen Bildnisse wirklich gesichert sind⁵⁶ und die östlichen Prägestätten in ihrer Spätzeit alle Kaiser mehr oder weniger massig

50 ŞARE AĞTÜRK 2018, 419 Abb. 7.

51 Maxentius wurde von Galerius nie anerkannt, der junge Konstantin dürfte, auch wenn die charakteristische Nase nicht erhalten wäre, kein Doppelkinn haben.

52 GNECCHI 1912a, Taf. 5,3.5.7.8; GNECCHI 1912b, 126,7.10; 127,2.8–10; 128,1. – Vgl. auch die Nase in dem ansonsten physiognomisch undifferenzierten Gesicht: ŞARE AĞTÜRK 2018, 419 Abb. 7; die Physiognomie in den verschiedenen Münzstätten: ROBERTSON 1982, Taf. 6–11; hier abgebildet ein Follis aus Londinium: RIC VI, Lond 52b. – Erwähnt sei der Vorschlag von J. BALTY 2008, die Porträts eines betont fülligen Mannes mit auffallend kurzer (ansonsten fehlender) Nase aus dem aphrodisiensischen Skulpturenkomplex in der Villa von Chiragan (Dép. Hautes-Pyrénées, Frankreich) sowie die beiden zugehörigen weiblichen Porträts und das eines Knaben auf Maximianus Herculeus und seine Familie zu ziehen. Ich bin weiterhin der Meinung (M. BERGMANN 1999, 40; 41), dass dieser Komplex, u. a. aufgrund der dargestellten Frauenfrisuren, der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehört.

53 S. u. S. 327–328.

54 Vgl. Eus, HE 8,16,4; vita Const. 1,57,2 der sich allerdings mehr auf die Effekte der Krankheit des Kaisers bezieht.

55 S. u. S. 329.

56 Im Ausschlussverfahren haben H. A. Cahn und ich selbst vor Jahren einen weit überlebensgroßen Kopf in Basel auf Maximinus Daia bezogen, den J. Meischner für ein frühes Konstantinsporträt hielt: MEISCHNER 1986, 231; 239–243 Abb. 9,20.21; CAHN 1988; M. BERGMANN 1990 mit Lit. Dieser ist jedoch aus einem Augustusporträt umgearbeitet, von dem sich noch Grundzüge erhalten haben und gehört einer in Side (Selimiye, Prov. Antalya, TR) und Perge (Aksu, Prov. Antalya, TR) arbeitenden Werkstatt an, die auch sonst die von ihr in tetrarchischer Zeit wiederverwendeten Porträts nur oberflächlich umgestaltete. Mehr als einen Mangel an Falten und Mimik, die Existenz eines leichten Bartes und ein erlesener Klassizismus, von dem unklar ist, wieviel er dem Urbild verdankt, lässt sich dem Basler Kopf nicht entnehmen.

erscheinen lassen, dabei mag Maximinus im Vergleich zu Licinius oft „magerer“ erscheinen⁵⁷.

Um jedoch zu sehen, wieweit überhaupt das Argument der leichten Korpulenz des Kopfes von Gamzigrad trägt, müssen allerdings zunächst die Gestaltungsregeln und -spielräume tetrarchischer Kaiserporträts, die bekanntlich nur selten zu benennen sind, dargestellt werden.

DIE GESTALTUNGSREGELN TETRARCHISCHER KAISERPORTRÄTS

Die Gestaltung der Tetrarchenporträts folgt keinen festen Regeln, sie wird aber von einer begrenzten Zahl von Gesichtspunkten bestimmt, deren Kenntnis das scheinbare Chaos, das unter den Tetrarchenporträts zu herrschen scheint, als klare Aussage verstehen lässt. Dabei sind zwei Komponenten entscheidend, die auf unterschiedlichen Ebenen liegen: (1.) inhaltlich das verschieden starke Überwiegen der Rangdarstellung über individuelle Charakterisierung, verstärkt durch die Ideologie der Gleichheit der gemeinsam Herrschenden in Zielen, Charakter und militärischer Fähigkeit, differenziert jedoch nach dem fiktiven Alter von Augusti und Caesares; (2.) administrativ-organisatorisch die Folgen der Dezentralisierung des Reiches mit der Entwicklung neuer Zentren und lokaler Varianten der Porträtgestaltung. So als systembedingt verstanden, stellt die Unbenennbarkeit der meisten Tetrarchenporträts eine bedeutsame historische Information dar, zugleich lassen sich Regeln des Umgangs mit diesen Bildnissen beschreiben. Dies wird im Folgenden in größtmöglicher Kürze dargestellt.

Bis zur Tetrarchie funktionierte das alte System der Herstellung römischer Kaiserporträts. In der kaiserlichen Zentrale wurde ein offiziell akzeptiertes Modell des Bildnisses des Kaisers hergestellt, das gewöhnlich mehr oder minder individuelle Züge enthielt. Dieses wurde – vor allem durch Gipsabgüsse – verbreitet, und wer immer Kaiserbildnisse aufstellen wollte, bestellte in lokalen Werkstätten Kopien nach solchen Vorbildern⁵⁸. Bildnisse dieser Art, die nach einem offiziellen „hauptstädtischen“ Entwurf kopiert sind und tendenziell individuell wirkende Züge aufweisen, gab es auch noch in tetrarchischer Zeit. Dies zeigen zwei Bilder des Constantius I aus Rom, in Kopenhagen und Berlin (Abb. 25a–d)⁵⁹. Sie sind in dem hochexpressiven Stil einer römisch-ostienischen Werkstatt wohl der ersten Tetrarchie gehalten⁶⁰. Sie weisen nicht nur individuelle Züge wie die Hakennase und das prominente Kinn des Constantius auf, die Konstantin von seinem Vater erbte, sondern übersteigern diese fast bis zur Karikatur. Der relativ jugendliche Charakter mit fast lächelndem Mund ist dabei

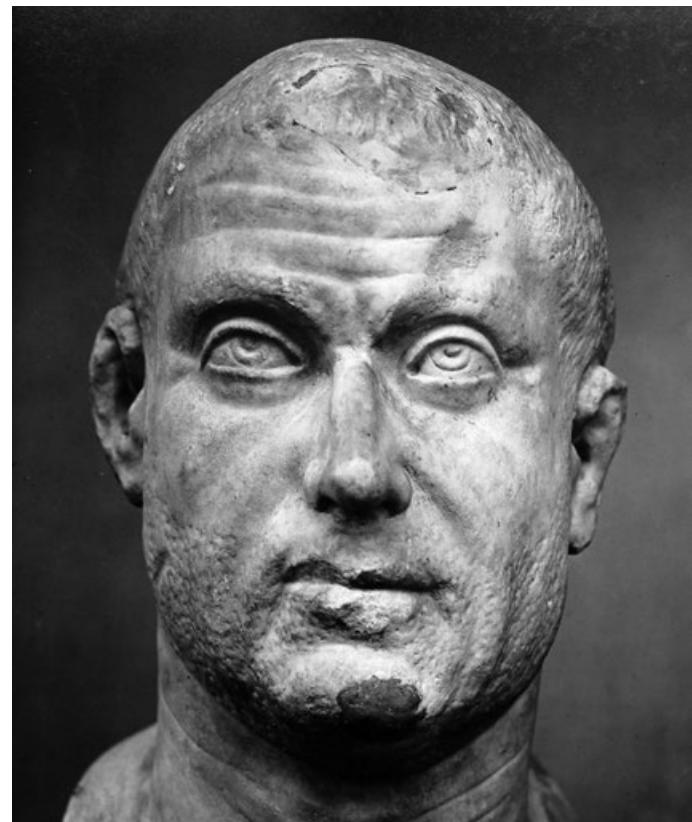


Abb. 24. Porträt mit Alterszügen, werkstattverwandt mit den Porträts Abb. 25.
Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano.

typisch für das Porträt eines Caesars der Tetrarchie (s. u.). Ein nicht benennbares Porträt mit Alterszügen und starker angespannter Mimik im Museo Gregoriano Profano des Vatikans (Abb. 24)⁶¹ kann zeigen, wie das entsprechende Porträt eines Älteren (also eines Augustus) in dieser Werkstatt ausgesehen haben kann.

Der Gedanke, dass die gemeinsam Herrschenden innerlich gleichgesinnt und gleich gerichtet waren, konnte im Gegenextrem aber auch dazu führen, dass man auf jede individuelle Charakterisierung verzichtete, wie auf den bekannten Feldzeichenreliefs aus Gamzigrad, auf denen die sechs Herrscher des Jahres 305/306 physiognomisch völlig gleich dargestellt sind (Abb. 30): einerseits die soeben zurückgetretenen *Seniores Augusti* Diokletian und

57 Vgl. die östlichen Münzbildnisse des Maximinus noch aus dem Jahr 310/311 mit denen des Licinius: ROBERTSON 1982, Taf. 30; 31; 36,79; 37–40.

58 Das System ist oft dargestellt worden. Es sei hier zitiert die Internetseite „Kaiserporträts“ (Version Universität) von VIAMUS – Das virtuelle Antikenmuseum der Universität Göttingen <<http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/d/03>> (Zugriff 16.06.2019); zuletzt grundsätzlich auch: FITTSCHEN 2015.

59 L'ORANGE u. a. 1984, 110 Taf. 24.25; LSA Nr. 806 (J. LENAGHAN); 855 (N.N.).

60 ROMEO 1999.

61 GIULIANO 1957, 80 Nr. 98 Taf. 58; LSA Nr. 851 (J. LENAGHAN).

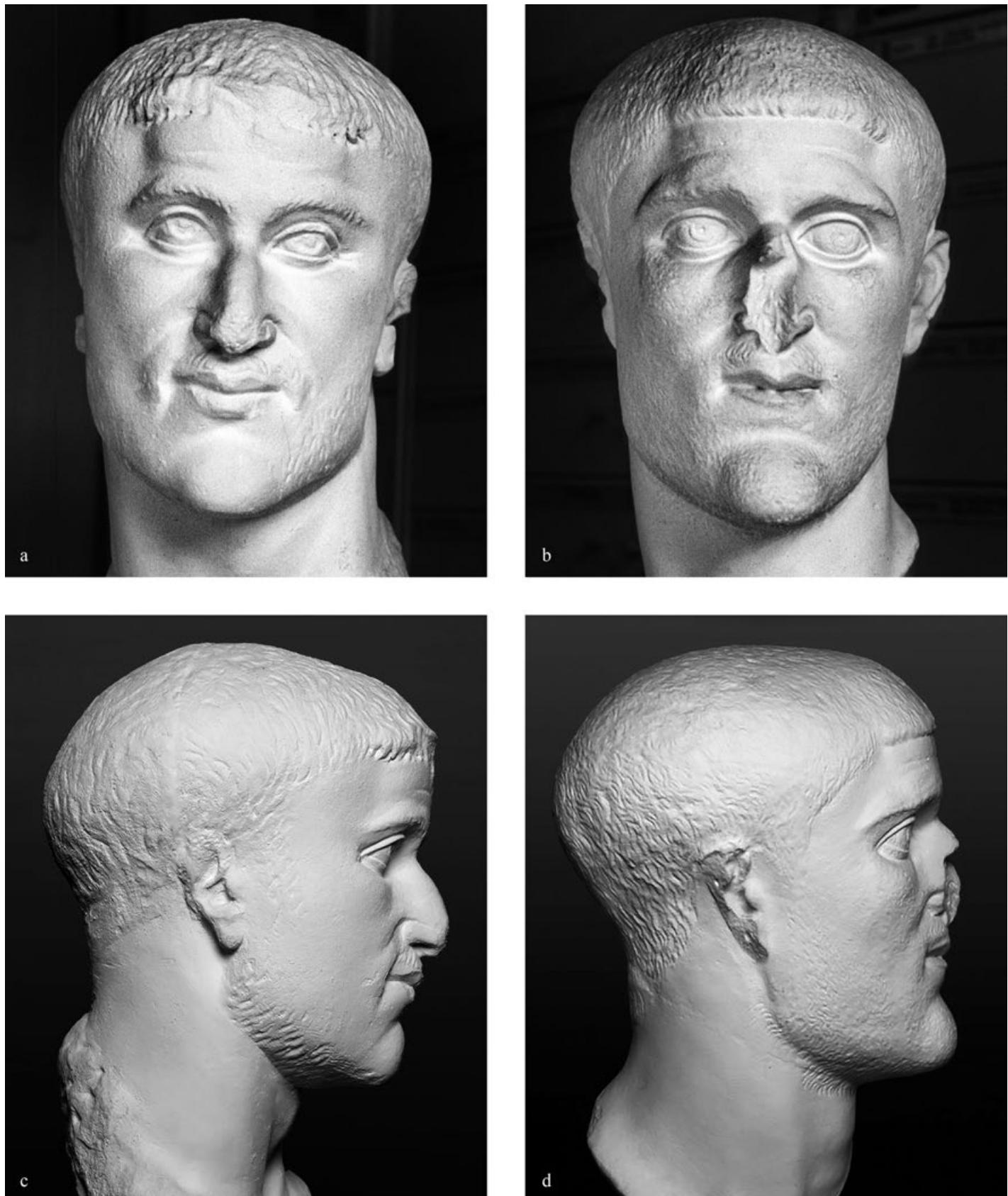


Abb. 25. Porträts des Constantius I als Caesar, aus Rom: a.c) Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, b.d) Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung (Abgüsse Göttingen).



Abb. 26. Tetrarchen, Musei Vaticani. Augusti: links Diokletian, rechts Maximianus Herculeus.



Abb. 27. Tetrarchen, Musei Vaticani. Caesares: links Constantius I, rechts Galerius.

Maximian in einem Gewand, das die Toga meinen muss (*Abb. 30b oben*), in der sie auf den gleichzeitigen Aes-Prägungen erscheinen, die jenes Ereignis durch die Legende *PROVIDENTIA DEORUM QUIES AUGUSTORUM* kommentieren⁶²; dazu die neuen Augusti Constantius und Galerius und die neuen Caesares Severus und Maxminus Daia jeweils in der Chlamystracht⁶³ (*Abb. 30b, Mitte und*

unten). Innerhalb der Paare wird Anciennität durch einen

62 Z. B. für Diokletian: ROBERTSON 1982, Taf. 1,12; 2,30,31; 3,51; 4,103,104.

63 SREJOVIĆ 1994, 144–146 Abb. 1–5; mit grundsätzlich überzeugender Deutung, die in den letzten Jahren vor allem im Kontext der Ausstellungen und Publikationen zu den Konstantinsjubiläen vielfach wiederholt wurde.



Abb. 28. Tetrarchen, Musei Vaticani, Caesares: a) Constantius I, b) Galerius.



Abb. 29. Maximianus Herculeus. Follis, Londinium 305 n. Chr.

leichten Größenunterschied bezeichnet⁶⁴. Dabei hat sicher auch die Einfachheit der lokalen Werkstatt zur „Gleichheit“ beigetragen.

Gegenüber diesen Extremen verdeutlicht die Charakterisierung der vier Herrscher in den beiden an Säulen angebrachten Figurengruppen aus Porphyrr im Vatikan⁶⁵ eine Art Standard (Abb. 26–28). Wegen ihrer im Vergleich mit den themengleichen venezianischen Gruppen⁶⁶ noch weitgehend konventionellen Tracht wurden diese Gruppen von H. P. Laubscher überzeugend einer frühen Phase der Tetrarchie zugewiesen. Ihre gleichermaßen runden Köpfe

mit großen runden Augen entsprechen dem Lokalstil der Porphyrrwerkstatt. Deutlich ist dabei die Unterscheidung in eine Gruppe älterer Herrscher mit Alterszügen und angestrengter Mimik (die Augusti, Abb. 26) und zweier jüngerer und leicht lächelnder Herrscher (die Caesares, Abb. 27), die jeweils in begrüßender Umarmung, welche Gleichrangigkeit und damit *concordia* anzeigen⁶⁷, beisammenstehen. Sie verdeutlichen das System der Tetrarchie, in dem das Verhältnis der in Wirklichkeit im Alter nicht weit auseinanderliegenden Augusti und Caesares als eines von Vätern und Söhnen gefasst wurde⁶⁸. Dabei steht außerdem der jeweils Dienstältere und daher leicht Ranghöhere von der Gruppe aus gesehen rechts und legt dem anderen den Arm von vorn um.

In diese Grundtypen der Bildnisse der Augusti und Caesares sind bei der vatikanischen Gruppe darüber hinaus individuelle Züge eingetragen, allerdings so zurückhal-

64 Die Deutung der Größenabstufung der Büsten wird diskutiert. Srejović (1994, 145) und andere vermuten in dem mittleren und oberen Tondo des abgebildeten Pfeilers jeweils einen Augustus mit seinem Caesar. Die Tatsache, dass auch die *Seniores Augusti* in der Größe unterschieden sind, lässt m. E. eher daran denken, dass die Größenunterschiede die unterschiedliche Anciennität prinzipiell Gleichrangiger ausdrücken sollten.

65 DELBRUECK 1932, 91–92 Taf. 35–37; L'ORANGE u. a. 1984, 4–9; 99 Taf. 7; LAUBSCHER 1999, 208–212 Abb. 1–4; LSA Nr. 840; 841 (beide M. BERGMANN); DEL BUFALO 2018, 96 S 49; 177 C 3.

66 S. o. Anm. 36.

67 Dazu LAUBSCHER 1999, 213–219; vgl. die szenische Version dieses Gestus bei ŞARE AĞTÜRK 2018, 413 Abb. 3; 419 Abb. 7.8.

68 S. u. S. 336.



Abb. 30. Gamzigrad. Feldzeichenrelief: a) Gesamtansicht b) oben: Diokletian und Maximianus Herculeus als *Seniores Augusti* in der Toga; Mitte und unten: die Herrscher der zweiten Tetrarchie im Paludament.

tend, dass, obwohl bereits R. Delbrueck sie kurz beschrieben hatte, erst H. P. Laubscher sie 1999 neu entdeckte⁶⁹: bei Diokletian (Abb. 26, v. B. links) ein hageres Gesicht mit tiefer eingeschnittenen Alterszügen und stärker angestrengtere Mimik gegenüber dem fleischigeren Gesicht des Maximianus Herculeus mit weniger tiefen Nasolabialfalten (Abb. 26 rechts), dessen aufgeworfene und deshalb sicher unten breite Nase man noch im Bruch erahnt, und zu der die typischen Querfalten an der Nasenwurzel gehören (vgl. die Münze Abb. 29)⁷⁰. Bei Constantius Chlorus (Abb. 27, v. B. links; 28a) erkennt man seine gebogene Nase und die durch die stadtrömischen Porträts *Abbildung 25a–d* bezeugte scharfe Nasolabialfalte, die die Nasenflügel umzieht. Der Galerius der vatikanischen Gruppe hat

diese spezielle Nasolabialfalte nicht und eigentlich überhaupt keine Charakteristika, bis auf das (bisher nie ausreichend im Bild dokumentierte) Unterkinn (Abb. 27, v. B. rechts; 28b), das im Profil fülliger ist als das des Constantius (Abb. 28a), was man bei den subtilen Differenzierungen innerhalb der Gruppe und im Hinblick auf die bereits mehrfach erwähnte Äußerung des Lact. *mort. pers.* 9,3 wohl als Form mit einer gezielten Aussage ansehen darf.

Die drei Beispiele genügen, um die vor allem inhaltlich bedingte Variationsbreite der Möglichkeiten individueller Charakterisierung bei tetrarchischen Porträts anzuzeigen. Es lässt sich bei ihnen aber ebenfalls die zweite Komponente ablesen, die das Aussehen tetrarchischer Porträts beeinflusste, nämlich die Dezentralisierung bzw. der Polyzentrismus der Tetrarchie⁷¹. Die stadtrömischen Porträts des Constantius I in Kopenhagen und Berlin haben mit der Darstellung des Constantius in der in *Alexandria* gefertigten vatikanischen Tetrarchengruppe zwar grundsätzlich die Nasenform und das Fehlen starker Alterszüge und Mimik gemeinsam, aber ihre Grundformen sind so unterschiedlich, dass es nicht möglich wäre, in ihnen dieselbe Person zu erkennen, wenn nicht die Kontexte (d. h. die Existenz von Repliken in Rom und die Besonderheit der Nasenform innerhalb der vatikanischen Gruppe) zu ihrer Identifizierung führten. Im Vergleich der drei hier genannten Porträtgruppen sieht man, dass sich in der Tetrarchie höchst unterschiedliche Lokal- und Werkstattypen herausbildeten, deren Grundzüge stärker ausgeprägt sein konnten als individualisierende Elemente. Die Porträts verschiedener Herrscher konnten in einer Werkstatt besonders ähnlich sein, die Porträts derselben Person an verschiedenen Orten höchst unähnlich. Neben den Aspekten der *similitas* konnten also auch die Merkmale lokaler werkstattspezifischer Grundtypen etwaige spezielle Züge von Bildnissen überlagern.

Dieselben Verhältnisse sind bei den Münzbildern zu beobachten. Auch dort entwickeln sich in der Tetrarchie schnell münzstättenspezifische Varianten des tetrarchischen Kopftypus, die sich im Laufe der Zeit außerdem in eine westliche Gruppe mit wirklichkeitsnäher wirkenden Zügen und eine östliche Gruppe mit Zügen, die an die Porträts der Porphyrowerkstatt erinnern, aufteilen. In die münzstättenspezifischen Typen konnten wahlweise, aber durchaus nicht immer individuelle Züge, vor allem die Nasenformen des Maximianus Herculeus und des Constantius Chlorus, eingetragen werden⁷². Wie verschieden ein- und derselbe Herrscher in verschiedenen Münzstätten

69 LAUBSCHER 1999, 217–219.

70 S. S. 321 Anm. 52; 327 Anm. 72; 337.

71 Zum Polyzentrismus: MAYER 2002.

aussehen kann, wird auf den nach Herrschern geordneten Tafeln im Katalog des Hunter Coin Cabinet in Glasgow gezeigt⁷³.

Nach den antiken Schriftquellen wurde es seit der Tetrarchie üblich, dass sich bei Wechseln in Mehrherrschaften die Herrscher gegenseitig ihre Bildnisse zuschickten, eventuell in kleinem Format oder in Malerei. Die gemeinsame Aufstellung der Bildnisse war Teil der Anerkennungsrituale⁷⁴. Für die Gruppen lebensgroßer Ehrenstatuen, die den vier Herrschern gemeinsam errichtet wurden, hätte man eigentlich plastische Modelle gebraucht. Bei den geschilderten Verhältnissen mag es in vielen Fällen aber auch genügt haben, wenn überhaupt, nur schriftliche Anweisungen über das Aussehen der Herrscher zu

übermitteln. Dies umso mehr, als bei Marmorstatuen fast durchweg ältere Bildnisse wiederverwendet wurden, die vielfach zusätzlich noch Grundzüge des vorausgegangenen Porträts bewahrten⁷⁵.

Alle diese Voraussetzungen lassen erkennen, weshalb es so selten möglich ist, selbst für äußerlich (durch Kränze, Material, Größe) gesicherte Kaiserporträts der Tetrarchie Namen zu finden⁷⁶. Zugleich zwingen sie dazu, eine individuell wirkende Charakterisierung wie die füllig wirkenden Züge des Kopfes von Gamzigrad sehr ernst zu nehmen. Dies legt auch der Vergleich mit den beiden anderen ganz erhaltenen und qualitätvollen lebensgroßen Porphyraporträts aus *Athribis*, in Kairo, sowie ehemals in *Antiochia*⁷⁷ nahe, die die fülligen Züge nicht haben.

ZUR BENENNUNG DES KOPFES VON GAMZIGRAD

INDIVIDUELLE ZÜGE

Die fülligen Züge des Porträts von Gamzigrad reduzieren die Zahl der möglichen Dargestellten also zunächst auf drei – und in einem zweiten Schritt auf zwei. Von den drei Tetrarchen mit fülligen Zügen Maximianus Herculeus, Galerius und Licinius, kann Maximianus Herculeus⁷⁸ ausgeschieden werden, weil er die Alterszüge und die angespannte Mimik der Augusti der ersten Tetrarchie haben müsste, wie seine differenzierteren Münzbildnisse (Abb. 29), am besten aber sein Porträt in der vatikanischen Gruppe (Abb. 26, v. B. rechts) zeigt. Seine Rückkehr in die Kaiserpolitik des Westens in den Jahren 307–310 könnte sich zudem nicht in einer Darstellung im Palast des Galerius niederschlagen, weil Galerius ihn in dieser Funktion nicht anerkannte.

der Bedingung, dass, wie durch das Halsfragment bezeugt, mindestens noch eine zweite Herrscherfigur im Palast aufgestellt war, die einen weiteren Herrscher darstellen könnte, aber auch dieselbe Person wie der vollständig erhaltene Kopf.

DER VERGLEICH MIT GESICHERTEN PORTRÄTS DES GALERIUS UND LICINIUS

Nach den beschriebenen Verhältnissen verwundert es nicht, dass auch die Gegenüberstellung mit gesicherten rundplastischen Porträts des Galerius und Licinius, ganz zu schweigen von den Münzbildnissen, zu keiner Entscheidung über die Benennung des Porträts führt. Von Galerius gibt es außer dem besprochenen Porträt an der Porphyrsäule im Vatikan (Abb. 27, v. B. rechts; 28b) nur zwei

KANDIDATEN: GALERIUS UND LICINIUS, DIE GEGENÜBERSTELLUNG MIT MÜNZBILDNISSEN UND ERHALTENEN PORTRÄTS

Es verbleiben als Kandidaten Galerius selbst und sein alter Kampfgefährte Licinius, den er bei der Neuordnung der Tetrarchie 308 unter Übergehung des östlichen Caesars Maximinus als Augustus des Westens durchgesetzt hatte (*Lact. mort. pers.* 29,2; *Aur. Vict.* 40,8). Maximinus Daia, Neffe und von 305 bis 310 Caesar des Galerius, danach selbsternannter Augustus, dem man den befestigten und nie fertiggestellten „Palast“ in Šarkamen zuschreibt⁷⁹, wäre in Gamzigrad durchaus zu erwarten, aber für ihn ist, wie oben bemerkt, eine füllige Physiognomie nicht sicher überliefert⁸⁰. Alle Überlegungen gelten immer auch unter

72 Vgl. die Zusammenstellung von jeweils zeitgleichen Münzbildern des Diokletian, Maximianus Herculeus und Constantius aus verschiedenen Münzstätten und Phasen der ersten Tetrarchie bei M. BERGMANN 1977, Münz-Taf. 4. Galerius fehlt, weil seinen Münzbildnissen dieser Phase keine spezifischen Merkmale abzulesen waren.

73 ROBERTSON 1982.

74 BRUUN 1976.

75 Ein gutes Beispiel bildet die Serie aus *Side* und *Perge* bei M. BERGMANN 1990, Nr. 254 Beil. 44; 45.

76 Vgl. vor diesem Hintergrund die kritische Sichtung tetrarchischer Porträts BARATTE 1995.

77 S. Anm. 32.

78 Vgl. S. 321 m. Anm. 52; S. 337.

79 POPOVIĆ 2005; POPOVIĆ 2007b; POPOVIĆ 2017, 80–84; 143–144 Nr. 27.

80 Vgl. S. 321 m. Anm. 56.



Abb. 31. Galerius. Ehemals am Galeriusbogen, Thessaloniki (GR).



Abb. 32. Galerius. Im „kleinen Bogen“ aus dem Palast des Galerius in Thessaloniki (GR).

weitere gesicherte Porträts⁸¹. Ein einst noch als Abguss überlieferter Kopf des Galerius vom Bogen von Thessaloniki aus den Jahren 298–303 ist heute zerstört (Abb. 31). Ein frontales Reliefporträt (Abb. 32) sitzt in einem Tondo an dem sogenannten kleinen Bogen von Thessaloniki, einer reliefierten Nischenfront (Abb. 33) aus dem Kaiserpalast. Dort hatte es ursprünglich als Gegenstück eine Tondobüste der Galeria Valeria, die später, wahrscheinlich unter Licinius, zu einer Stadttüche umgearbeitet wurde⁸². Galeria Valeria wurde kurz vor der Konferenz von *Carnuntum*, die im November 308 stattfand, zur Augusta erklärt, das datiert die Nischenfront in die Jahre 308–311⁸³.

Der Kopf des Galerius vom großen Bogen unterscheidet sich in nichts von anderen Köpfen der Bogenreliefs. Wie alle Münzbilder des Galerius zeigt er den Kaiser bärtig –



Abb. 33. „Kleiner Bogen“ aus dem Palast des Galerius.
Archäologisches Museum, Thessaloniki (GR).

eine erhöhte Fläche mit dem Umriss des zu vermutenden Bartes ist an dem stark bestoßenen Kopf immer beschrieben worden. Der sogenannte kleine Bogen entstammt, wie T. Stephanidou-Tiberiou überzeugend ausführte, derselben Werkstatt wie der große Bogen, und so hat ebenso das Porträt des Galerius im Tondo (Abb. 32) grundsätzlich große Ähnlichkeit mit dem des großen Bogens (Abb. 31), was die übereinstimmende Darstellung der Augen in langgezogener Mandelform betrifft. Es stellt den Kaiser leicht füllig, mit der Andeutung eines Doppelkinns, sowie mit eingekehrten Linien seitlich von Nase und Mundwinkeln dar, die zur Gesichtsmitte hin konvex gebogen sind und weniger als alters- oder mimisch bedingte Nasolabialfalten denn als Abgrenzung von fülligen „Backen“ zu verstehen sind. Die Züge sind entspannt, ohne besondere Mimik, die nur durch leichte Falten über den Brauen und auf der Stirn angedeutet ist. All dies entspricht grundsätzlich dem Kopf in Gamzigrad, nur sind alle Einzelformen im Sinne unterschiedlicher Werkstätten verschieden, und der markanteste Zug, die die Wangen abgrenzenden Falten, fehlen dem Porphyrkopf, der dafür plastisch ausgeführte Pausbacken hat. Die Bartlosigkeit des Tondobildnisses wird von T. Stephanidou-Tiberiou m. E. mit Recht so verstanden, dass auch in diesem Fall Bartstoppeln ebenso wie eine Charakterisierung der Haaroberfläche durch Malerei

⁸¹ Thessaloniki, großer Bogen: LAUBSCHER 1975, 118 Taf. 36; 37,1; großer und kleiner Bogen: L'ORANGE u. a. 1984, 109 Taf. 20b; 21a; beste Abbildungen: STEPHANIDOU-TIBERIOU 1995 Taf. 5; 18, 19; der Zeugniswert des *DIOCCLIMAXIAUG* beschrifteten Chalkedonkameo in Dumbarton Oaks ist noch zu klären, s. L'ORANGE u. a. 1984, 103 mit Lit. – Alle anderen Benennungsvorschläge sind aus den oben ausgeführten Gründen hypothetisch und brauchen hier nicht diskutiert zu werden.

⁸² S. u. S. 344.

⁸³ Zum ursprünglichen Zustand, zur Umarbeitung der Frauenbüste im Tondo und zur Datierung des sogenannten kleinen Bogens: STEPHANIDOU-TIBERIOU 1995, 39–51; 52–58; 110–113 Taf. 4; 5; 10; zur Ernennung der Galeria Valeria zur Augusta vor der Konferenz von *Carnuntum* u. S. 336.

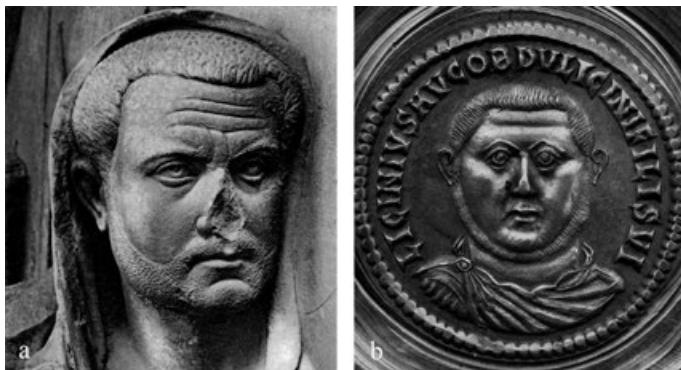


Abb. 34 (a). Licinius. Konstantinsbogen, Rom. – Abb. 35 (b). Licinius. Mittel-emblem einer silbernen Largitionsschale, Nikomedeia 321/22 n.Chr. Bayeri-sche Hypotheken- und Wechsel-Bank, München.



Abb. 36 (a). Licinius. Aus *Ephesos*. Kunsthistorisches Museum, Wien. –
Abb. 37 (b). Licinius. Izmir, Agora Depot.

wiedergegeben waren. Die Tatsache, dass dies ebenfalls für Iris und Pupillen anzunehmen ist, verstärkt die Wahrscheinlichkeit⁸⁴.

Für Licinius sind zwei extrem unterschiedliche Darstellungsformen bezeugt: einerseits die naturalistisch-klassischen Darstellungen in den westlichen Münzstätten und die damit übereinstimmenden Reliefbilder am Konstantinsbogen (Abb. 34)⁸⁵, andererseits die östlichen Münzbilder, deren Stil den Porphyrrarbeiten ähnelt und unter denen besonders die Vorderansichtsbilder herausragen, die Licinius als ausgesprochen füllig darstellen, allerdings erst den Jahren 320/322 angehören (Abb. 35)⁸⁶. Mit Berufung auf diese östlichen Münzbildnisse hat R. R. R. Smith in zwei überlebensgroße Porträts eines korpulenten Mannes, in Izmir und aus *Ephesos* (Prov. Izmir, TR), jetzt in Wien, die auch ohne eine Identifizierung aufgrund ihrer Überlebensgröße und als – leicht divergierende – Repliken eines und desselben Typus als Kaiserporträts in Frage kämen, Licinius erkennen wollen (Abb. 36; 37)⁸⁷.

Auch sie erinnern durch ihren massiven Bau, die großen runden Augen und die stark geschwungenen Augenbrauen eher an die Porträts aus der Porphyrrwerkstatt, sind aber bewegter und differenzierter. Sie sind entschieden korpulent, haben zurückhaltende, aber deutliche Alterszüge wie die ausgeprägten Tränensäcke und stechen durch ihr Lächeln mit zusammengepressten Lippen bei expressiv hochgezogenen Brauen hervor, eine Mimik, für die R. R. R. Smith Deutungen vorgeschlagen hat⁸⁸. Ein dünner Bart bedeckt bei dem Kopf aus *Ephesos* die Oberlippenzone bis seitlich der Mundwinkel sowie die Außenseiten der Wangen. Bei dem Kopf im Archäologischen Museum Izmir bedeckt der Bart mehr vom Untergesicht, trotz der starken Zerstörung ist noch ein Rest der zusammengepressten lächelnden

Lippen und der entsprechenden Nasolabialfalte erkennbar. Das entspricht den meisten östlichen Münzbildern des Licinius⁸⁹. Was den Repliken fehlt, sind die tief eingeschnittenen „Geheimratsecken“, die einen großen Teil der Münzbildnisse des Licinius vom Osten bis in den Westen von denen seiner Mitregenten unterscheiden. Obwohl der Kopf von Gamzigrad charakteristische Züge wie der lächelnde Mund und die Tränensäcke fehlen, ist nicht auszuschließen, dass der bekränzte Kopf von Gamzigrad auch Licinius darstellen könnte. Eine Entscheidung, ob der Kopf von Gamzigrad eher dem Kopf im Tondo von Thessaloniki oder dem Liciniustypus *Ephesos* / Izmir ähnelt, ist anhand der Bildniszüge allein m. E. nicht möglich.

84 STEPHANIDOU-TIBERIOU 1995, 61.

85 L'ORANGE u. a. 1984, 116–117 Taf. 28; 29; zur Diskussion, ob dieser Typus am Konstantinsbogen Licinius oder Constantius darstellt: ROHMANN 1998, 261–273.

86 OVERBECK 1973, Abb. S. 12; 21 (Schale 1); 46; SMITH 1997, 188 Taf. 5,1–4; vgl. dazu den vierfachen Aureus in der Bibliothèque Nationale, Paris: RIC 7, 605 Nic 37; OVERBECK 1973, 54; vgl. die Abbildung BASTIEN 1994, Taf. 162,6.

87 SMITH 1997, bes. 189 Taf. 1–4; LSA Nr. 325 (J. LENAGHAN); 687 (J. AUINGER).

88 SMITH 1997, 191–202.

89 Auf dem vierfachen Aureus des Jahres 322 s. o. Anm. 86 ist Licinius komplett bartlos dargestellt. Es könnte sein, dass es sich um dasselbe Phänomen handelt wie bei den Bärten des späten Nero und des jungen Titus und Domitian o. S. 320. Möglich ist aber auch, dass das Porträt ursprünglich einen fein gepunkteten Bart hatte, dessen Fehlen sich durch die schlechte Erhaltung erklärt, die man an den abgegriffenen Zonen der Pendilien erkennt.

DER KRANZ DES KAISERS, SEINE DEUTUNG UND DARAUS ABZULEITENDE ARGUMENTE FÜR DIE BENENNUNG UND DATIERUNG DES KOPFES

Zu einer Einschätzung des spätestmöglichen Entstehungszeitpunktes des Kopfes und damit zu einer Lösung der Frage, ob dieser Galerius oder Licinius darstellt, führt aber die genauere Betrachtung des Kranzes mit den drei ovalen Edelsteinmedaillons und den alternierend aufgesetzten Büsten.

Bereits D. Srejović wies auf die nächste Parallele für diesen Kranz mit den Medaillons hin: den bemalten Holztondo mit den Bildnissen der Severerfamilie aus Ägypten, jetzt in Berlin, vermutlich aus den Jahren 199/200⁹⁰. Septimius Severus und seine noch kindlichen Söhne tragen dort goldene Lorbeerkränze, mit großen Blättern und entsprechend angeordneten oval gefassten Edelsteinen, einem Rubin in der Mitte und Smaragden an den Seiten. Die Kranzform mit den drei Juwelen wurde äußerst selten dargestellt. Die einzige weitere Parallele stellte bis vor kurzem der Kranz des Augustus in der Sala degli Imperatori der Kapitolinischen Museen dar, dessen Blattwerk und damit die Zuordnung zu den bekannten römischen Kränzen sich nie recht bestimmen ließ⁹¹. In den Goldkränzen auf dem Severertondo wurde schon lange die *corona triumphalis* vermutet. Birgit Bergmann sieht dies durch einen nur in zwei Exemplaren bezeugten Stempel einer spanischen Denarprägung des Jahres 19/18 v. Chr. bestätigt, auf dessen Revers die Triumphaltoga, das zugehörige Adlerszepter und die *corona triumphalis* dargestellt sind, die letztere in diesem Fall mit drei Medaillons besetzt⁹². Ein konkreter Bezug auf einen Triumph muss allerdings in der Tetrarchie dadurch nicht ausgedrückt sein, da das Triumphalgewand schon lange zur Dauerausstattung des siegreichen Kaisers gehörte⁹³.

Einzigartig für einen kaiserlichen Kranz sind jedoch die o. S. 306 beschriebenen Büsten, die alternierend mit den Medaillons eingesetzt sind und deren Köpfe später sorgfältig entfernt wurden (*Abb. 6a–e*). Der Einfachheit halber sei ihre Form noch einmal genannt. Es sind rechts vom Mitteljuwel und am vornehmsten Platz eine Büste mit halbnacktem Oberkörper und Himation (*Abb. 6a*), links davon eine komplett nackte Büste (*Abb. 6b*), rechts außen eine Büste mit schräg gezogener Chlamys auf nacktem Oberkörper (*Abb. 6c*) und links außen eine mit Schuppenpanzer und Schwertriemen (*Abb. 6d*).

Diese Ausstattung des Kranzes muss sich an den büstenbesetzten Reifen und Kränzen orientiert haben, die nach Vorläufern im Hellenismus Kennzeichen der Priester und Agonotheten des Götter- und Herrscherkultes im kaiserzeitlichen Kleinasiens waren. Die Büsten stellten die Gottheiten und Herrscher dar, die Gegenstand der Kulte

waren⁹⁴. Dieser Zusammenhang hat zu unterschiedlichen Interpretationen der Büsten geführt. D. Srejović wollte in ihnen, wie oben schon berichtet, die Herrscher der ersten Tetrarchie erkennen⁹⁵. Dabei sollten die Augusti in der Gestalt ihrer Schutzgötter und nach internem Rang platziert erscheinen: Diokletian in der jupitergleichen Himationbüste rechts von der Mitte und Maximianus Herculeus mit dem nackten Körper (und dem löwenfellbedeckten Kopf, s. u.) des Hercules links von der Mitte. Die Caesares seien als Militärs wiedergegeben, nicht ihren Augusti zugeordnet, sondern wiederum nach Dienstalter platziert, der dienstältere Constantius im Paludamentum auf der vornehmsten rechten Seite und Galerius im Schuppenpanzer auf der linken Seite. Verweise die *corona triumphalis* auf die Feiern für den Sieg des Galerius über Narses in *Antiochia* 298 oder auf die Triumphfeier anlässlich der Vicenzenalien und Dezennalien der Augusti und Caesares in Rom 303, sollten die Büsten der vier Herrscher am Kranz daran erinnern, dass die Siege von allen vier Herrschern errungen waren. Den Siegesaspekt des Kranzes verstärke die Hand, die dem Kaiser den Kranz aufsetzt, die D. Srejović überzeugend als die einer Victoriafigur identifizierte, wie sie zahlreich in Flächendarstellungen zu finden ist⁹⁶.

I. Popović⁹⁷ hat demgegenüber mit Recht darauf hingewiesen, dass im Kranz des Kaisers zwei verschiedene Kranztypen und zwei voneinander unabhängige Aussagen verbunden sind: die von einer Victoria gehaltene *corona triumphalis* als Hinweis auf die genannten Siege, die Büsten am Kranz seien jedoch wie bei den hellenistischen und den kleinasiatisch-kaiserzeitlichen Beispielen als Abzeichen einer Priesterfunktion des Kaisers zu verstehen. Sie „represent the tetrarchical emperors, but also the gods, whose representatives on earth they are [...]. As the highpriest, he (i. e. Galerius) was in service of his divine family, but, at the same time, also of his earthly co-rulers“. In

90 Zuletzt: B. BERGMANN 2012, 287–290 Abb. 9 mit Lit.; Farabbildung in: SCHWARZMAIER u. a. 2012, 268–269 Kat.-Nr. 154 (G. Platz).

91 Zuletzt: B. BERGMANN 2012, Abb. 1–4.

92 B. BERGMANN 2012, 286 Abb. 8b.

93 ALFÖLDI 1934, 32–36 (= Nachdruck ALFÖLDI 1970, 150–154).

94 S. u. S. 332.

95 SREJOVIĆ 1994, 152; die genaue Beziehung der Herrscher und ihrer „patron deities“ ließ Srejović offen: Von der Büste mit dem Himation heißt es: „the bust [...] corresponds, as regards its position and iconography, to the representations of both Diocletian and Jupiter, the founder of Diocletian's dynasty“; von der nackten Büste heißt es: „[it] certainly represents Maximianus and also alludes to Hercules, his titular deity“.

96 Vgl. 338–339.

97 Ausführlich POPOVIĆ 2007b, bes. 289–290; ebenso POPOVIĆ 2016, 72–77; POPOVIĆ 2017, 74–76.

diesem Sinne stehe der Kranz nicht nur für den Triumph der vier Tetrarchen von 303, sondern stehe für das tetrarchische System und den Kult der Iovii und Herculei.

Gegenüber diesen Deutungen, die, wie es scheint, nur mit den Iovii und Herculei rechnen, haben F. Kolb und H. P. Laubscher in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts dafür votiert⁹⁸, dass die Büsten nicht die Tetrarchen, sondern deren *vier* Schutzgötter darstellen, denn mit der Einrichtung der Tetrarchie 293 wurden die Caesares zwar Mitglieder der Familien der Iovii und Herculei⁹⁹, aber es wurden ihnen noch Sol und Mars zugeordnet. Dies wird weiter unten näher ausgeführt. Zudem wandte H. P. Laubscher mit Recht ein, dass Galerius kaum seine eigene Büste an dem Kranz tragen, d. h. Priester seines eigenen Kul-tes sein könnte. F. Kolb hat sich allerdings 2001 wieder der Meinung D. Srejović angenehert¹⁰⁰.

DIE BÜSTEN UND DIE AUSSAGE IHRER GEZIELT ABGEARBEITETEN KÖPFE

Der Einwand H. P. Laubschers überzeugt, und ein bisher unbeachtetes Detail an einer der kleinen Büsten liefert ein weiteres Argument dafür, dass die Büsten die Götter und nicht die Tetrarchen darstellten. Wie eben bemerkt und unten näher auszuführen ist, wurden mit der Einführung der Tetrarchie den Caesares zusätzliche Schutzgötter zugeordnet: Sol, der auf den Münzen manchmal mit der Bezeichnung *Oriens*¹⁰¹ auftritt, als Gott des Ostens, des Neubeginns, des Lichts in jeder Form und des Sieges, und Mars, der alte Kriegsgott der Römer, aber zugleich die synkretistische Form der Hauptgötter der Nordwestprovinzen und des westlichen Heeres¹⁰². Von diesen müsste der Sonnengott auf der Seite des Jupiter, des Gottes des Herrschers in der östlichen Reichshälfte, erscheinen und Mars auf der Seite des Hercules, des Gottes des westlichen Augustus Maximianus. Mit der Ikonographie der Kranzbüsten ist das gut vereinbar. Die schräg gezogene Chlamys auf nacktem Körper der Büste rechts außen entsprach dem Haupttypus unter den Darstellungsformen von Helios-Sol, so wurde er auch auf den tetrarchischen Münzreversen dargestellt, bevor Maximinus Daia einen eigenen langgewandeten Typus einführte¹⁰³. Mars als vollgepanzert mit Schwertband auf der Seite des Hercules würde ebenfalls ins Bild passen. Aber die Sache lässt sich weiter konkretisieren.

SPUREN DER URSPRÜNGLICHEN KÖPFE DER KRANZBÜSTEN

Die oben beschriebene sorgfältige Entfernung der Köpfe der kleinen Büsten lässt noch Umrisse des Abgearbeiteten erkennen: Bei Jupiter und bei Sol (*Abb. 6a,c*) zeichnet sich am Hintergrund noch ein wenig vom Umriss des Halses und des Kopfes ab. Bei dem vermuteten Hercules (*Abb. 6b*) vermisst man zwar eine über die Schulter gelegte Keule oder ein Löwenfell. Aber das Löwenfell muss vorhanden gewesen sein. Seitlich der Halszone sieht man rechts und links einen nach unten leicht verbreiterten Kontur, der gut zu einem über dem Kopf liegenden, rechts und links herabhängenden Löwenfell passen würde¹⁰⁴. Allein bei dieser Büste ist außer dem Kopf noch ein oberer Streifen von Schultern und Brust waagerecht abgeschnitten¹⁰⁵. Wäre das Löwenfell vorn geknotet gewesen, mit oder ohne kurzen herabhängenden Löwentatzen, könnte dies der Grund für die besonders umfangreiche Abarbeitung gewesen sein. Das für die hier diskutierte Frage entscheidende Detail findet sich dann bei der Büste mit dem Schuppenpanzer (*Abb. 6d*). Am oberen Rand der hinteren Abarbeitungskante des Kopfes zeichnet sich ein winziger senkrecht hochstehender „Kamm“ ab. Dieser muss der rückwärtige Rest eines Helmbuschs sein. Dafür spricht zudem, dass sein Ende sich noch weiter hinten winzig klein, aber erkennbar, quer durch die Kranzblättchen hindurchzieht (*Abb. 6e*). Der Helmbusch kennzeichnet die Büste als die des Mars, denn in der Tetrarchie spielte der Helm für die Herrscherrepräsentation keine nennenswerte Rolle, wie das Fehlen des Attributs in der Münzprägung nach der Einführung des Follis zeigt. Erst Konstantin machte seinen

98 KOLB 1995, 30; LAUBSCHER 1999, 244.

99 Lact. *mort. pers.* 52,3; ILS, Dessau 634.

100 KOLB 2001, 195–196.

101 S. u. S. 334.

102 Zur Rolle in den Nordwestprovinzen: RE 14,2 (1930) s. v. Mars 1926–1928; 1937–1957 (F. HEICHELHEIM); LIMC II (1984) s. v. Ares / Mars 567–580 (G. BAUCHENSS).

103 MATERN 2002, Abb. 35–37; 39–40; 43–50; 53; tetrarchische Münzen vor 310 und langgewandeter Soltypus mit Sarapisbüste auf der Hand des Maximinus Daia s. u. S. 334.

104 Vgl. LIMC V2 (1990) s. v. Herakles Taf. 101, Herakles 2649.2661.2662; das Fell könnte vorn auch nur geknotet gewesen sein, ohne die herabhängenden Pfoten, s. LIMC V2 (1990) s. v. Herakles Taf. 143, Herakles 3159.

105 Dieses Detail ist in der schönen Zeichnung in Popović 2007b, 289 Abb. 5 (s. auch Popović 2017, 75 Abb. 14) missverstanden, der untere Rand der Abarbeitung zu rund und zu eng wiedergegeben.

Prunkhelm zu einer Art Insigne¹⁰⁶. Dass einer der Caesares in Göttergestalt dargestellt wäre, ist auch aus den u. S. 333–334 genannten Gründen auszuschließen (die Caesares tragen nicht die Namen von Mars und Sol, werden nicht mit deren Attributen dargestellt). Es ist also festzuhalten, dass die Büsten am Kranz des Kaisers nicht die Tetrarchen, sondern ihre vier Schutzgötter darstellen.

PRIESTER ODER SPIELGEBER UND EIN TERMINUS ANTE QUEM NON?

Der Kranz mit den Büsten der vier Schutzgötter ist ein in der tetrarchischen Ikonographie bisher einzigartiges Bekenntnis zum Konzept der Tetrarchie in der Gestalt eben dieser Schutzgötter. Dies war jederzeit nach 293 möglich, im Weiteren sollen eine zeitliche Obergrenze und wahrscheinliche Zeitpunkte für die Verwendung dieser Symbolik bestimmt werden.

Vorweg sei jedoch bemerkt, dass die für diese Zusammenhänge vermutlich besonders wichtige Frage nach dem funktionalen Charakter der Büsten am Kranz des Kaisers sich nicht sicher bestimmen lässt, trotz ihrer zu fordern den Herleitung von den Büsten an den Kränzen der vorwiegend kleinasiatischen Agonotheten und Priester des Herrscher- und Götterkultes. Dies erfordert zunächst einen Blick auf die jüngere Diskussion zu diesen Büstenkronen und -kränzen. Lange galten sie vorwiegend als Abzeichen von Priestern¹⁰⁷. Als Ergebnis ihrer umfassenden Sammlung des literarischen, epigraphischen und bildlichen Materials hat J. Rumscheid 2000 diese Ansicht jedoch leicht revidiert und anhand einer Zahl von gesicherten Beispielen die These vertreten, dass die Kronen hauptsächlich Abzeichen von Agonotheten waren¹⁰⁸. A. Chaniotis hat dagegen wieder Argumente für die Priesterfunktion vieler so dargestellter Personen vorgetragen, zu deren Aufgaben ebenfalls das Abhalten von Spielen gehörte¹⁰⁹. Man wird daher davon ausgehen, dass die Kränze von beiden Personengruppen getragen wurden, die oft, aber nicht immer identisch waren.

Sollten also die Büsten am Kranz den Kaiser als Priester der vier Götter charakterisieren, als Agonotheten für Spiele zu Ehren derselben, oder ist es möglich, dass die Büsten nur formal von den Kränzen der Priester und Agonotheten übernommen wurden, ihre Funktion allein symbolisch war und den Schutz durch diese Götter ausdrücken sollte? Letzteres scheint nach der sehr speziellen sonstigen Verwendung solcher Büstenkronen nicht selbstverständlich. Umgekehrt lässt sich eine auf die vier Götter bezogene priesterliche Funktion auch nicht aus dem Titel *Pontifex Maximus* ableiten, den die Kaiser, wie A. Cameron zeig-

te, bis zu Gratian trugen¹¹⁰. Denn dieser war vor allem mit sakralrechtlichen Befugnissen verbunden¹¹¹. Eine solche Hypothese ist auch wegen ihrer Folgen mit Vorsicht zu handhaben. Denn eine Verbindung mit der Funktion des *Pontifex Maximus* würde automatisch eine Datierung des Galerius- oder Liciniusporräts mit dem Jahr 305 oder 308 als *terminus ante quem non* erfordern, da der Titel auch in den späten Mehrherrschaften den Augusti und nur diesen gegeben wurde¹¹². Am nächsten könnte die Charakterisierung als Spielgeber liegen, in der sich zugleich die Ergebenheit des Dargestellten gegenüber den vier Göttern ausdrückte¹¹³. Zwar sind Spiele für die vier Götter gemeinsam bisher nicht explizit bezeugt, einzeln aber für die Dezzennalien- / Vicennalienfeier von Augusti und Caesares in Rom 303 neben den Triumphfeiern vorstellbar. Ein weiter unten zu diskutierender Befund könnte es nahelegen, solche Feiern für die Abdankung Diokletians und den Einsatz des neuen Augustus- und Caesarpaeres Galerius und Maximinus Daia 305 in *Nikomedea* anzunehmen. Da die Spielgeberfunktion für einen Kaiser selbstverständlich eine erheblich geringere Bedeutung hatte als für die kleinasiatischen Honoratioren, die in solchen Funktionen ihren Karrierehöhepunkt erlebten, müsste sich die Darstellung allerdings auf ein spezielles für die Herrschaft des oder der in Gamzigrad vergegenwärtigten Herrscher(s) besonders wichtiges Ereignis beziehen. Das wäre in den beiden genannten Anlässen von 303 und 305 gegeben, am meisten aber mit der Übertragung der Augustuswürde an Galerius 305. Wäre der Bezug auf den oder die Dargestellten ein persönlicher, wäre darüber hinaus zu bedenken, dass Galerius an der Decennalien- / Vicennalienfeier in Rom vielleicht selbst nicht teilgenommen hat¹¹⁴, während in *Nikomedea* 305 Diokletian, Galerius und Maximinus

106 Zusammenfassend KOLB 2001, 75–76; F. Kolb schließt aus der Beschreibung des Geschenks eines kostbaren Helms durch Fausta an Konstantin im *Panegyricus* des Jahres 307 (Paneg. Lat. VII [6] 6,2), dass der Helm schon damals ein kaiserliches Insigne gewesen sei. Andererseits besteht das Faktum der fehlenden Darstellungen auf den Münzen nach der Einführung des Follis; erste Darstellungen der Kaiser mit Helm finden sich erst wieder seit 307–310 und später für Maxentius, Maximinus, Licinius I und II; vgl. KOLB 2001, 76.

107 INAN / ROSENBAUM 1978, 38–47; auf diese Ausführungen bezogen sich D. Srejović und I. Popović.

108 RUMSCHEID 2000, 8–11.

109 CHANIOTIS 2004.

110 CAMERON 2016, 144.

111 WISSOWA 1912, 508–518.

112 CAMERON 2016, 143.

113 Vgl. CAMERON 2016, 155–156 zu Priester- und Spielgeberfunktionen in den Provinzen, die nicht streng unter die Aufgaben des *Pontifex Maximus* fielen, aber von den Kaisern gleichsam inoffiziell als deren Ausdruck übernommen wurden.

114 KUHOFF 2001, 243; vgl. Lact. *mort. pers.* 27,2: Galerius sah angeblich bei der Belagerung Roms 307 die Stadt zum ersten Mal.

anwesend waren¹¹⁵, ebenso wie später die Beteiligten bei der Konferenz von *Carnuntum*. Das Verständnis der Kranzbüsten erfordert einen Blick zudem auf den Umgang mit den tetrarchischen Schutzgottheiten in der Münzprägung.

UMGANG MIT DEN SCHUTZGÖTTERN AUF DEN MÜNZEN DER TETRARCHIE

Galerius ist laut Lactanz (*mort. pers.* 18,5), der ihm dabei allerdings egoistische Gründe unterstellt, dafür eingetreten, dass beim Regierungswechsel 305/306 das tetrarchische Schema der Verbindung zweier Augusti mit zwei Caesares beibehalten würde, und dies wurde im Palast von Gamzigrad auch mit Nachdruck durch die Feldzeichenreliefs mit den Büsten der *Seniores Augusti*, der ehemaligen Caesares, jetzigen Augusti, und der neuen Caesares ausgedrückt (Abb. 30)¹¹⁶. Diese Traditionsvorbedingtheit lässt vermuten, dass Galerius zu diesem Zeitpunkt noch an einer Viererherrschaft unter dem Schutz von Jupiter, Hercules, Sol und Mars festgehalten hat. Zu fragen ist, wie lange dies galt und ob es etwa auch noch für die Situation von 308 und für die Anfänge des Licinius vorauszusetzen ist. Bei der Entscheidung von *Carnuntum* 308 waren die Verhältnisse schon so zerrüttet, dass man sich dies schwer vorstellen kann, aber könnte Galerius sich gegen die Entwicklung gestemmt und versucht haben, mindestens symbolisch weiter die alte Tetrarchie zu vertreten und seinen Kollegen Licinius mindestens symbolisch zu dieser Haltung zu überreden? Eine Antwort auf diese Fragen liefert der Umgang mit den Schutzgöttern in der Münzprägung. Hinzu kommen die Veränderungen in anderen Bereichen in den Jahren 305–311.

Die Basis für ein Verständnis bilden die Formen der Zuordnung von Iupiter und Hercules zu den Herrschern, die seit 286 üblich waren¹¹⁷. Der Umgang mit diesen Göttern auf den Münzversen variiert und ist nicht immer konsequent, er nimmt aber durch die Zuordnung von Göttern zu den Herrschern in Zweier- und Vierergruppierungen auf das tetrarchische Konstrukt Bezug: Augusti *versus* Caesares, oder jeweils der östliche oder westliche Augustus mit seinem Caesar, für den Osten Jupiter, für den Westen Hercules. Dabei gab es zahlreiche Möglichkeiten der Anordnung. Es können die Augusti allein ihre Schutzgötter haben, also Diokletian den Jupiter und Maximian den Hercules, während für die Caesares etwa die Konsulate oder der Titel der *Principes Iuventutis* angegeben ist (*Thessalonike* 298–303; *Serdica* 305/306¹¹⁸); umgekehrt können die Caesares jeweils Jupiter oder Hercules haben, während für die Augusti die Konsulate angegeben sind,

wie in *Antiochia* für fünf Emissionen zwischen 293 und 304 sowie 305/306¹¹⁹; oder es konnte jeweils ein Augustus mit seinem Caesar gemeinsam den Schutzgott Jupiter oder Hercules haben, wie Maximianus Herculeus und Constantius sowie Diokletian und Galerius in *Karthago* 296–305¹²⁰ oder beide Paare 293–294 in *Siscia*¹²¹ (dabei fehlt vorläufig Galerius Caesar). Es konnten aber auch beide Herrscherpaare Reverse mit beiden Schutzgöttern haben, so in *Aquileia* 305/306¹²², wo die Augusti Constantius und Galerius jeweils Hercules als *Comes Aug NN* und Jupiter als *Conservator Aug NN* und die Caesares Severus und Maximinus dieselben Götter bezogen auf die *Caess NN*; ähnlich haben in der genannten Prägung von 305/306 in *Serdica* die Augusti jeweils Reverse mit beiden Schutzgöttern¹²³. Das System kann aber auch innerhalb einer Münzstätte wechseln: *Alexandria* gibt 294–296 nur Diokletian einen Jupiter- und Maximianus Herculeus einen Herculesrevers¹²⁴, jeweils als *Conservator Aug* bezeichnet, im Aes 304 und 305 haben dagegen Maximianus Herculeus und sein Caesar Constantius den Hercules und Diokletian und sein Caesar Galerius den Jupiter¹²⁵. Dass die Trennung nach Ioviern und Herculiern bis in die Münzstättenorganisation gehen konnte, erweisen mit *I* und *H* gekennzeichnete Offizinen in *Karthago*¹²⁶. Das System paariger Entwürfe wurde auch nicht immer eingehalten, so in *Nikomedieia* 294¹²⁷. Selten und vorwiegend auf Multiplas wurden die Augusti mit Attributen des Jupiter und des Hercules dargestellt¹²⁸.

In dieses Grundschema wurden die Schutzgötter Sol und Mars eingefügt. Der Umgang mit ihnen unterscheidet sich deutlich von dem mit Jupiter und Hercules. Sie treten seltener auf, sind überwiegend den Caesares zugeordnet, anders als in „*Jovius*“ und „*Herculeus*“ werden von ihnen abgeleitete Bezeichnungen nicht in den Namen geführt, und die Caesares werden auch nicht mit Attributen dieser

115 Lact. *mort. pers.* 19.

116 S. o. S. 322–325 und MAYER 2002, 85–87.

117 KOLB 1987, 64–65 mit Lit.; um Verwechslungen mit den Typennummern der Münzstätten auszuschließen, sind in diesem Abschnitt die Daten mit dem Zusatz „n. Chr.“ versehen.

118 RIC VI, Thess 1a.b-3; Serd 6a.b–9a.b.

119 RIC VI, Ant 3–15; 17–22; 24–24; 27–30; vgl. die Übersicht RIC VI, 597.

120 RIC VI, Carth 3–7.

121 RIC VI, Sis 1–10.

122 RIC VI, Aqu 46a.b–50a.b.

123 RIC VI, Serd 6a.b; 7a.b.

124 RIC VI, Ale 2.3.

125 RIC VI, Ale 38–44.

126 RIC VI, 413; 414.

127 RIC VI, Nic 2–6.

128 Maximianus Herculeus mit Löwenfell: GNECCHI 1912a, Taf. 5,1.5.7.8; GNECCHI 1992b, Taf. 126, 4.7; 127, 1.8; 128,1; Diokletian mit Blitzbündel ist dagegen sehr selten dargestellt: KOLB 2001, 145 Abb. 2 (Revers).

Götter dargestellt. Zudem werden diese Götter in der ersten Tetrarchie in den beiden Reichsteilen ungleich berücksichtigt, weshalb es sinnvoll ist, für diese Phase die beiden Reichshälften getrennt zu behandeln.

In den Münzstätten des Reichsteils Diokletians und des Galerius erscheint – aus bislang unbekannten Gründen – bis zum Ende der ersten Tetrarchie niemals Mars¹²⁹. Sol dagegen ist in dieser Reichshälfte eindeutig mit Galerius Caesar verbunden: in Einführungsserien für die Tetrarchie, 294 in *Nikomedea*¹³⁰, 294–296 in *Alexandria*¹³¹, ferner 299–302 in *Antiochia*¹³², 303–304 wiederum in *Nikomedea*¹³³, dabei nicht in ein paariges Schema eingebunden, was den Prägungen möglicherweise besonderes Gewicht gibt. In der zweiten und dritten Tetrarchie 305/306 und 306–308 erhielt Galerius häufiger als zuvor den Schutzgott Jupiter, während der Schutzgott Sol auf den neuen Caesar des Ostens Maximinus übertragen wurde (z. B. in *Nikomedea* 305/306 und 306/307¹³⁴), der ihn sich zu Eigen machte und als Herrscher über die Reichsteile Syrien und Ägypten und spätestens seit seiner Annahme des Augustus-Titels im Jahr 310 als seinen persönlichen Schutzgott durch einen neuen Bildtypus mit langem Gewand und einer Sarapisbüste auf der Hand charakterisierte¹³⁵.

Mars ist dagegen in der Repräsentation der ersten und zweiten Tetrarchie im westlichen Reichsteil, vor allem in Trier zuhause, wird dort den Caesares, besonders dem Caesar Constantius beigegeben, kann als Pendant zu Sol auftreten, und beide Götter können gelegentlich auch den vier Tetrarchen beigegeben werden. Mars tritt zum ersten Mal massiv in Trier in den Multipla und Aurei der Donativa auf, die Constantius 297 im Anschluss die Wiedereroberung Britanniens ausgab¹³⁶. Dort findet sich der Multiplumrevers *Marti Victorii* für die Caesares Constantius und Galerius¹³⁷, wobei Constantius auf dem Avers als Herculier mit dem Löwenfell dargestellt ist, dazu Aurei mit Mars als *Comes Augg* für Diokletian, Maximian und Galerius Caesar¹³⁸, später (?) ein weiterer Aureusrevers mit Mars für Constantius¹³⁹.

In der zweiten Tetrarchie 305/306 wird in Trier den neuen Caesares Severus und Maximinus neben anderen Reversstypen Sol zugeordnet¹⁴⁰, als jedoch Severus 306 Augustus wird, wird ihm wie dem vorausgehenden Augustus Constantius wieder Hercules zugeordnet¹⁴¹.

Wie stark man sich in Trier trotz dieses etwas unsystematischen Umgangs mit Mars und Sol bewusst war, dass vier Schutzgötter den Tetrarchen zur Seite standen und tendenziell bestimmten Herrschern zugeordnet waren, zeigt eine bekannte Trierer Emission, die von der Forschung den Decennalia / Vicennalia der Caesares und der Augusti im Jahr 303 zugewiesen wird. Sie ist auch formal dadurch bemerkenswert, dass sie den Herrscherköpfen auf dem

Avers die Köpfe der Götter auf dem Revers gegenüberstellt¹⁴². In ihr kommt Jupiter nur mit Diokletian vor, Hercules nur mit Maximianus Herculeus, Sol nur mit Galerius Caesar und Mars mit Constantius Caesar, aber als der vor Ort wichtige Gott dazu auch mit Maximianus Herculeus und Galerius.

Vor allem den beiden Caesares sind Mars und Sol in *Siscia* zugeordnet, der östlichsten Prägestätte des Reichsteiles des Maximianus Herculeus und des Constantius. Neben den üblichen Jupiter-Hercules-Serien erscheint dort 295–296 *Mars Propugnator* für die Caesares Constantius und Galerius¹⁴³ und 302–305 für dieselben sowohl Mars wie Sol unter der Bezeichnung *Oriens*¹⁴⁴. Halbaurei wiederholen die Zuordnung, schließen aber außerdem Maximianus Herculeus ein¹⁴⁵. *Siscia* wurde Ende 307 geschlossen und 308 als Münzstätte des Licinius wiedereröffnet, der sich fortan als Iovier definierte und entsprechend bevorzugt das Bild Jupiters auf seine Münzen setzte.

Nach diesen Beispielen, abgesehen von der ziemlich eindeutigen Decennalien- / Vicennalien-Emission in Trier, verwundert es nicht, dass den Zeitgenossen im Westen nicht immer klar war, welche der jüngeren Gottheiten welchem Herrscher zuzuordnen war. Dies führte zu der fragmentiert erhaltenen Weihung eines Statthalters in *Timgrad* an Jupiter, Hercules und Mars als die Schützer Diokletians, des Maximianus Herculeus und des Galerius, während eine vierte an Sol als Schützer des Constantius verloren sein muss und zu daran anschließenden Diskussionen über die Zuordnung der Götter, die inzwischen jedoch im

129 Vgl. zur Verwendung nach 307 S. 337.

130 RIC VI, Nic 7.

131 RIC VI, Ale 2.

132 RIC VI, Ant 26.

133 RIC VI, Ant 17.

134 RIC VI, Sis 35. 43.

135 S. die Listen in RIC VI; zuletzt EHLING / WEBER 2011, 38; EHLING 2012, 53–54.

136 RIC VI, 144; BEYELER 2011, 81–82 mit Lit.

137 RIC VI, Trev 31 (Constantius) und BASTIEN / METZGER 1977, Nr. 223–225 (Constantius und Galerius).

138 RIC VI, Trev 36a–38; BASTIEN / METZGER 1977, Nr. 231–234.

139 RIC VI, Trev 64; BASTIEN / METZGER 1977, Nr. 272–275.

140 RIC VI, Trev 616; 630a–632.

141 RIC VI, Trev 622; 623.

142 RIC VI, 144; Trev 46, 54; 59–63; 83; BASTIEN / METZGER 1977, Nr. 245–275.

143 RIC VI, Sis 17a.b.

144 RIC VI, Sis 26–28a.b.

145 RIC VI, Sis 30–31b.

hier vertretenen Sinne geklärt ist¹⁴⁶. Anders wieder findet man in *Karthago*, der etwas eigenwilligen für die Afrika-Unternehmen des Herculeus eingerichteten Prägestätte im Jahrzehnt 296–305 neben den regulären Serien für die Augusti und Caesares mit Hercules und Jupiter auch ein Typenpaar, in dem Maximianus Herculeus *Mars Conservator* und Diokletian *Sol Invictus* zugeordnet wird¹⁴⁷, eine geographisch zwar richtige, rangmäßig aber ungewöhnliche Zuordnung, da Mars und Sol sonst überwiegend mit den Caesares verbunden wurden.

Die Prägungen des Jahres 305/306 beschränken sich, was die Schutzgötter anlangt, in allen Münzstätten auf Jupiter und Hercules – mit der Ausnahme von *Nikomedea*. Die Münzstätte in einer der wichtigsten Residenzen Diokletians hatte 294/295 ein Jupitermultiplum für Diokletian und seltene Aurei geprägt, die jeweils den Augustus mit seinem Caesar Jupiter oder Hercules zuordnen¹⁴⁸. In den Jahren 303/304 entstanden in einer Serie, die die Vicenzen der Augusti feierte, für den Caesar Galerius Reverse mit *Sol Invictus*¹⁴⁹, was seine Parallele in *Antiochia* und *Alexandria* hatte¹⁵⁰.

Im Jahr 305/306 wurde in *Nikomedea* jedoch außer einem Goldmultiplum für Maximinus Caesar eine Aureusserie von seltener Eindeutigkeit und Vollständigkeit der Zuordnungen geprägt. Sie nennt die *Vota suscepta* für die neuen Augusti der Zweiten Tetrarchie und dann: *Hercules Victor* für Constantius Augustus, *Jupiter Conservator* für Galerius Augustus, *Mars Pater* für Severus Caesar (den Caesar des Westens) und *Sol Invictus* in der Nachfolge des Galerius für Maximinus Caesar¹⁵¹ (Abb. 38). Der programmatische Charakter der Aureusserie erweist sich auch dadurch, dass von der Tetrarchie her gesehen in ihr zum ersten Mal in einer Münzstätte der östlichen Reichshälfte Mars zitiert wird. Die Annahme liegt nahe, dass die Serie nicht nur für die neuen Herrscher der zweiten Tetrarchie steht, sondern konkreter im Zusammenhang der Abdankung Diokletians und der Einsetzung des Galerius als neuer *Maximus Augustus*¹⁵² und des Maximinus als neuer Caesar des Ostens steht. Diese fand unter persönlicher Anwesenheit der drei Herrscher am 1. Mai 305 etwas außerhalb von *Nikomedea* statt¹⁵³, hoch symbolisch auf einem Hügel an einer Säule mit einer Statue Jupiters, an derselben Stelle, an der 13 Jahre zuvor Diokletian Galerius zum Caesar ernannt hatte (Lact. *mort. pers.* 19) und vielleicht einst auch Diokletian selbst von den Truppen zum Kaiser gemacht worden war¹⁵⁴. Anlässlich dieser Zeremonie, die einen der kritischsten Momente des tetrarchischen Experiments markierte, wird man mindestens Jupiter, vermutlich aber den vier Schutzgöttern geopfert, und in den zugehörigen Reden werden die Panegyriker diese gebührend hervorgehoben haben. In der ungewöhnlichen Aureusserie

scheint mir ein Reflex eines solchen Diskurses vorzuliegen. Die Deutung wird nicht dadurch entwertet, dass in den nächsten beiden Emissionen (in denen zunächst dem Severus als Augustus des Westens wieder Hercules zugeordnet wird) Konstantin als Caesar den Mars als Schutzgott erhält¹⁵⁵, den er von seinem Vater und aus der Trierer Perspektive bis 310 und darüber hinaus noch neben seiner neuen Schutzgottheit Sol als eine bevor-

146 CIL VIII, 2345–2347; ILS 631-3; CASTRITIUS 1969, 28–29; gegen die von CASTRITIUS 1969, 29–30 und z. B. BASTIEN 1992, 171–173 und anderen vertretene Vorstellung eines solaren Monotheismus des Constantius, die sich außer auf die selbstverständlich dubiose Aussage Eus., Vita Const. 1,17,1 auch auf m. E. missverstandene Bildzeugnisse stützt, werde ich im Zusammenhang einer Untersuchung zum Nimbus Konstantins eingehen. Kritisch zu solaren Interessen des Constantius auch SMITH 2000; BERRENS 2004, 146–150. Die Vorstellung von Galerius als Sohn des Mars und neuer Romulus stützt sich auf Lact. *mort. pers.* 9,9 und Aur. Vict. 40,17, in denen es heißt, nach seinem Sieg über Narses sei Galerius mit seiner Position als Caesar unzufrieden gewesen und wollte als Abkömmling der Götter, genauer als Sohn des Mars, wie ein neuer Romulus, verstanden werden und sollte sich nicht gescheut haben, in diesem Sinne seiner Mutter Romula Ehebruch nachzusagen: „ut ex Marte se procreatum et videri et dici vellet tamquam alterum Romulum“, oder er sei, wie einst Alexander, durch eine Schlange gezeugt worden. Diese sicher nicht ganz unbegründete Bemerkung hat zu vielen Diskussionen über die Selbstauffassung des Galerius und ihre Phasen Anlass gegeben (initiiert durch SREJOVIĆ 1993a.b und DUSANIĆ 1995). Doch wies DUSANIĆ 1995 darauf hin, dass sich eine Romulus-Angleichung in offiziellen Monumenten und Äußerungen für Galerius so gut wie nicht nachweisen lässt (bis auf die eventuelle Anspielung in der Darstellung der römischen Wölfin mit Romulus und Remus auf dem kaiserlichen Panzer einer Szene des Galeriusbogens, die LAUBSCHER (1975, 66 Ann. 318; 69) als Zeugnis des Anspruchs des Galerius, Sohn des Mars zu sein, auslegt, vgl. dagegen aber MAYER 2002, 65, weshalb Lactanz keine einst offizielle Ideologie wiedergibt. Eher könnten solche Gedanken bei Zeitgenossen durch den Namen der Mutter des Galerius Romula ausgelöst gewesen sein. Familienbezogen, wenn auch nicht ganz ohne Anspruch, wäre der Name Romulus beim Sohn des Maxentius und der Tochter des Galerius Valeria Maximilla zu verstehen, wenn dieser bereits, wofür Indizien sprechen, 293/294 geboren wäre (RE 1, A1 [1914] 1105 s. v. Romulus [SEECK]), als die politische Situation noch nicht konkurrierend aufgeheizt war. Die Münzen des östlichen Reichsteils zeigen dagegen eindeutig, dass der offizielle besondere Schutzgott des Galerius der Sonnengott war.

147 RIC VI, 411 (zur Prägestätte); Carth 8,9.

148 RIC VI, Nic 1–12; mit Ausnahme von 5b.

149 RIC VI, Nic 7; 17.

150 S. o. Ann. 131; 132.

151 RIC VI, Nic 32–38; das Multiplum RIC VI, Nic 31 für Maximinus mit der Legende *IOVI CONS CAES* steht in der Emission für sich und scheint mir die Aussagekraft der Aureusserie nicht zu beeinträchtigen.

152 Zu dieser Rangfolge in der Tetrarchie s. Eus. HE 8,5; Lact. *mort. pers.* 20, 1.2.4; Julian, Caes. 315 A.B (Rolle, die Diokletian von den anderen zugeschrieben wurde, von ihm aber nicht verlangt).

153 RIC VI, 26 mit Lit.

154 So W. Ensslin: RE 7, A 2 (1955) s. v. Valerius (Diocletianus) 2423.

155 RIC VI, Nic 41 (Severus Aug / Hercules); 42,45 (Konstantin / Mars); zwischen 307, hauptsächlich zwischen 308 und 310 tritt die Figur des Mars als Sinnbild für Legenden des Typus *VIRTUS EXERCITUS* in *Herakleia*, *Nikomedea*, *Kyzikos*, *Antiochia* und *Alexandria* auf (in den Typenbeschreibungen des RIC VI meist als Virtus bezeichnet: Her 44; 45 Taf. 12; Nic 50; 59–6; Ant 85; 86; 92; 93; 99; 100; 108; 109; 116; 117; 122–125 dagegen in Cyz 41; 47–52; 59–61; 64 als Mars bezeichnet; vgl. dagegen Robertson 1982, 87 Daza (Nic) 28; 29 Taf. 27 und ebenda 89–90 Daza (Ant) 36; 49 Taf. 27 als Mars bezeichnet – wofür vorher das Bild des Militärlagers mit oder ohne opfernde Herrscher verwendet worden war. Doch weist die Legende dabei nicht auf den Gott selbst hin.

GROUP II. 1 May 305–25 July 306						
Augusti: 1. CONSTANTIUS; 2. GALERIUS MAXIMIAN						
Caesars: 3. SEVERUS; 4. MAXIMINUS						
[Seniores Augusti: 5. DIOCLETIAN; 6. MAXIMIAN HERCULIUS] ¹⁵⁶						
GOLD						
1 ^a . CONSTANTIVS AVGVSTVS		4 ^a . GAL VAL MAXIMINVS NOB CAES		(A) R., laur.		
2 ^a . MAXIMIANVS AVGVSTVS		4 ^b . MAXIMINVS NOB CAES		(B) R., laur., dr., cuir., seen from rear.		
(b) SMN aurei c. 5.35 gm., rev. axis ↑ or ↓						
3 ²	1 ^a (A)	HERCVLI-VICTORI NK Hercules stg. facing, head r., l. holding apples and lion's skin, r. leaning on club.	R ⁴	Obv. I–V; Jameson ii, 331; trade.		
3 ³	2 ^a (A)	IOVI CONS-ERVATORI NK (or –S- or –E-) Jupiter stg. l. (or facing, head l.), chlamys hanging behind, r. holding thunderbolt, l. leaning on sceptre.	R ²	Obv. A–N; B.M.; Vi.; Helbing 20.6.1929, 4341; C. 374.		
3 ⁴	3 ^a (A)	MARTI PA-TRI NK Mars, helmeted, stg. facing, head l., r. resting on shield, l. leaning on sceptre.	R ⁴	Obv. S–N; Vi. (Pl. 13); Glen. 14.1.1953, 101; C. 55.		
3 ⁵	4 ^a (A)	SOLI INV-CTO NK Sol stg. facing, head r., chlamys hang- ing behind, r. raised, l. holding whip and globe close to body.	R ⁵	Obv. S–N; Hambur- ger 29.5.1929, 706; cf. C. 165.		
3 ⁶	4 ^b (A)	„ (I–C) „	R ⁵	Obv. S–N; trade.		
3 ⁷	1 ^a (A)	X/CONS/TANT/I AVG/ SMN in five lines in laur. wreath enclosing NK at top.	R ⁴	Obv. I–V; Brangstrup coll.; Cop. (A.A.); R.N. 1935, pl. 1, 8; N.N.d. 1942, p. 78, no. 22 with fig. 30.		
3 ⁸	2 ^a (A)	X/MAXI/MIAN/I AVG/ SMN in five lines in laur. wreath enclosing NK at top.	R ⁵	Obv. A–N; no. ref. (A.A.).		

Abb. 38. Aureusserie Nikomedea 305/306.

zugte Gottheit behandelte, so wie Maximinus sich den Sol mit ägyptischer Konnotation und Licinius den Jupiter zu eignen machten.

In den Jahren 306–308 läuft die Münzprägung in den alten Bahnen weiter, die Goldprägung wird lückenhafter, am Ende beginnt die Prägung für Galeria Valeria¹⁵⁶. Mit den Entscheidungen von Carnuntum im November 308 änderten sich die Verhältnisse dergestalt, dass für die Frage, wie Galerius die neue Konstellation verstanden wissen wollte und konnte, nur noch die Münzstätten aus seinem Machtbereich herangezogen werden müssen, zuzüglich der Münzstätte Siscia, die vorher zum Herrschaftsbereich des Maximianus Herculeus gehört hatte, seit 308 zu dem des Licinius, der sich jedoch fortan selbst als Jovier definierte. Bis zum Tod des Galerius 311 zeichnet sich die Münzprägung des Reichsteils unter anderem dadurch aus, dass die Herrscher nicht mehr regelmäßig alle in der Goldprägung berücksichtigt werden. Da Licinius, nach dem Konstrukt der dritten Tetrarchie neuer Augustus des Westens, Jupiter pflegte, die Herculier Maxentius und Maximianus Herculeus in der letzteren zweiter Regierungsphase von Galerius nicht anerkannt wurden und Konstantin sich trotz

seines Vaters Constantius und trotz der Ehe mit Fausta, der Tochter Maximians, nicht als Herculier gab, existierte kein Grund mehr, Hercules unter den Schutzgöttern zu nennen – tatsächlich kommt dieser in den Jahren von 308 bis zum Tod des Galerius 311 nicht mehr auf den Münzen des Machtbereichs von Licinius, Galerius und Maximinus vor. Das schließt die Möglichkeit aus, dass Galerius die 308 erneuerte Tetrarchie als unter dem Schutz der vier Götter stehend propagieren und sogar Licinius veranlassen konnte, sich als Verehrer dieser vier Götter durch eine entsprechende Büstenkrone darstellen zu lassen.

WEITERE HISTORISCHE ARGUMENTE

Auch sonst waren wesentliche Aspekte des alten Tetrarchiemodells durch Galerius selbst beseitigt worden. Zwar hätte man noch die Ernennung des Licinius über den Kopf des dienstälteren Maximinus hinweg als die Wahl des Besten begründen können, die nicht formal, aber sinngemäß den Prinzipien der diokletianischen Tetrarchie entsprach. Die Tatsache, dass Licinius als Erbe des Maximianus Herculeus in Pannonien sich dennoch nicht als Herculier, sondern als Iovier definierte, unterhöhlte das alte Konstrukt. Mehr als zwiespältig war auch die Ernennung der Galeria Valeria, der Frau des Galerius und Tochter Diokletians zur Augusta. Sie ist noch vor der Konferenz von Carnuntum bezeugt, die im November 308 stattfand¹⁵⁷, die diesen Beschluss nur bestätigte, und führte dazu, dass für Galeria Valeria in allen Münzstätten der Reichshälfte des Galerius Münzen geprägt wurden, oft mit besonderer Intensität. Er reagierte dabei auf die aus tetrarchischer Sicht usurpatirischen, aber erfolgreichen Machtergreifungen des Konstantin und des Maxentius mit einem Schritt, der zugleich seine Position als Schwiegersohn und legitimer Nachfolger Diokletians und *Maximus Augustus* im tetrarchischen System verstärkte, aber es zugleich sprengte. Denn in der ersten Tetrarchie hatten die Caesares unter Aufgabe ihrer Frauen oder Lebensgefährtinnen Töchter der Augusti heiraten müssen, um die Bindung von Augustus zu Caesar zu einer familiären zu machen. Um zu verhindern, dass die diesen Ehen entstammenden Kinder Ansprüche auf die Nachfolge erheben oder dazu instrumentalisiert werden konnten, erhielten die Frauen jedoch keine offizielle Position. Mit den Machtergreifungen der Tetrarchensöhne Konstantin und Maxentius war dieses Prinzip 306/307 bereits durchbrochen worden. Konstantin hatte überdies im

156 Vgl. o. S. 328.

157 Nachweisbar in der Münzprägung: RIC VI, 547; Konferenz von Carnuntum: RIC VI, 14; CASELLA 2017, 109–111.



Abb. 39. Aureus, Kyzikos 293. Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Münzkabinett.

Frühjahr 307 die Tochter Maximians, Fausta, geheiratet und dadurch als Sohn des Constantius und Schwiegersohn des Maximianus Herculeus seine familiäre Legitimation verdoppelt. Fausta wurde nicht *Augusta*, aber es wurden für sie als *Nobilissima Femina* Münzen mit ihrem Bildnis geprägt, was eines der Zeichen einer offiziellen Position war. Um den Zusammenhang mit Maximian klar zu machen, musste Fausta auf diesen Münzen sogar die allseits bekannte Stupsnase ihres Vaters haben¹⁵⁸. Dem konnte Galerius nun nicht nur seine in der Tetrarchie bestätigte Rolle als *Maximus Augustus*¹⁵⁹ in der Nachfolge Diokletians entgegenstellen, sondern mit der Erhebung der Galeria Valeria zur *Augusta* die Kontrahenten auch auf der Ebene der verwandtschaftlichen Beziehungen schlagen. Dabei übertrumpfte er jedoch seinen Konkurrenten Konstantin mit denselben Mitteln, mit denen jener die tetrarchischen Prinzipien verletzte. Wie S. 330 dargestellt, zeugt die Nischenfront mit den Tondobildnissen in Thessaloniki (Abb. 33) von dieser Phase.

Schließlich weist noch ein markantes Phänomen, das 307/308 in den östlichen Prägestätten einsetzt, auf den Verlust des Gemeinschaftsparadigmas der Tetrarchie hin, wie D. H. V. Sutherland feststellte¹⁶⁰. Kennzeichen des diokletianischen Follis, und lange fast ausschließlich und über das ganze Reich hinweg beherrschend war der Revers mit dem Genius Populi Romani – Kennzeichen für den Wert des Geldes und die „Romanness“ der Regierung und des gemeinsamen Ziels. Mit vereinzelten Vorläufern ändert sich dies fast schlagartig in den Jahren 307/308. An die Stelle des Genius Populi Romani trat jetzt, den Herrschern zugeordnet, der *Genius Augusti, Caesaris, Imperatoris*. Sutherland deutete diesen Wandel überzeugend als Zeichen dafür, dass an die Stelle gemeinsamer Ziele jetzt die Durchsetzungsbedürfnisse der einzelnen Herrscher getreten seien. Alles lässt klar erkennen, dass selbst

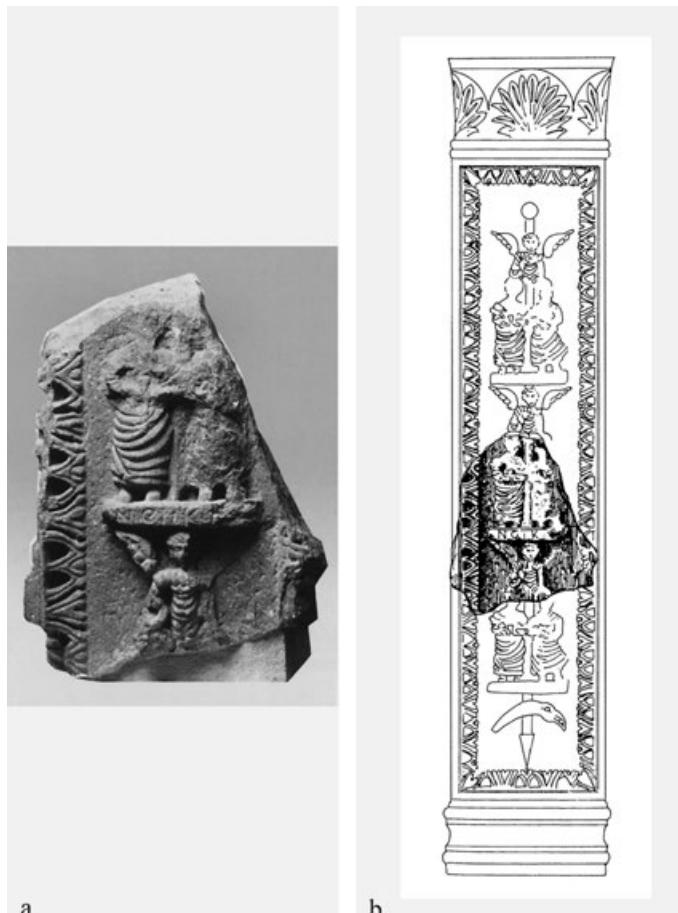


Abb. 40a.b. Gamzigrad. Reliefpeiler: Kaiser von Victorien bekränzt.

Galerius 308 keinen Anlass mehr hatte, an eine Restaurierung der Tetrarchie alter Art in der Form zu glauben, dass er sich mit den vier alten Schutzgöttern auf einem Kranz darstellen ließ oder dies seinem oder seinen Kollegen nahelegen konnte. Damit ist ein so spätes Datum für den erhaltenen Kopf von Gamzigrad ausgeschlossen. Zugleich ist Licinius auszuschließen, und es ist gesichert, dass der Kopf tatsächlich Galerius darstellt. Will man die Büsten der Schutzgötter aus den genannten Gründen auf Spiele für diese Götter aus einem besonders spektakulären Anlass beziehen, kämen die Regierungsjubiläen und die Triumphfeier für alle tetrarchischen Siege im Jahr 303 und der Herrscherwechsel in *Nikomedea* 305 wohl gleichermaßen in Betracht. Da die Kranzform sonst nirgendwo unter den Tetrarchendarstellungen bezeugt ist, auch nicht

158 M. BERGMANN 1989, 327–328; ECK 2006, 326–327; KENT u. a. 1973 Taf. 134,616.

159 S. o. Anm. 152.

160 Zum Genius Populi Romani als Gemeinschaftsprägung auf den Folles: SUTHERLAND 1956, 177–180; zum Zerfall des Konzepts SUTHERLAND, RIC VI, 110.

auf den nicht wenigen Multipla der Zeit, könnte man aber an eine Sonderanfertigung für Galerius denken – was angesichts der nicht wenigen vom Standard abweichenden Themen und Motive der tetrarchischen Porphyrarbeiten möglich scheint. Dann wäre der Bezug auf den Herrscherwechsel in *Nikomedea*, der Galerius zum *Maximus Augustus*¹⁶¹ machte, seine durch die Emission von *Nikomedea* 305/306 bezeugte Programmatik samt den damit verbundenen Hoffnungen wahrscheinlich näherliegend. Damit könnte die Statue bzw. vielleicht die gesamte Porphyrausstattung zum Herrschaftswechsel in Auftrag gegeben worden sein, gleichzeitig mit den Feldzeichenreliefs (Abb. 30; 40) und derselben Ideologie verpflichtet.

JUGENDLICHKEIT DES KOPFES

Zu bedenken bleibt schließlich noch das weitgehende Fehlen von Mimik und Alterszügen in dem Porträt von Gam-

zigrad. Angesichts der klaren Unterscheidung von Augusti und Caesares bei den vatikanischen Tetrarchengruppen und Verwandtem¹⁶² wäre zu fragen, ob das Porträt des Galerius, falls es erst 305 oder später entstanden wäre, nicht die Alterszüge und starke Mimik eines tetrarchischen Augustus hätte annehmen müssen. Entsprechende Gedanken mögen D. Srejović veranlasst haben, das Porträt als jugendlich zu bezeichnen und in die Caesarphase des Galerius zu datieren¹⁶³. Ob der Übergang vom Caesar- zum Augustusrang zugleich einen Wechsel der Porträtgestaltung mit sich brachte, lässt sich in der Überlieferung bisher nicht erkennen. Für Galerius aber erweist die Gegenüberstellung des Tondopaträts aus den Jahren 308–311 in seinem Palast in Thessaloniki (Abb. 32) mit seinem Caesarporträt in der vatikanischen Gruppe (Abb. 27, v. B. rechts), dass der Kaiser die Grundzüge der Stilisierung seines Caesarporträts bis zum Ende weitgehend beibehalten hat. In diese Tendenz fügt sich der Porphyrkopf von Gamzigrad bestens ein.

ELEMENTE EINER REKONSTRUKTION

Die Fragmente Kat.-Nr. 11–16 gehören zu Figuren unterschiedlichen Formats, über deren Aussehen sich wenig sagen lässt. Zu fragen ist jedoch, wie der Kopf des Galerius mit der bekranzenden Hand, das Halsfragment, die Hand mit dem Globus und die anscheinend auf Victoriafiguren zu beziehenden Fragmente Kat.-Nr. 4–8 und 10 (Abb. 10; 12–15) zusammenhängen. Ein erster zeichnerischer Versuch einer Zuordnung von I. Popović lässt sich zwar in den Einzelheiten nicht verifizieren, verdeutlicht aber die Notwendigkeit entsprechender Überlegungen¹⁶⁴.

Für den Kopf, das Halsfragment und die Hand mit dem Globus¹⁶⁵ sind die grundsätzlichen Möglichkeiten schon von D. Srejović und H. P. Laubscher diskutiert worden¹⁶⁶. Die drei Stücke entsprechen einander proportional und können zu zwei gleich großen Einzelfiguren gehört haben, die zweimal denselben oder zwei verschiedene Kaiser darstellten. Sie könnten aber auch Teile einer Gruppe von zwei Kaisern gewesen sein, deren Köpfe nach der Stellung der Halsmuskeln beide zur selben, d. h. ihrer rechten Seite gewendet waren und die von einer zwischen und hinter ihnen „schwebenden“ Victoria bekranzt wurde, wie dies auf ca. 292 in *Kyzikos* und *Antiochia* geprägten Aurei (Abb. 39) zu sehen ist¹⁶⁷. Über die Identifizierung des zweiten Kaisers soll hier nicht spekuliert werden. Da die Hand, die den Kopf des Galerius bekranzt, eine rechte ist, könnte die zugehörige Victoria mit ihrer Linken den zweiten Kaiser bekranzt haben¹⁶⁸. Das schon alte, aber in tetrarchischer Zeit und danach besonders beliebte Schema,

die Sieghaftigkeit der Kaiser durch schwebende und sie bekranzende Victorien zu verdeutlichen, wurde in verschiedener Form wiedergegeben¹⁶⁹: In der großen Repräsentationsszene am Galeriusbogen von Thessaloniki sind zwischen den Augusti und ihren Caesares jeweils die Oberkörper von kleinformatigen Victorien in Dreiviertelaussicht zu sehen¹⁷⁰, die in den angewinkelten Armen Kränze gegen die Köpfe der Augusti strecken; in der Szene der Belagerung von Verona am Konstantinsbogen schwebt

161 S. o. S. 335 Anm. 152; S. 337.

162 Vgl. das Paar vermutlich eines Augustus mit seinem Caesar aus *Alba Fucens*: M. BERGMANN 1977, 167 Taf. 43,1–4.

163 SREJOVIĆ 1994, 152.

164 POPOVIĆ 2017, 78 Abb. 15; POPOVIĆ u. a. 2018, 73 Abb. 27.

165 Gern wird in diesem Zusammenhang die von Amm. 25,10,2 erwähnte Statue des Galerius mit dem Globus in der Hand genannt, die im Palast von *Antiochia* stand. Das Schema ist jedoch in tetrarchischer Zeit bereits so geläufig, dass es nicht als Besonderheit der Ikonographie des Galerius angesehen werden kann.

166 LAUBSCHER 1999, 242–250.

167 RIC V 2, 290 Nr. 601 (*Kyzikos*); 254 Nr. 313; 293 Nr. 615.616 Taf. 12,15 (*Antiochia*); KENT u. a. 1973, Taf. 129, 583; LAUBSCHER 1999, 246 Abb. 24, weitere Nachweise: LAUBSCHER 1999, Ann. 169; hier abgebildet Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (SPK) Objekt-Nr. 18225822.

168 Die nicht eindeutig zu beantwortende Frage, ob Spuren an der Rückseite des Halsfragments auf einen diese überkreuzenden und schräg nach oben führenden Arm schließen lassen, wurde bereits S. 308–309 diskutiert.

169 Auf Münzen, als Vorformen entsprechender christlicher Darstellungen gesammelt von ENGEMANN 1968/69, 24–25 Taf. 8c–f; 9,1; vgl. bereits die Prägung des Trebonianus Gallus: HÖLSCHER 1967, Taf. 9,3.

170 LAUBSCHER 1975, Taf. 60,1.

eine kranzhaltende Victoria hinter dem demnächst siegenden Kaiser¹⁷¹; an einem Reliefpfeiler in Gamzigrad selbst war das Schema aus darstellungstechnischen Gründen etwas auseinandergezogen: Zwei Kaiserfiguren stehen nebeneinander, aus dem Zwischenraum zwischen ihnen tritt der Körper einer größtenteils „über“ ihnen schwebenden Victoria mit nach oben gebreiteten Flügeln hervor, die beide mit gesenkten Armen bekranzt. Ein Band, das die nächsthöhere Szene abgrenzt, trägt die Inschrift *NEIKE*¹⁷² (Abb. 40a–b). Die Victoria, die in Gamzigrad Galerius bekranzte, war nach der Größe der Hand kleinformatig und sie muss nicht über ihm, sondern seitlich von ihm „geschwebt“ haben, denn die Hand greift von unten her um den Kranz herum, der zugehörige Arm müsste nach der Schrägstellung der Hand angewinkelt gewesen sein.

Die Eigenheiten der Fragmente Kat.-Nr. 4 bis 8 und 10 sind ebenfalls schon beschrieben worden: Kat.-Nr. 4 bis 7 sind Fragmente von vier verschiedenen, gleich großen Flügeln, ausgebreitet und auf den Vorder- und Rückseiten ausgearbeitet, also wahrscheinlich zu zwei Flügelpaaren gehörig, die wegen ihrer gestreckteren Proportion nicht Puttenflügel sein können und deshalb eher auf Victorien zu beziehen sind¹⁷³; Kat.-Nr. 8, das größere Stück eines Palmzweiges mit einem Puntello nach v. B. links, was zur Haltung des Palmzweigs in einem linken Arm passen würde, über den es oben nach außen steht und nach v. B. links mit dem Körper verbunden war; Kat.-Nr. 10, ein schwebender rechter Fuß; hinzu kommt die kranzhaltende Hand am Hinterkopf des Galeriusporträts (Abb. 5). Wegen der vier Flügelfragmente ist mit mindestens zwei Victorien zu rechnen. Es bleibt dann nur noch zu prüfen, wie diese Fragmente proportional zusammenpassen. In Abbildung 41 sind die Fragmente in ihren Originalproportionen in das bekannteste Schema schwelender Victoriafiguren, die etwas bekranzen¹⁷⁴, eingefügt: der schwebende Fuß und die Siegespalme von vorn, die kranzhaltende Hand seitensverkehrt (so als sähe man sie von vorn) und das größte Flügelfragment doppelt, einmal von vorn und einmal gespiegelt. Die schematische Darstellung zeigt, dass die Fragmente zusammenpassen könnten, wobei die Figur selbst im Verhältnis zu den Einzelteilen kleiner sein könnte, da in tetrarchischer Zeit die Extremitäten und Details im Verhältnis zur Gesamtfigur disproportional groß dargestellt werden konnten¹⁷⁵. Lediglich die Größe der Flügel ist problematisch. Victorien haben meist körperlange Flügel¹⁷⁶. Die besonders kurzen (nach oben gebreiteten) Flügel der Victorien auf dem Pfeilerrelief von Gamzigrad sind vermutlich der einfachen Qualität geschuldet. Zwar ist das größte der Flügelfragmente von Gamzigrad unten gebrochen und muss noch etwas verlängert werden, aber die reduzierte Flügeldicke am Ende des Fragments lässt



Abb. 41. Proportionsgetreue Einfügung der Fragmente Kat. 4–8 und 10 von Gamzigrad in das Schema einer schwebenden, kranzhaltenden Victoria.

dafür nicht mehr viel Spielraum. So ist festzuhalten: Die Verbindung der Fragmente mit jeweils einer Victoriafigur scheint möglich, wenn auch die geringe Größe der Flügel ungewöhnlich wäre.

Die übrigen zum Teil sehr qualitätvollen kleinformatigen Fragmente lassen sich den erschlossenen Kaiserbildern nicht zuordnen. Außer den Porträtstatuen waren in Gamzigrad offenbar auch Porphyrskulpturen anderer Thematik aufgestellt, wie sie in *Mediana* nachgewiesen sind¹⁷⁷.

171 L'ORANGE / VON GERKAN 1939, Taf. 8,1; 23,3.

172 SREJOVIĆ 1994, 146 Abb. 8; 9; LAUBSCHER 1999, 247 Abb. 25; 26.

173 Vgl. S. 311.

174 Als Modell dient hier eine Bronzestatuette der Berliner Antikensammlung: SIMON 1990, 244 Abb. 318; vgl. die Beispiele in HÖLSCHER 1967.

175 Vgl. z. B. die Füße des Putto auf dem Constantinasarkophag S. 312 Abb. 11; der die tetrachische Tradition weiterführt.

176 S. Anm. 174.

177 Zuletzt: POPOVIĆ 2017, 148–151 mit serbischer Lit.

BEZIEHUNGEN ZUR PORPHYRWERKSTATT

Im Lauf dieser Untersuchung wurde wiederholt auf Beziehungen der Porphyrfragmente von Gamzigrad zu anderen Produkten der in Ägypten angesiedelten Porphyrwerkstatt hingewiesen. Diese Querverbindungen bezeugen die Einheit der Werkstatt. Sie seien hier noch einmal zusammenfassend genannt. Keines besonderen Kommentars bedürfen die Beziehungen des Kopfes zu der vatikanischen Tetrarchengruppe, zum besonders verwandten verschollenen Kopf aus *Antiochia*, zur Büste von *Athribis* und zum Kopffragment aus Tekija¹⁷⁸. Zwischen ihnen bestehen einerseits typologische Unterschiede, andererseits offensichtlich solche der ausführenden Hände, die aber im

Vergleich zu den Übereinstimmungen minimal erscheinen. Auch die ausführlich diskutierte Frage der farbigen Fassung des Kopfes von Gamzigrad und anderer Porphyrskulpturen braucht nicht noch einmal angesprochen zu werden.

Die Geschlossenheit der Produktion verdeutlicht besonders der Lorbeer des Kranzes (*Abb. 43b*) mit den kleinformatigen Blättern und der Mittelrippe, in denen, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe¹⁷⁹, ein frühhellenistisches Schema nachwirkt. In unterschiedlichen Formaten kehrt diese Lorbeerform an Porphyarbeiten verschiedener Provenienz wieder: an den Girlanden am Deckel des Constantinasarkophages im Vatikan¹⁸⁰ und an einem typologisch entsprechenden Sarkophagdeckel in Alexandria (*Abb. 43a*)¹⁸¹, am Fuß eines monumentalen Beckens in *San Cesareo* in Rom¹⁸², an einem Porphyraltar ägyptischen Typus in Istanbul¹⁸³ und schließlich in monumentalem Format an den Kränzen der Konstantinssäule in Istanbul (*Abb. 43c*), bei denen auch die Form der gefassten ovalen Mitteljuwele übereinstimmt¹⁸⁴. Der enge Zusammenhang der Flügel von Gamzigrad mit denen der Putten auf dem Constantinasarkophag (*Abb. 11; 12*) und dem typologisch entsprechenden Fragment in Istanbul wurde ebenfalls erörtert. Der Randstreifen, der den oberen Kontur der Flügel umzieht, ist ungewöhnlich und verbindet mit Ägypten: Er hat zahlreiche Parallelen in der koptischen Kunst¹⁸⁵.

Die Falten an dem kleinformatigen Oberarm *Abbildung 16* entsprechen in der seilartigen Form und ihrer parataktischen Anordnung dem „Seifaltenstil“ der großen Porphyrofiguren. Besonders verdient die stilistische und typologische Übereinstimmung des Sol-Büstchens am Kopf von Gamzigrad (*Abb. 42a*) mit der Chlamysgestaltung einer aus Ägypten stammenden und um Jahrzehnte jüngeren Porphyrstatuette eines Kaisers in Wien¹⁸⁶ hervorgehoben zu werden (*Abb. 42b*). Nicht nur der „Seifaltenstil“ geht letztlich auf lokalägyptische Vorläufer zurück, der



Abb. 42a.b. Werkstattbeziehungen: a) Paludament der Büste des Sonnengottes am Kranz des Kaiserkopfs (Kat-Nr. 1) von Gamzigrad; b) Statuette aus Alexandria, Kunsthistorisches Museum, Wien.

178 LSA Nr. 253 (J. LENAGHAN); 836 (M. BERGMANN); 1042 (M. BERGMANN); DEL BUFALO 2018, 105 H 24; 106 H 25; 124 B 16.

179 M. BERGMANN 2010, 15–16 Abb. 6a–d; 13a.c.d.

180 DELBRUECK 1932, 114; BIELEFELD 1997, Taf. 94,1.2; DEL BUFALO 2018, 166 L 17.

181 DELBRUECK 1932, 219 Taf. 105; BIELEFELD 1997, Taf. 100; M. BERGMANN 2016, 811 Abb. 8; DEL BUFALO 2018, 167 L 24.

182 DEL BUFALO 2018, 196 C 101.

183 DELBRUECK 1932, 138 Taf. 71; DEL BUFALO 2018, 195 C 96.

184 DELBRUECK 1932, 140–145 Taf. 68; M. BERGMANN 2016, 811 Abb. 9; vgl. DEL BUFALO 2018, 177 C 1; 253 F 95.

185 BADAWY 1978, 148 Abb. 3,21.61; von FALCK 1996, 110–111 Nr. 55; 56; CAPUANI 1999, Taf. 45–48.

186 DELBRUECK 1932, 108–110 Taf. 49; M. BERGMANN 2018 Abb. 9a,b; DEL BUFALO 2018, 95 S 46.

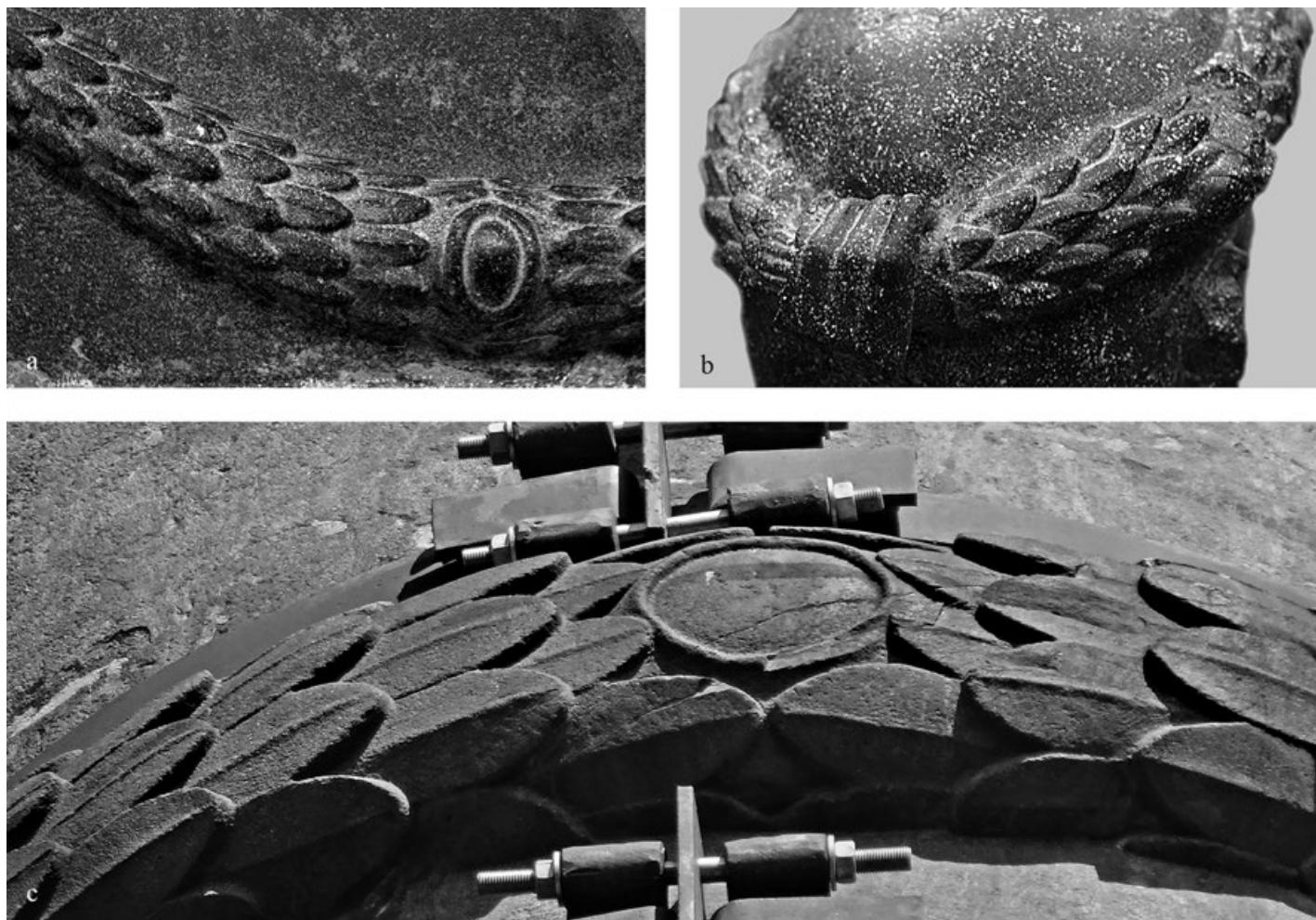


Abb. 43. Werkstattbeziehungen: a) Sarkophagdeckel. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum; b) Kaiserkopf von Gamzigrad; c) Konstantinssäule, Istanbul.

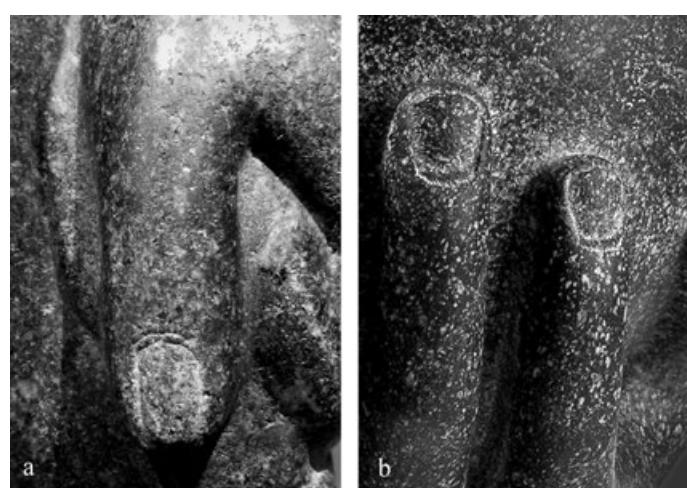


Abb. 44. Werkstattradition: a) Statue aus Granodiorit, 13. Jh. v. Chr., Museum Ägyptischer Kunst, München;
b) Hand mit Globus (Kat.-Nr. 3) aus Gamzigrad.

sich in den Werkstätten für Hartsteinplastik durch die ganze Kaiserzeit gehalten hatte¹⁸⁷. Dies gilt in erstaunlichem Maß auch für die Darstellung der Fingernägel der Hand, die den Globus hält (*Abb. 44b*). Seit archaischer Zeit und bis in die Spätantike hinein stellen griechisch-römische Werkstätten Fingernägel plastisch stark differenziert dar, mit in der Querrichtung gewölbten Nägeln und gesondert gewölbten Fleischpartien rechts und links davon. Die ägyptische Kunst bevorzugt dagegen geschlossene sanft gewölbte Oberflächen der gesamten Finger, in die die Details linear eingetragen werden. Fingernägel werden deshalb hauptsächlich durch Einzeichnen ihres Umrisses in

die geschlossene Oberfläche angegeben, sie bilden eine oberflächenparallel leicht eingetiefte Schicht. Dabei wird die Nagelhaut gern außer durch ihren eigenen Kontur durch eine Ritzlinie bezeichnet, die auf dem angrenzenden Fleisch entlangläuft. Diese Formen werden in der Skulptur unverändert seit dem Alten Reich tradiert und in der Hartsteinplastik durch die gesamte Kaiserzeit. Die Übereinstimmung der Formen an der globushaltenden Hand von Gamzigrad mit einer Granodioritstatue des 13. Jahrhunderts v. Chr. im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München¹⁸⁸ spricht für sich (*Abb. 44a*).

DIE PORPHYRSTATUE NACH DEM TOD DES GALERIUS – ENTPAGANISIERUNG UND UMDEUTUNG?

Die o. S. 306 und 331 beschriebene sorgfältige Entfernung der Götterköpfe der Kranzbüsten war weder ein Akt des Vandalismus noch der *memoria damnata*, bei der man gewöhnlich in die Augen der Bildnisse schlug¹⁸⁹. Vielmehr lässt die sorgfältige Arbeit erkennen, dass man nur die Götter eliminieren, das Porträt aber weiter nutzen wollte. Das Phänomen ist auch sonst bekannt. J. Pollini hat es bei Darstellungen der kleinasiatischen Agonotheten und Priester nachgewiesen¹⁹⁰. Auch bei diesen sind oft die Köpfe der Kranzbüsten zu gleichmäßig abgeschlagen und die Büsten selbst zu gut erhalten, um durch Umstürzen der Statuen oder Verrollen der Köpfe entstanden zu sein. Offensichtlich wollte man aus einer christlichen Perspektive die anstößigen Kultobjekte entfernen, die Bildnisse als Ehrungen ehemaliger Wohltäter und als *ornatus* der Städte aber beibehalten.

Bei einer Kaiserstatue ist dieselbe Absicht vorstellbar, besonders, wenn später Lebende mit Lact. *mort. pers.* 33,11 den von Galerius auf dem Totenbett getroffenen Erlass zur Duldung der Christen (Lact. *mort. pers.* 34) als Zeichen einer Bekehrung deuteten. In den turbulenten Zeiten seit dem Ende der Tetrarchie sowie im 4. und 5. Jahrhundert liegt allerdings auch eine Umdeutung auf einen der späteren christlichen Herrscher nahe, die die Entfernung der Götterköpfe erforderte. Welche der beiden Lösungen zutrifft, lässt sich zurzeit nicht sicher entscheiden. Da die Entpaganisierung der Porphyrstatue tendenziell aber auch ein wichtiges Zeugnis für das Schicksal des Palastes nach Galerius' Tod ist, werden im Folgenden die Gesichtspunkte beschrieben, die bei einer Deutung zu berücksichtigen sind¹⁹¹: die bisherigen Vorstellungen zu den Phasen und der Nutzung des Palastes, die politische Situation in den Jahrzehnten nach dem Tod des Galerius, das Verhältnis der Nachfolger zu diesem Kaiser sowie die technischen Mög-

lichkeiten einer Umdeutung und Parallelen zur Erhaltung oder möglichen Umarbeitung von Galeriusbildnissen, abgesehen von den Tetrarchenbildnissen am Bogen von Thessaloniki, der allen vier Herrschern galt und deshalb unbeschädigt blieb.

DIE FUNKTIONEN UND DIE NUTZUNGSPHASEN DES PALASTES IN DER FORSCHUNG

Was den Charakter und die Nutzung des Palastes betrifft, so haben zunächst D. Srejović und seine Mitarbeiter und Nachfolger die Ansicht vertreten, dass der Palast als Alterssitz von Galerius an seinem Geburtsort weitgehend erbaut, aber nie fertiggestellt wurde und dass er nach dem Tod des Galerius unbewohnt blieb bis zu einer nachweisbaren neuen Nutzung seit der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts¹⁹². Geophysikalische Untersuchungen und neue Ausgrabungen im Palast und im Umfeld des Palastes haben dies einerseits bestätigt und weitere Befunde dafür erbracht, dass der Palast auf jeden Fall seit etwa valentinianischer Zeit wieder intensiv genutzt wurde; im Palast selbst sind Werkstätten für Metall- und Glasverarbeitung zu beobachten, durch die Nekropolen ist Militär bezeugt¹⁹³. Aber die neuen Forschungen im deutsch-serbischen Projekt in der

187 Vgl. GRIMM / JOHANNES 1975, Taf. 23.

188 WILDUNG u. a. 1972, 33 Nr. 20 Taf. 11.

189 VARNER 2004, Abb. 147–149; 162a,b; 188a–c; 189a,b; 191; 199.

190 POLLINI 2008.

191 Durch das hier begründete Ergebnis, dass der bekränzte Kopf von Gamzigrad tatsächlich Galerius darstellte, zeichnen sich die Möglichkeiten der weiteren Verwendung der Statue klarer und teilweise anders ab als in meinem Beitrag M. BERGMANN 2016, 797–801.

192 PETKOVIĆ 2011.

193 PETKOVIĆ 2007; ŽIVIĆ 2007; PETKOVIĆ 2011.

unmittelbaren Umgebung des Palastes haben auch neue Perspektiven ergeben. Sie wiesen umfangreiche Strukturen nach, die bereits in vortetrarchischer Zeit bestanden haben¹⁹⁴. Das passt zu dem lange bekannten Faktum, dass der Palast in einem noch bis in die jüngste Vergangenheit genutzten Erzabbaugebiet liegt¹⁹⁵, dessen Produkte in verschiedenen spätromischen Waffenfabriken der weiteren Umgebung wie auch in *Naissus* / Niš verarbeitet wurden¹⁹⁶. Das bedeutete zugleich, dass das Erzabbaugebiet mit den großen Durchgangsstraßen von Westen und vom Eisernen Tor her in Richtung der Dardanellen verbunden war. Dieses Straßennetz war gerade im heutigen Ostserbien durch eine Reihe von Kastellen bewacht, und schon F. Kanitz hatte 1892 beobachtet, dass Gamzigrad zwischen diesen eine zentrale Position einnimmt¹⁹⁷. G. von Bülow korreliert die vortetrarchischen Befunde im Inneren und in der unmittelbaren Palastumgebung mit diesen Nachrichten. Sie weist darauf hin, dass die ältere, innere Befestigungsmauer des Palastes typologisch mit der des benachbarten Kastells von *Timacum Minus* (okr. Zaječar, RS) übereinstimmt und vermutet daher, dass die erste „Palast“mauer wie jenes zu einem älteren System von Kastellen gehörte, die die Verbindungswege zwischen den Stätten der Metallgewinnung und denen der Verarbeitung sichern sollten. Nicht rein nostalgisch habe Galerius seinen Geburtsort als Alterssitz ausgebaut, sondern ein bestehendes Militärlager, das dem Schutz der Erzgewinnung und -verarbeitung diente und im späten 3. Jahrhundert durch ein Erdbeben beschädigt worden war, zusätzlich zu einem Repräsentationsort in diesem zu seiner Zeit wichtigen Gebiet ausgestaltet¹⁹⁸.

Unter dieser Perspektive lässt sich fragen, ob der Palast die Funktion für die Sicherung des Erzabbaus nach dem Tod des Galerius wieder völlig verloren hat und erst seit der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts wieder funktionierte. Vielleicht ist ein erster Befund aus den Sondagen im Umfeld des Palastes mit einer nennenswerten Anzahl von Münzen aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts ein Hinweis auf Aktivitäten in dieser Zeit¹⁹⁹. Weitere Forschungen müssen erweisen, ob sich dies in Zukunft bestätigt.

DIE POLITISCHE SITUATION IN DEN JAHREN NACH DEM TOD DES GALERIUS

Galerius starb 311 an einer schweren Krankheit. Umgehend sicherten Licinius und Maximinus Daia ihre jeweilige Machtbasis, indem sie von ihren Reichsteilen aus, Licinius von Westen und Maximinus von Süden her in das Reichsgebiet des Galerius einmarschierten, um so viel wie möglich davon an sich zu bringen. Sie trafen am Bospo-

rus zusammen, der fortan die Grenze ihrer Machtbereiche bildete²⁰⁰. Nach Licinius' Bündnis mit Konstantin 313 und der kurz darauf folgenden Ausschaltung des Maximinus änderte sich zunächst an der Situation auf dem Balkan wenig. Gamzigrad gehörte seit 311 zum engeren Herrschaftsgebiet des Licinius, der möglicherweise gelegentlich in *Naissus* residierte²⁰¹. Doch nach den ersten beiden Schlachten zwischen Licinius und Konstantin 316/317, in denen Licinius unterlag, besetzte Konstantin den Balkan bis kurz vor *Serdica* (Sofia, BG)²⁰². Nun residierte er häufiger in *Sirmium* und *Thessalonike*²⁰³. Licinius verfügte dagegen auf europäischem Gebiet nur noch über Thrakien²⁰⁴. Seit 316/317 gehörte Gamzigrad also zum Herrschaftsgebiet Konstantins.

DAS VERHÄLTNIS DER NACHFOLGER ZU GALERIUS

Die römische Kaiserkonsekration hatte die politische Funktion, indirekt die vom Verstorbenen vorgenommene oder von den Nachfolgern behauptete Regelung der Nachfolge zu ihren Gunsten offiziell auszudrücken und bestätigen zu lassen. Denn indem der Senat den Verstorbenen zum *Divus* erhob, bestätigte er auch die Richtigkeit von dessen Entscheidungen²⁰⁵. Im Fall des Galerius waren die an seiner Konsekration Interessierten die von ihm ernannten Mitregenten Licinius und Maximinus Daia. Sie ließen auf zunächst nicht genau erkennbare Weise Galerius divinisieren und verkündeten dies auf den Münzen ihrer Reichsgebiete²⁰⁶. Vermutlich konnten sie dafür sogar, wie eigentlich notwendig, den Senat von Rom aktivieren, wenn auch Verbrennung und Bestattung in Gamzigrad

194 VON BÜLOW u. a. 2009, 108–119 (SCHÜLER / OPELT); 119–135 (VON BÜLOW).

195 VON BÜLOW 2011, 159–163; VON BÜLOW 2012.

196 Vgl. die Silberschale und gestempelte Barren aus *Naissus*: OVERBECK 1973, 29; 49.

197 KANITZ 1892, 96.

198 VON BÜLOW 2011, 161–163; zu den auf Erdbeben weisenden Befunden: VON BÜLOW 2016.

199 VASIĆ 2007.

200 Lact. *mort. pers.* 36,1–2; BLECKMANN 2004, 78–80.

201 BARNES 1982, 318; KIENAST u. a. 2017.

202 Quellen: RE 13,1 (1926) s. v. Licinius 225 (O. SEECK).

203 BARNES 1982, 306; 311–313.

204 Vgl. GRÜNEWALD 1990, 114 (nur Thrakien); BARNE 2011, 103 (Thrakien und Mösien).

205 Zur Zweckbestimmung und dem Beschlussvorgang bei der Divinisierung: GESCHE 1978; REBENICH 2007; dieser Aspekt bleibt trotz der in der jüngeren Forschung betonten Konstituierung von Herrschercharisma, das dabei dem Nachfolger des *Divus* zukomme, bis zum Ende entscheidend.

206 BASTIEN 1968; RIC VI passim; in *Siscia*, *Thessalonike*, *Kyzikos*, *Alexandria*; nicht in *Herakleia*, *Nikomediea*, *Antiochia*; *Serdica* war seit 308 geschlossen.

stattfanden²⁰⁷. Denn auch Maxentius, der im tetrarchischen System des Galerius nie anerkannt worden war, nutzte die Gelegenheit, sich 311 gegen die immer bedrängender werdenden Ansprüche Konstantins auf drei *Divi* als seine Vorfahren zu berufen, den Divus Constantius als seinen Schwager, den Divus Maximianus (Galerius), der ihn nie anerkannt hatte, als seinen Schwiegervater und den eigentlich allseits verfeindeten Maximianus Herculeus, seinen leiblichen Vater²⁰⁸, dessen Konsekration durch den Senat er in Eigenregie durchgesetzt haben muss²⁰⁹. Die Konsekration des Galerius führte jedoch nicht zu einem pietätvollen Umgang mit der Augusta Galeria Valeria. Als Tochter Diokletians, Kaiserwitwe und Augusta war sie ein Machtinstrument, dessen man sich bedienen und das man niemand anderem überlassen durfte. Galerius soll sie auf dem Totenbett dem Schutz des Licinius anvertraut haben. Sie zog es jedoch vor, sich gemeinsam mit ihrer offenbar anwesenden Mutter Prisca, der Frau Diokletians, Maximinus anzuschließen. Dieser versuchte seinerseits, sie in seine Pläne einzuspannen, und soll sie verbannt haben, als dies nicht gelang, so dass die Frauen von dort flohen, bis sie schließlich von Licinius in *Thessalonike* aufgegriffen und – offenbar unter einem Vorwand – öffentlich hingerichtet wurden. Ebenso vernichtete Licinius alle anderen greifbaren leiblichen Nachfahren der einstigen Tetrarchen und daher möglichen Rivalen²¹⁰. T. Stephanidou-Tiberiou setzte überzeugend die Auslöschung des Porträts der Galeria Valeria am sogenannten kleinen Bogen von Thessaloniki (Abb. 33) und seine Verwandlung in eine Darstellung der Tyche der Stadt in diesen Zusammenhang und in die Zeit des Licinius²¹¹.

Konstantins Usurpation im Jahr 306 hatte Galerius nur widerstrebend anerkannt und durch Positionen im tetrarchischen System bestätigt, die Konstantins Ansprüchen nicht genügten. 310 hatte Konstantin endgültig den Versuch aufgegeben, sich im bestehenden tetrarchischen System zu etablieren. Er behauptete nun seine Herkunft von dem allseits anerkannten illyrischen Kaiser Claudius Gothicus (268–270) und machte, nach einer angeblichen Vision im Heiligtum von Gand / Frankreich, den Sonnengott in einer Intensität zu seinem persönlichen Schutzgott, wie dies bei den Caesares der ersten Tetrarchie niemals der Fall war²¹². Die Divinisierung des Galerius ignorierte er, nicht nur in den Jahren nach 311, sondern auch, als in einer letzten brüchigen Erneuerung des Bündnisses zwischen Konstantin und Licinius im Jahr 318 drei Söhne beider als Caesares eingesetzt wurden und Konstantin die Gelegenheit benutzte, an divinierte Vorfahren zu erinnern und dies auch in den unter seiner Regie stehenden Münzstätten ausdrücken ließ. Der Divus Galerius wurde nicht erwähnt, auch nicht in dessen alter Residenz *Thessalonike*,

sondern nochmals Konstantins fiktiver Vorfahre Claudius Gothicus, sein Vater Constantius und sein Schwiegervater Maximianus Herculeus²¹³, den er einst zum Selbstmord gezwungen hatte.

GESETZE UND DER TREND ZUR WIEDERVERWENDUNG ALTER MATERIALIEN UND BILDWERKE IN DER SPÄTANTIKE

Eine Umwidmung der kostbaren Porphyrstatue in Gamzigrad auf einen späteren Kaiser hätte natürlich primär politische Funktion, würde dabei aber auch dem machtvollen Trend zur Weiterverwendung älterer Materialien und Bildwerke entsprechen, der sich vor allem seit dem Beginn des 4. Jahrhunderts durchsetzte und sich im Bereich der Privat- und Kaiserporträts sowohl an den Bildnissen selbst wie an den beschrifteten Basen zeigen lässt. Zum Beispiel sind die Marmorporträts Konstantins ausnahmslos wieder verwendete Stücke. Die Weiterverwendung und Umdeutung der Bildnisse früherer Kaiser, deren Andenken nicht formell gelöscht war, konnte allerdings nicht einfach dem genannten Trend folgen, dessen sonstige Gründe hier nicht zu diskutieren sind. Vielmehr war dabei zu berücksichtigen, dass Weiterverwendung und Umdeutung solcher alten Kaiserbilder eigentlich nicht erlaubt war (Dig. 48,4,6: 2. Jh.)²¹⁴. Aber Ausnahmeregelungen ließen Spielraum, wenn etwa der Aufstellungsort ruinös oder funktionslos wurde, die Statuen selbst beschädigt (Dig. 48, 4,4,1: 2. Jh.) oder entwidmet, d. h. aus ihrem formalen Widmungskontext gelöst waren²¹⁵. Es ist jedoch nicht klar, wieweit für die in der Spätantike wiederverwendeten Kaiserbilder streng

207 Ob der eigentlich notwendige Senatsbeschluss tatsächlich vor den lokalen Ritualen eingeholt wurde oder erst nachgeliefert, als Maxentius den Vorteil erkannte, den er daraus ziehen konnte, lässt sich nicht erkennen, vgl. DROST 2013, 75 Anm. 47. Zum Begräbnis in *Romuliana* s. den Text Aur. Vict. epit. Caes. 40,16 o. Anm. 109 und die zwei Verbrennungsplätze und Monumentalgräber in Gamzigrad: SREJOVIĆ / VASIĆ 1994.

208 RIC VI, 342; 381–382; DROST 2013, bes. 74–76.

209 Zu dieser Frage BARNES 1982, 34–35; vgl. DROST 2013, 75.

210 Lact. mort. pers. 35,3; 39,1–5; 41,1–3; 50,2–51,2.

211 STEPHANIDOU-TIBERIOU 1995, 96–98; 112–113; erwogen bereits von CALZA 1972, 151–152 Nr. 64.

212 Aufgabe der Bindung an das tetrarchische System und Rückführung auf Claudius Gothicus als Ahnen: Paneg. Lat. 7 (6) 6,2; Übernahme des Solkultes, Visionsbeschreibung: Paneg. Lat. 7 (6) 23,1–7.

213 RIC VII, passim; BARNES 1982, 35.

214 Vgl. das Schreiben von Marc Aurel und Lucius Verus an *Ephesos*, wonach (kleinformative) alte und nicht mehr recht erkennbare Silberbildnisse früherer Kaiser nicht auf die lebenden umgewidmet, aber auch nicht eingeschmolzen werden sollen, vielmehr soll man mit allen Mitteln versuchen, die ursprünglich Dargestellten zu identifizieren: OLIVER 1941, 93–96 Nr. 11; vgl. auch ebd. 103–120 Nr. 24.

215 Zu *dedicatio* und *consecratio* von Bildnissen: ROLLIN 1979, 83–89.

gesetzkonform verfahren oder nicht doch funktionsfähige ältere Bildnisse so deklariert werden konnten, dass die nötige kaiserliche Erlaubnis möglich wurde²¹⁶.

ENTPAGANISIERUNG – UMDEUTUNG?

Vor diesem Hintergrund ergeben sich zunächst einige einfache Schlüsse. Da Licinius seine Legitimation auf seine Ernennung durch Galerius gründete, dürfte er – trotz der Beseitigung der Galeria Valeria – kein Interesse daran gehabt haben, Bildnisse des Galerius in die seiner Person umdeuten zu lassen. Auch eine Entfernung der Götterbilder am Kranz des Kopfes von Gamzigrad kam während der Herrschaft des polytheistischen Kaisers selbstverständlich nicht infrage. Der Gedanke, dass man während der Regierung Konstantins die kostbare Porphyrrstatue des ungeliebten Vorgängers in ein Bild des regierenden Kaisers umgedeutet hat, ist verlockend²¹⁷, angesichts der genannten Gesetzesvorgaben aber nicht selbstverständlich und muss gegen die gleich zu diskutierenden Belege für fortbestehende Galeriusbildnisse in Kaiserresidenzen abgewogen werden. Generell dürfte eine Umdeutung mit zunehmendem zeitlichen Abstand von der ursprünglichen Errichtung der Statue wahrscheinlicher werden, denkbar wären ebenso Kaiser des späten 4. und frühen 5. Jahrhunderts.

Dasselbe gilt für die Entfernung der Büstenköpfe im Kranz eines fortbestehenden Galeriusbildnisses. Vor dem Auslaufen der Götterdarstellungen auf den Münzen Konstantins in der Zeit nach 325²¹⁸ ist daran nicht zu denken, die Entfernung würde mit fortschreitender Zeit wahrscheinlicher. Technisch bot die Umwidmung des Porphyrbildnisses bis auf die Abarbeitung der Büstenköpfchen im Kranz keine Schwierigkeiten. Da das Gesicht weitgehend alterslos und mimikfrei war und ein wesentlicher Teil der ikonographischen Elemente auf Malerei beruhte, musste nur die Bemalung entfernt und neu angelegt werden.

Gegen die Annahme, dass das Galeriusporträt in Gamzigrad auf einen späteren Kaiser umgewidmet worden sein muss, kann jedoch eine Statue des Galerius im Vestibül des Palastes von *Antiochia* angeführt werden. Ammian, der sie persönlich in seiner Heimatstadt gesehen haben muss, berichtet²¹⁹, dass sie dort noch zur Zeit des Kaisers Iovian (363/364) stand, denn der Globus, den sie in der Hand hielt, soll damals als ein Omen für dessen Untergang herabgefallen sein.

Unklar ist die Situation bezüglich des Galeriusporträts im Tondo der Nischenfront des „kleinen Bogens“ aus dem Palast des Galerius in Thessaloniki (Abb. 32; 33). Wie oben erwähnt, entstand dieser ursprünglich ausgestattet mit Tondobildnissen der Galeria Valeria und des Galerius

in den Jahren 308–311, unter Licinius (311–316) wurde das Porträt der Augusta dann in das Bild einer Stadttiche umgearbeitet, während am Porträt des Kaisers keine Spuren bildhauerischer Veränderung zu beobachten sind. Das Porträt ist formal eng mit dem großen Bogen von 298–303 (Abb. 31) verbunden, und die Oberflächendetails waren ebenfalls durch Bemalung ergänzt, wie unter anderem die fehlenden Irisangaben beweisen²²⁰.

Der Kaiserpalast gilt insgesamt als galerieszeitlich. Strittig ist, ob dies auch für die erste der zwei Phasen des großen Oktogons mit seinem Vestibül und das diesem vorgelagerte große Südperistyl galt, die dann in frühkonstantinischer Zeit ausgebaut und bald wieder umgestaltet wurden, oder ob dieser ganze Trakt überwiegend der konstantinischen Zeit zugewiesen werden muss, in der das Oktogon möglicherweise sehr bald als Kirche umfunktionierte²²¹. T. Stephanidou-Tiberiou hat verdienstvollerweise die Lage der Nische aus alten Notgrabungsunterlagen rekonstruiert. Sie befand sich an einer, wenn nicht prominenten, so doch sehr sichtbaren Stelle der Anlage²²². Sie lag in der Ostwand einer Hauptdurchgangsachse des südlichen Palastteils, die mitten auf das Nordperistyl zuführte. Ihr gegenüber öffnete sich die nördliche Halle des Südperistyls, das dem Oktogon und seinem Vestibül vorgelagert war. Die Nischenfront scheint dort bestanden zu haben, bis der Palast im 7. Jahrhundert durch Erdbeben gravierend beschädigt wurde. Ab dem Jahr 316 bis zum Sieg über Licinius und zur Gründung Konstantinopels 324 war *Thessalonike* eine der bevorzugten Residenzen Konstantins, auch später wird diese ihre Bedeutung nicht verloren haben. Hat man das Bildnis des Galerius hier wie in *Antiochia* lange Zeit oder immer erhalten oder hat man es auf Konstantin oder einen der späteren Kaiser umgewid-

216 Zur Wiederverwendung in erhaltenen Porträts der Spätantike: KOVACS 2014, 25–29 u. passim; zu Konstantin zuletzt: AMBROGI 2013; zu Basen: BOLLE u. a. 2017, darin besonders MACHADO 2017, 323–361; TANTILLO 2017, 213–270; zur Frage, ob die am Konstantinsbogen wiederverwendeten älteren Reliefs aus bestehenden oder abgerissenen Gebäuden und Materiallagern stammten z. B.: MAYER 2002, 195–202; PENSABENE 2006, bes. 139.

217 Dies vermutete ich zunächst: M. BERGMANN 2016, 800–801.

218 Zum Auslaufen der Darstellungen paganer Götter und des Sonnengottes auf Münzen: BRUUN 1958; R.-ALFÖLDI 2001, 52–59; vgl. zum Umgang mit den traditionellen Kulten: BRANDT 2006, 94–96; 124–128.

219 Amm. 25,10.12.

220 S. o. S. 328–329.

221 STEPHANIDOU-TIBERIOU 2009, 407–408 mit Lit. (votiert für die galatisch-frühkonstantinische Datierung); ATHANASIOU u. a. 2015, 380–381 (votiert für die spätere Entstehung).

222 STEPHANIDOU-TIBERIOU 1995, 13–22; 108 Abb. 1–3; vgl. Nr. 16 auf dem Gesamtplan des Palastes: STEPHANIDOU-TIBERIOU 2009, 390 Abb. 1; ATHANASIOU u. a. 2015, 387 Taf. 3 (Gesamtplan) Nr. 17a; detaillierter Grundriss und axonometrischer Aufriss der Oktogonzone und der Nische: ATHANASIOU u. a. 2015, 241 Plan 10; 248 Plan 40.

met? Technisch wäre die Änderung auch in diesem Fall durch neue Bemalung leicht zu erreichen gewesen.

Die Frage, wie die Entfernung der Götterköpfe an den Kranzbüsten des Galeriuskopfes von Gamzigrad zu verstehen ist, lässt sich offensichtlich zurzeit nicht entscheiden. Doch kann sie als eine für Gamzigrad interessante Alternative formuliert werden: jahrzehnte- oder jahrhunderte-lange Pflege der Erinnerung an den Erbauer, die es irgend-

wann nahelegte, ihn durch Löschen der Götterköpfe in den Kranzbüsten zu entpaganisieren, oder sogar als einen spät, aber dennoch Bekehrten im Sinne von Lact. *mort. pers.* 33, 11 darzustellen – oder, bei einer Umwidmung auf den späteren Konstantin oder gegebenenfalls einen späteren Kaiser, ein Zeugnis für die weiterhin vorhandene Bedeutung des „Palastes“ in der metallproduzierenden Region, zu der auch das Bild eines regierenden Kaisers gehörte?

DANKSAGUNG

Die vorliegende Untersuchung geht auf mein langjähriges Interesse für die tetrarchisch-spätantike Porphyswerkstatt in Ägypten zurück. Dieses führte zu dem Anliegen, den 1993 in *Felix Romuliana* gefundenen Kaiserkopf näher auf die Frage einstiger Bemalung zu untersuchen, die für die Gesamterscheinung, aber auch für die Ikonographie dieser Art von Skulpturen Bedeutung hätte. Das deutsch-serbische Forschungsprojekt in Gamzigrad bot dafür eine Basis. Im Jahr 2004 vermittelte U. Wulf-Rheidt den Kontakt zu Bora Dimitrijević, dem damaligen Direktor des Palastes von Gamzigrad und des Nationalmuseums von Zaječar. Er erlaubte mir, den Kaiserkopf nach Abschluss der Konstantinsausstellung in Rimini 2005 zu studieren und zu fotografieren (hier Abb. 1–4; 18; 19; 43b). Daraus ergab sich ein intensiver Austausch mit den beiden Genannten und der Leiterin des Forschungsprojektes, G. Sommer von Bülow, vor Ort und in Deutschland. In diesem Zusammenhang werden U. Wulf Rheidt ausgezeichnete Arbeitsfotos besonders der kleineren Porphyrfragmente im Museum von Zaječar verdankt, Bora Dimitrijević und dem Restaurator Sladjan Ristić Gipsabgüsse des vollständigen Kaiserkopfes und der Porphyrfragmente (Abgüsse des Kaiserkopfes gelangten so in die Abgußsammlungen der Universitäten Göttingen, München, Berlin und Oxford). Die Abgüsse erlaubten ein intensives Studium besonders der Fragmente, aber auch den Versuch, anhand von

„Porphyrversionen“ im Abguss und auf Papier (Abb. 20–22) Vorstellungen der einstigen Bemalung des ganz erhaltenen Porträts an Augen, Haar und Bart zu entwickeln, die gemeinsam mit der Restauratorin am Archäologischen Institut der Universität Göttingen, Jorun Ruppel, unternommen wurden. Diese Aktivitäten führten schließlich zu dem Gedanken, eine ausführlichere Besprechung des Porträtkopfes sowie der übrigen Porphyrfragmente aus Gamzigrad in die vorliegende Publikation einzubeziehen. Ich danke Bora Dimitrijević, Ulrike Wulf-Rheidt und Gerda Sommer von Bülow für die offene und herzliche Aufnahme in Gamzigrad, die Zusammenarbeit und anregende Diskussionen, Jorun Ruppel für ihr großes Engagement. H. R. Goette und S. Eckardt (Göttingen) danke ich besonders für das Anfertigen von Fotos, Julia Beregamnn für die Collage Abb. 41. Für Beratung und Diskussion, das Überlassen von Aufnahmen, Abbildungserlaubnisse und praktische Hilfe sei außerdem H. Brandt, A. Chaniotis, K. Dahmen, D. Del Bufalo, M. Horster, H. M. von Kaelnel, M. Meyer, J. Pollini, Ch. Rummel, R. R. R. Smith, T. Stephanidou-Tiberiou, R. Wünsche und M. Živić gedankt. Der Direktion der Vatikanischen Museen und C. Lega danke ich für die 2009 gewährte Möglichkeit, die Tetrarchengruppen in der Biblioteca Vaticana von einem Hubwagen aus zu studieren (Abb. 27; 28b).

BIBLIOGRAPHIE

ADAMO MUSCETTOLA 2007

S. ADAMO MUSCETTOLA, Miseno: culto imperiale e politica nel complesso degli Augustali. *Röm. Mitt.* 107, 2007, 79–108.

ALFÖLDI 1934

A. ALFÖLDI, Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe. *Röm. Mitt.* 49, 1934, 3–118.

ALFÖLDI 1935

A. ALFÖLDI, Insignien und Tracht der römischen Kaiser. *Röm. Mitt.* 50, 1935, 3–158.

ALFÖLDI 1970

A. ALFÖLDI, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche [Nachdruck von ALFÖLDI 1934; ALFÖLDI 1935] (Darmstadt 1970).

AMBROGI 2013

A. AMBROGI, Il reimpiego nella ritrattistica tardoantica. Sovrapposizione e/o di immagini nella statuaria iconica di età costantiniana. *Boll. Arte* 7, 2013, 19–20; 29–49.

ASHMOLE u. a. 1967

B. ASHMOLE / N. GIALOURIS / A. FRANTZ, Olympia. The sculptures of the temple of Zeus (London 1967).

- ATHANASIOU 2015**
PH. ATHANASIOU / V. MALAMA / M. MIZA / M. SARANTIDOU (Hrsg.), Η αποκατάσταση των ερειπίων του Γαλεριανού Συγκροτήματος στη Θεσσαλονίκη (1994–2014) [Ē apokatastasē tōn Ereip̄iōn tou Galerianou Synkrotēmatos stē Thessalonikē (1994-2014)]. Τεκμερίωση και επεμβάσεις (Thessaloniki 2015).
- AURIGEMMA 1940**
S. AURIGEMMA, *Velleia. Itinerari dei mus., gallerie e monumenti d'Italia* 73 (Rom 1940).
- BADAWY 1978**
A. BADAWY, Coptic Art and Archaeology. The Art of the Christian Egyptians From the Late Antique to the Middle Ages (Cambridge, Mass. 1978).
- BALTY 2008**
J. BALTY, *Les portraits romains. La tétrarchie. Sculptures Antiques De Chiragan* 1, 5. (Toulouse 2008).
- BARATTE 1995**
F. BARATTE, Observations sur le portrait romain à l'époque tétrarchique. *Ant. tardive* 3, 1995, 65–76.
- BARNES 1982**
T. BARNES, *The new empire of Diocletian and Constantine* (Cambridge / Mass., London 1982).
- BARNES 2011**
T. BARNES, Constantine: Dynasty, Religion and Power in the Later Roman Empire (Chichester 2011).
- BASTIEN 1968**
P. BASTIEN, *Aeternae memoriae Galeri Maximiani*. Rev. Belge Num. 114, 1968, 15–43.
- BASTIEN 1992**
P. BASTIEN, *Le Buste Monétaire Des Empereurs Romains* 1. Num. Rom. 19,1 (Wetteren 1992).
- BASTIEN 1994**
P. BASTIEN, *Le buste monétaire des empereurs romains* 3. Num. Rom. 19,3 (Wetteren 1994).
- BASTIEN / METZGER 1977**
P. BASTIEN / C. METZGER, *Le trésor de Beaurains, dit d'Arras*. Num. Rom. 10 (Wetteren 1977).
- BERGMANN, B. 2012**
B. BERGMANN, Der Kranz des Augustus in den Musei Capitolini, Stanza degli Imperatori 6. *Röm. Mitt.* 118, 2012, 271–293.
- BERGMANN, M. 1977**
M. BERGMANN, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. *Antiquitas* 3, 18 (Bonn 1977).
- BERGMANN, M. 1989**
M. BERGMANN, Die Nase der Fausta und Flavia Maxima Theodora (?). In: N. Bağelen / M. Lugal (Hrsg.), *Festschrift für Jale Inan* (Istanbul 1989) 327–336.
- BERGMANN, M. 1990**
M. BERGMANN, Nr. 254. In: E. Berger (Hrsg.), *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig*. Veröff. Antikenmus. Basel 4, 3 (Mainz 1990) 383–401.
- BERGMANN, M. 1999**
M. BERGMANN, Chiragan, Aphrodisias und Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike. *Palilia* (Wiesbaden 1999).
- BERGMANN, M. 2009**
M. BERGMANN. In: von Bülow / Wulf-Rheidt 2009, 16–19 Abb. 1–2.
- BERGMANN, M. 2010**
M. BERGMANN, Stile und Ikonographien im kaiserzeitlichen Ägypten. In: K. Lembke / M. Minas-Nerpel / S. Pfeiffer, *Tradition and transformation. Egypt under Roman rule: proceedings of the international conference*, Hildesheim, Roemer- and Pelizaeus-Museum, 3–6 July 2008. Culture and hist. of the ancient Near East 41 (Leiden, Boston 2010) 1–36.
- BERGMANN, M. 2011**
M. BERGMANN, Spätantiker Porphyrkopf. In: D. Graepler (Hrsg.), *Bunte Götter: die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Einführung* [Ausstellung Univ. Göttingen 6. März–31. Juli 2011] (Göttingen 2011) 82–83.
- BERGMANN, M. 2013**
M. BERGMANN, Portraits of an Emperor – Nero, the Sun, and Roman Otium. In: E. Buckley / M. Dinter (Hrsg.), *A Companion to the Neronian Age* (Chichester 2013) 332–362.
- BERGMANN, M. 2016**
M. BERGMANN, Zur Frage konstantinischer Porphyrarbeiten, zur Polychromie von Porphyrskulptur und zur Entpaganisierung des Porphyrtetrarchenporträts von Gamzigrad. In: O. Brandt / V. Fiocchi Nicolai (Hrsg.), *Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi*. Acta XVI Congressus Internat. Arch. Chr. 1 (Città del Vaticano 2016) 779–820.
- BERGMANN, M. 2018**
M. BERGMANN, Zur Datierung und Deutung der Chlamysfiguren aus rotem Porphy. *Acta ad arch. et artium hist. pertinentia* 30, 2018, 73–113. <<http://dx.doi.org/10.5617/acta.6867>> [Zugriff: 14.06.2019].
- BERRENS 2004**
S. BERRENS, Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I. (193–337 n. Chr.). *Historia. Einzelschr.* 185 (Stuttgart 2004).
- BEYELER 2011**
M. BEYELER, Geschenke des Kaisers. Studien zur Chronologie, zu den Empfängern und zu den Gegenständen der kaiserlichen Vergabungen im 4. Jahrhundert n. Chr. *Klio Beih. N.F.* 18 (Leipzig 2011).
- BIELEFELD 1997**
D. BIELEFELD, Die stadtrömischen Eroten-Sarkophage 2, 2. Weinlese- und Ernteszenen. *Die antiken Sarkophagreliefs* 5 (Berlin 1997).
- BLECKMANN 2004**
B. BLECKMANN, Bemerkungen zum Scheitern des Mehrherrschaftssystems. Reichsteilung und Territorialansprüche. In: A. Demant / A. Goltz / H. Schlanke-Schöningen (Hrsg.), *Diokletian und die Tetrarchie. Aspekte einer Zeitenwende* (Berlin, New York 2004) 74–94.
- BOLLE u. a. 2017**
K. BOLLE / C. MACHADO / C. WITSCHEL (Hrsg.), *The Epigraphic Culture(s) of Late Antiquity*. Heidelberger althist. Beitr. u. epigraph. Stud. 60 (Stuttgart 2017).
- BONACASA 2011**
N. BONACASA, Sulla scultura in porfido dell'Egitto Greco-Romano. In: D. Pantermalēs / S. Pingiatoglou / T. Stephanidou-Tiberiou (Hrsg.), *Námatα. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Δημήτριο Παντερμαλή* [Namata. Timetikos tomos gia ton kathegete Dimitrio Pantermali] (Thessaloniki 2011) 143–153.
- BOSCHUNG 2002**
D. BOSCHUNG, Gens Augusta. Untersuchungen zur Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des iulisch-claudischen Kaiserhauses. *Monumenta artis Rom.* 32 (Mainz 2002).

BOSCHUNG / ECK 2006

D. BOSCHUNG / W. ECK (Hrsg.), *Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Präsentation*. Schr. Lehr- u. Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraumes (ZAKMIRA) 3 (Wiesbaden 2006).

BRANDL / VASIĆ 2007

U. BRANDL / M. VASIĆ (Hrsg.), *Roms Erbe auf dem Balkan. Spätantike Kaiser- und Stadtanlagen in Serbien*. Zaberns Bildbände zur Arch. (Mainz 2007).

BRANDT 2006

H. BRANDT, *Die Tetrarchie in der Literatur des 4. Jhs. n. Chr.* In: BOSCHUNG / ECK 2006, 401–419.

BRUUN 1958

P. BRUUN, *The disappearance of Sol from the coins of Constantine*. Arctos. Acta philol. Fennica, 2, 1958, 15–37.

BRUUN 1976

P. BRUUN, *Notes on the transmission of imperial images in late antiquity*. In: K. Ascan (Hrsg.), *Studia romana in honorem Petri Krarup septuagenarii* (Odense 1976) 122–131.

VON BÜLOW 2011

G. VON BÜLOW, *Romuliana-Gamzigrad – Ort der Erinnerung oder Herrschaftsort?* In: von BÜLOW / ZABEHLICKY 2011, 153–165.

VON BÜLOW 2012

G. VON BÜLOW, *Überlegungen zur Standortwahl für den tetrarchenzeitlichen Kaiserpalast Romuliana*. In: F. Arnold / A. Busch / R. Haensch / U. Wulf-Rheidt (Hrsg.), *Orte der Herrschaft. Charakteristika von antiken Machtzentren*. Deutsches Arch. Inst. Forschungscluster 3, 3. Menschen, Kulturen, Traditionen 3 (Rahden / Westf. 2012) 41–48.

VON BÜLOW 2016

G. VON BÜLOW, *Ungewöhnliche Grabungsbefunde im Umfeld des spätromischen Kaiserpalastes Romuliana-Gamzigrad (Ostserbien)*. In: A. Panaite / R. Cirjan / C. Căpăță (Hrsg.), *Moesica et Christiana. Studies in Honour of Professor Alexandru Barnea* (Brăila 2016) 505–521.

VON BÜLOW u. a. 2009

G. VON BÜLOW / U. WULF-RHEIDT / T. SCHÜLER / M. OPELT / G. BREITNER, *Das deutsch-serbische Gemeinschaftsprojekt „Romuliana-Gamzigrad“*. Bericht über die Arbeitskampagnen 2004 bis 2007. Unter Mitarbeit von S. Petković, M. Živić, M. Milinković, R. Haberland, A. Pfützner. Germania 87, 2009, 105–171.

VON BÜLOW / WULF-RHEIDT 2009

G. VON BÜLOW / U. WULF-RHEIDT (Hrsg.), *Felix Romuliana. Der Palast des Kaisers Galerius und sein Umfeld. Eine serbisch-deutsche Kooperation* (Berlin 2009).

VON BÜLOW / ZABEHLICKY 2011

G. VON BÜLOW / H. ZABEHLICKY (Hrsg.), *Bruckneudorf und Gamzigrad. Spätantike Paläste und Großvillen im Donau-Balkan-Raum. Akten des Internationalen Kolloquiums in Bruckneudorf vom 15. bis 18. Oktober 2008*. Koll. Ur- u. Frühgesch. 15. Österr. Arch. Inst. Sonderschr. 45 (Bonn 2011).

CAHN 1988

H. A. CAHN, *Adlernase und Backenbart*. In: M. Schmidt (Hrsg.), *Kanon. Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag am 26. Februar 1988 gewidmet. Antike Kunst Beih.* 15 (Basel 1988) 218–221 Taf. 59–60.

CALZA 1972

R. CALZA, *Iconografia romana imperiale: da Carausio a Giuliano (287–363 d. C.)* (Rom 1972).

CAMBI 2017

N. CAMBI, *The image of Diokletian, between reality and transcendence. Artistic, iconographic and sociological aspects*. Knjiga Mediterana 98 (Split 2017).

CAMERON 2016

A. CAMERON, *Pontifex Maximus: from Augustus to Gratian – and Beyond*. In: M. Kahlos (Hrsg.), *Emperors and the Divine – Rome and its Influence 3. Colloquium for Advanced Studies at the University of Helsinki in January 2014. COLLEGIUM. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences 20 (Helsinki 2016) 139–159*. <<http://hdl.handle.net/10138/161321>>, e-publ. 04.2016, Zugriff 12.06.2019.

CAPUANI 1999

M. CAPUANI, *L'Égypte Copte* (Paris 1999).

CASELLA 2017

M. CASELLA, *Galerio. Il tetrarca infine tollerante*. Centro ricerche e documentazione sull'ant. classica Monogr. 43 (Rom 2017).

CASTRITIUS 1969

H. CASTRITIUS, *Studien zu Maximinus Daia*. Frankfurter althist. Stud. 2 (Kallmünz 1969).

CHANIOTIS 2004

A. CHANIOTIS, Rez. zu: „J. Rumscheid, Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit. Istanbuler Forsch. 43 (Tübingen 2000)“. Epigraphic Bulletin for Greek Religion 2001. Kernos 17, 2004, 242 Nr. 159.

DEL BUFALO 2018

D. DEL BUFALO, *Red Imperial Porphyry. Power and Religion²* (Turin, London, Venedig, New York 2018).

DELBRUECK 1932

R. DELBRUECK, *Antike Porphyrowerke*. Stud. zur spätantiken Kunstgesch. 6 (Berlin, Leipzig 1932).

DROST 2013

V. DROST, *Le monnayage de Maxence (306–312 après J.-C.)*. Schweizer Stud. zur Num. 3 (Zürich 2013).

DUSANIĆ 1995

S. DUSANIĆ, *Imitator Alexandri and Reditor Libertatis. Two controversial themes of Galerius' political propaganda*. In: D. Srejovć (Hrsg.), *The Age of Tetrarchs. A symposium held from the 4th to the 9th October 1993*. Srpska Akad. Nauka i Metnosti, Naučni Skupovi 75 (Belgrad 1995) 79–98.

ECK 2006

W. ECK, *Worte und Bilder. Das Herrschaftskonzept Diokletians im Spiegel öffentlicher Monumente*. In: BOSCHUNG / ECK 2006, 323–347.

EFFENBERGER 2013a

A. EFFENBERGER, *Die Tetrarchengruppe in Venedig. Zu den Problemen ihrer Datierung und Bestimmung*. In: I. Favaretto (Hrsg.), *Arte, storia, restauri della Basilica di San Marco a Venezia. L'enigma dei Tetrarchi. Quaderni della Procuratoria* (Venezia 2013) 49–79.

EFFENBERGER 2013b

A. EFFENBERGER, *Zur Wiederverwendung der venezianischen Tetrarchengruppe in Konstantinopel*. Millenium 10, 2013, 215–274.

EHLING 2012

K. EHLING, *Konstantin (und das Jahr) 312* (München 2012).

- EHLING / WEBER 2011**
K. EHLING / G. WEBER (Hrsg.), Konstantin der Große. Zwischen Sol und Christus. Sonderbd. Antike Welt (Mainz 2011).
- ENGEMANN 1968/69**
J. ENGEMANN, Bemerkungen zu spätromischen Gläsern mit Goldfoliendekor. Jahrb. Ant. u. Christentum 11/12, 1968/69, 7–25.
- ENSOLI / LA ROCCA 2000**
S. ENSOLI / E. LA ROCCA (Hrsg.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*. [Ausstellungskatalog Roma 2000–2001] (Rom 2000).
- VON FALCK 1996**
M. VON FALCK (Hrsg.), Ägypten: Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil. Katalog zur Ausstellung, Gustav-Lübcke-Museum Hamm, 16. Juni–13. Oktober 1996 (Wiesbaden 1996).
- FITTSCHEN 2015**
K. FITTSCHEN, Methodological approaches to the dating and identification of Roman portraits. In: B. Borg (Hrsg.), *A companion to Roman art*. Blackwell companions to the ancient world (Chichester 2015) 52–70.
- FITTSCHEN / ZANKER 1985**
K. FITTSCHEN / P. ZANKER, Katalog der römischen Porträts in den Capitolini-schen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse. Beitr. zur Erschließung hellenistischer u. kaiserzeitlicher Skulptur u. Architektur 3 (Mainz 1985).
- FREIGANG 1997**
Y. FREIGANG, Die Grabdenkmäler der gallo-römischen Kultur im Moselland. Jahrb. RGZM 44, 1997, 277–440.
- GEHN 2012**
U. GEHN, Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati. Spätantike, frühes Christentum, Byzanz. Stud. u. Perspektiven 34 (Wiesbaden 2012).
- GULIANO 1955**
A. GULIANO, Arco di Costantino. Album d'Italia 2 (Mailand 1955).
- GULIANO 1957**
A. GULIANO, Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense. Mo-numenti vaticani di arch. e d'arte 10 (Vatikanstadt 1957).
- GNECCHI 1912a**
F. GNECCHI, I medaglioni romani 1 (Mailand 1912; Reprint Bologna 1968).
- GNECCHI 1912b**
F. GNECCHI, I medaglioni romani 2 (Mailand 1912; Reprint Bologna 1968).
- GRAEPLER 2011**
D. GRAEPLER (Hrsg.), Bunte Götter: die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ein-führung [Ausstellung Univ. Göttingen 6. März–31. Juli 2011] (Göttingen 2011).
- GRIMM u. a. 1975**
G. GRIMM / D. JOHANNES / M. MOHSEN / M. IBRAHIM (Hrsg.), Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo. DAI Abt. Kairo Sonderschr. 1 (Mainz 1975).
- HÖLSCHER 1967**
T. HÖLSCHER, Victoria romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr. (Mainz 1967).
- INAN / ALFÖLDI-ROSENBAUM 1966**
J. INAN / E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (London 1966).
- JENNI 1998**
H. JENNI, Die Dekoration des Chnumtempels auf Elephantine durch Nektanebos II. Elephantine 17 (Mainz 1998).
- KÄHLER 1964**
H. KÄHLER, Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Roma-num. Monumenta artis Rom. 3 (Köln 1964).
- KANITZ 1892**
F. KANITZ, Römische Studien in Serbien. Der Donau-Grenzwall, das Strassen-netz, die Städte, Castelle, Denkmale, Thermen und Bergwerke zur Römerzeit im Königreiche Serbien. Denkschr. Kaiserl. Akad. Wiss., phil.-hist. Classe 41,2 (Wien 1892).
- KENT u. a. 1973**
J. P. C. KENT / B. OVERBECK / A. U. STYLOW, Die römische Münze (München 1973).
- KIENAST u. a. 2017**
D. KIENAST / W. ECK / M. HEIL, Römische Kaisertabelle, Grundzüge einer römi-schen Kaiserchronologie 6 (Darmstadt 2017).
- KISS 2000**
Z. KISS, De nouveau sur la sculpture impériale en porphyre. Archeologia (War-szawa) 51, 2000, 47–50.
- KITZINGER 1977**
E. KITZINGER, Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Develop-ment in Mediterranean Art, 3rd–7th century (London 1977).
- KLEIN 1988**
M. J. KLEIN, Untersuchungen zu den kaiserlichen Steinbrüchen an Mons Por-phyrites und Mons Claudianus in der östlichen Wüste Ägyptens. Habelts Dis-sertationsdrucke. R. Alte Gesch. 26 (Bonn 1988).
- KLEMM / KLEMM 1992**
R. KLEMM / D. KLEMM, Steine und Steinbrüche im Alten Ägypten (Berlin, Hei-delberg 1992).
- KOLB 1987**
F. KOLB, Diocletian und die Erste Tetrarchie. Improvisation oder Experiment in der Organisation monarchischer Herrschaft? Unters. antiken Lit. u. Gesch. 27 (Berlin, New York 1987).
- KOLB 1995**
F. KOLB, Chronologie und Ideologie der Tetrarchen. Ant. tardive 3, 1995, 21–31.
- KOLB 2001**
F. KOLB, Herrscherideologie in der Spätantike. Studienbücher Geschichte und Kultur der Alten Welt (Berlin 2001).
- KOVACS 2014**
M. KOVACS, Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt. Spätantike, frühes Christentum, Byzanz. Stud. u. Per-spektiven 40 (Wiesbaden 2014).
- KUHOFF 2001**
W. KUHOFF, Diokletian und die Epoche der Tetrarchie. Das römische Reich zwi-schen Krisenbewältigung und Neuaufbau (284–313 n. Chr.) (Frankfurt a. M. 2001).
- L'ORANGE u. a. 1984**
H. P. L'ORANGE / R. UNGER / M. WEGNER, Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen. 284–361 n. Chr. Das röm. Herrscher-bild 4 (Berlin 1984).

L'ORANGE / VON GERKAN 1939

H. P. L'ORANGE / A. VON GERKAN, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens. Stud. spätantiken Kunstgesch. 10 (Berlin 1939).

LAUBSCHER 1975

H. P. LAUBSCHER, Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki. Arch. Forsch. 1 (Berlin 1975).

LAUBSCHER 1999

H. P. LAUBSCHER, Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphy. Jahrb. DAI 114, 1999, 207–239.

LSA

Last Statues of Antiquity Database. University of Oxford. <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk>> e-publ. 05.2012. [Zugriff: 18.07.2019].

LUCCI 1964

M. L. LUCCI, Il porfido nell'antichità. Arch. Classica 16, 1964, 226–271.

MACHADO 2017

C. MACHADO, Dedicated to Eternity? The Reuse of Statue Bases in Late Antique Italy. In: BOLLE u. a. 2017, 323–361.

MATERN 2002

P. MATERN, Helios und Sol. Kulte und Ikonographie des griechischen und römischen Sonnengottes (Istanbul 2002).

MAXFIELD / PEACOCK 2001

V. A. MAXFIELD / D. P. S. PEACOCK, The Roman imperial quarries. Survey and Excavation at Mons Porphyrites 1994–1998, 1. Topography and quarries. Excavation memoir 67 (London 2001).

MAYER 2002

E. MAYER, Rom ist dort, wo der Kaiser ist. Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diocletian bis zu Theodosius II. RGZM Monogr. 53 (Mainz 2002).

MEISCHNER 1986

J. MEISCHNER, Die Porträtkunst der ersten und zweiten Tetrarchie bis zur Alleinherrschaft Konstantins, 293 bis 324 n. Chr. Arch. Anz. 1986, 223–250.

MIRKOVIĆ 1997

M. MIRKOVIĆ, Romuliana, the Roman army and soldiers. In: M. Lazić (Hrsg.), Antidoron Dragoslavo Srejović completis annis LXV ab amicis, colleges, discipulis oblatum. Univ. of Belgrade, Centre for Arch. Research Ser. 17 (Belgrad 1997) 429–435.

OLIVER 1941

J. H. OLIVER, The Sacred Gerusia. Hesperia Suppl. 6 (Amsterdam 1941).

OVERBECK 1973

B. OVERBECK, Argentum Romanum. Ein Schatzfund von spätrömischem Prunkgeschirr (München 1973).

PEACOCK / MAXFIELD 2007

D. P. S. PEACOCK / V. A. MAXFIELD, The Roman imperial quarries. Survey and excavation at Mons Porphyrites 1994–1998. 2. The excavations. Excavation memoir 82 (London 2007).

PENSABENE 2006

P. PENSABENE, Arco di Costantino: tra continuità e innovazione. Acta ad arch. et artium hist. pertinentia 20, 2006, 131–142.

PETKOVIĆ 2007

S. PETKOVIĆ, Late Roman necropolis of Romuliana, area south of the fortified palace (research 2005–2006). Starinar 57, 2007, 251–273.

PETKOVIĆ 2011

S. PETKOVIĆ, Gamzigrad-Romuliana in der Zeit nach dem kaiserlichen Palast. In: VON BÜLOW / ZABEHLICKY 2011, 113–128.

POLLINI 2008

J. POLLINI, Gods and emperors in the east: images of power and the power of intolerance. In: Y. Z. Eliav / E. A. Friedland / S. Herbert (Hrsg.), The sculptural environment of the Roman Near East. Reflections on culture, ideology, and power. Interdisciplinary studies in ancient culture and religion 9 (Leuven 2008) 165–194.

POPOVIĆ 2005

I. POPOVIĆ (Hrsg.), Šarkamen (Eastern Serbia). A tetrarchic imperial palace. The memorial complex. Arch. Inst. Monogr. 45 (Belgrad 2005).

POPOVIĆ 2007a

I. POPOVIĆ, Šarkamen – eine Residenz und Begräbnisstätte aus der Zeit des Maximinus Daia. In: BRANDL / VASIĆ 2007, 80–95.

POPOVIĆ 2007b

I. POPOVIĆ, Insignia on Galerius' porphyry head from Romuliana (Gamzigrad, East Serbia). In: L. F. Vagalinski (Hrsg.), The lower Danube in antiquity (VI c BC – VI c AD). International archaeological conference, Bulgaria Tutrakan, 6.–7.10. 2005 (Sofia 2007) 285–292.

POPOVIĆ 2011

I. POPOVIĆ (Hrsg.), Felix Romuliana – Gamzigrad. Arch. Inst. Monogr. 49 (Belgrad 2011).

POPOVIĆ 2016

I. POPOVIĆ, Porphyry sculptures from Sirmium. Ant. tardive 24, 2016, 371–390.

POPOVIĆ 2017

I. POPOVIĆ, Porphyry. Power of Emperors and Dignity of Gods. Sculptures from Roman Towns and Palaces in Serbia (Belgrad 2017).

POPOVIĆ u. a. 2018

I. POPOVIĆ / M. VERZÁR-BASS / C. TRUSSI (Hrsg.), Tesori e imperatori. Lo splendore della Serbia romana = Treasures and emperors [Ausstellungskatalog Aquileia 2018] (Rom 2018).

R.-ALFÖLDI 2001

M. R.-ALFÖLDI, Die Sol Comes-Münze vom Jahr 325. Neues zur Bekehrung Constantins. In: M. R.-Alföldi / H. Bellen / H.-M. v. Kaenel (Hrsg.), Gloria Romanorum. Schriften zur Spätantike. Zum 75. Geburtstag der Verfasserin am 6. Juni 2001. Historia. Einzelschr. 143 (Stuttgart 2001) 52–59.

RAMSKOLD u. a. 2016

L. RAMSKOLD / R. BUDE / Z. BEASLEY, Methods for authenticating ancient bronze coins: A case study of Constantine's "PANNONIAN CAP" coin. In: Niš and Byzantium. Fourteenth international symposium, Niš, 3–5 June 2015. Zbornik radova (Niš, Serbia) 14 (Niš 2016) 87–121.

REBENICH 2007

S. REBENICH, Vom dreizehn Gott zum dreizehn Apostel? Der tote Kaiser in der Spätantike. In: H. Schlange-Schöningen (Hrsg.), Konstantin und das Christentum (Darmstadt 2007) 216–244.

REINSBERG 2006

C. REINSBERG, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben 3. Vita Romana. Die antiken Sarkophagreliefs 1,3 (Berlin 2006).

ROBERTSON 1982

A. S. ROBERTSON, Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet, University of Glasgow 5. Diocletian (Reform) to Zeno (Oxford 1982).

ROHMANN 1998

J. ROHMANN, Die spätantiken Kaiserporträts am Konstantinsbogen in Rom. Röm. Mitt. 105, 1998, 259–282.

ROLLIN 1979

J. P. ROLLIN, Rechtsfragen römischer Bildnisse. Habelts Dissertationsdrucke. R. Klass. Arch. 11 (Bonn 1979).

ROMEO 1999

I. ROMEO, Tra Massenzio e Costantino: Il ruolo delle officine urbane ed ostiensi nella creazione del ritratto costantiniano. Bull. Comm. Arch. Roma 100, 1999, 197–228.

RUMSCHEID 2000

J. RUMSCHEID, Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit. Istanbuler Forsch. 43 (Tübingen 2000).

ŞARE AĞTÜRK 2018

T. ŞARE AĞTÜRK, A New Tetrarchic Relief from Nicomedia: Embracing Emperors. Am. Journal Arch. 122, 411–426.

SCHWARZMAIER u. a. 2012

A. SCHWARZMAIER / A. SCHOLL / M. MAISCHBERGER / J. LAURENTIUS / I. GESKE, Die Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin. Altes Museum, Neues Museum, Pergamonmuseum 4 (Darmstadt 2012).

SCRINARI 1972

V. S. M. SCRINARI, Aquileia. Museo archeologico. Catalogo delle sculture romane (Rom 1972).

SIMON 1990

E. SIMON, Die Götter der Römer (München 1990).

SMITH 1997

R. R. R. SMITH, The public image of Licinius I. Journal Roman Stud. 87, 1997, 170–202.

SMITH 2000

M. D. SMITH, The religious coinage of Constantius I. Byzantium 70, 2000, 474–490.

SREJOVIĆ 1959

D. SREJOVIĆ, Dva kasnoantička portreta iz Srbije [Two late-antique portraits from Serbia] Živa antika. Ant. vivante 9, 1959, 253–264.

SREJOVIĆ 1993a

D. SREJOVIĆ (Hrsg.), Roman Imperial towns and palaces in Serbia. Sirmium, Romuliana, Naissus. Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti Ser. 73 (Belgrad 1993).

SREJOVIĆ 1993b

D. SREJOVIĆ, Felix Romuliana. The ideological testament of emperor Galerius. In: SREJOVIĆ 1993a, 31–53.

SREJOVIĆ 1994

D. SREJOVIĆ, The representation of Tetrarchs in Romuliana. Ant. tardive 2, 1994, 143–152.

SREJOVIĆ / VASIĆ 1994

D. SREJOVIĆ / C. VASIĆ, Imperial mausolea and consecration memorials in Felix Romuliana (Gamzigrad, Eastern Serbia) (Belgrad 1994).

STEPHANIDOU-TIBERIOU 1995

T. STEPHANIDOU-TIBERIOU, Το μικρό τόξο του Γαλερίου στη Θεσσαλονίκη [To mikro toxou Galeriu stē Thessalonikē]. Vivliothēkē tēs en Athēnais Arch. Hetaireias 151 (Athen 1995).

STEPHANIDOU-TIBERIOU 2009

T. STEPHANIDOU-TIBERIOU, Die Palastanlage des Galerius in Thessaloniki. Planung und Datierung. In: N. Cambi / J. Belamarić / T. Marasović (Hrsg.), Diocletian, Tetrarchy and Diocletian's Palace on the 1700th anniversary of existence. Proceedings of the international conference held in Split from September 18th to 22nd 2005. Knjiga Mediterana 54 (Split 2009) 389–409.

SUTHERLAND 1956

C. H. V. SUTHERLAND, Flexibility in the ‘reformed’ coinage of Diocletian. In: R. A. G. Carson / C. H. V. Sutherland (Hrsg.), Essays in Roman Coinage, presented to Harold Mattingly (Oxford 1956) 174–189.

VON SYDOW 1969

W. VON SYDOW, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. Antiquitas 8 (Bonn 1969).

TANTILLO 2017

I. TANTILLO, La trasformazione del paesaggio epigrafico nelle città dell’Africa romana, con particolare riferimento al caso di Leptis Magna (Tripolitana). In: BOLLE u. a. 2017, 213–270.

THIEL 2006

W. THIEL, Die „Pompeius-Säule“ in Alexandria und die Viersäulenmonumente Ägyptens. Überlegungen zur tetrarchischen Repräsentationskultur in Nordafrika. In: BOSCHUNG / ECK 2006, 249–322.

TOMOVIĆ 2005

M. TOMOVIĆ, The Memorial Complex. In: POPOVIĆ 2005, 19–58.

UNGARO / MILELLA 1995

L. UNGARO / M. MILELLA (Hrsg.), I luoghi del consenso imperiale. Il foro di Augusto, il foro di Traiano [Ausstellungskatalog Rom 1995] (Rom 1995).

VARNER 2004

E. R. VARNER, Mutilation and transformation. Damnatio memoriae and Roman imperial portraiture. Monumenta Graeca et Romana 10 (Leiden 2004).

VASIĆ 2007

M. VASIĆ, Findings of coins from Romuliana, unearthed in 2005 and 2006 outside the fortified palace. Starinar 57, 2007, 309–314.

WILDUNG u. a. 1972

D. WILDUNG / B. GESSLER-LÖHR / M. SEIDEL / H. W. MÜLLER, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst 2 (München 1972).

WISSOWA 1912

G. WISSOWA, Religion und Kultus der Römer. Handbuch klass. Altertums-Wiss. 5, 4 (München 1912; reprint 1971).

ŽIVIĆ 2011a

M. ŽIVIĆ, Romuliana, a palace for god’s repose. In: von Bülow / ZABEHLICKY 2011, 101–111.

ŽIVIĆ 2011b

M. ŽIVIĆ, Artistic achievements in the imperial palace. In: POPOVIĆ 2011, 107–139.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–6 a–e; 8; 11; 18; 19; 23a; 25a–b; 27; 28b; 42a–b; 43b; 44a: M. Bergmann. – *Abb. 7:* U. Wulf-Rheidt. – *Abb. 9:* Narodni Muzej, Zaječar. – *Abb. 10; 12–17; 37:* H. R. Goette. – *Abb. 20–22; 25c–d:* S. Eckardt (Archäologisches Institut der Universität Göttingen). – *Abb. 23b; 34:* nach GIULIANO 1955, Abb. 46; 53. – *Abb. 24:* Archivio Fotografico Vaticano XXXII-80-29. – *Abb. 26; 28a:* D-DAI-Rom-5695. D-DAI-Rom-6841. – *Abb. 29:* nach EHLING 2012, 98 Nr.44. – *Abb. 30a–b; 40a–b:* nach SREJOVIĆ 1994, 144 Abb. 1. 3–5; 147 Abb. 8. 9. – *Abb. 31:*

D-DAI-ATH-Thessaloniki 240. – *Abb. 32–33:* AGME (Archiv der Skulpturen des Abgußmuseums der Universität Thessaloniki) 12 D 2; 12 A (Foto M. Skiadaressis). – *Abb. 35–36:* nach SMITH 1997, Taf.7,1; Taf. 1. – *Abb. 38:* nach RIC VI, 557–558. – *Abb. 39:* Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz 18225822 (Foto D. Sonnenwald). – *Abb. 41:* Collage J. Bergmann. – *Abb. 43 a:* Centre d’Études Alexandrines, Alexandria. – *Abb. 43 c:* J. Fabricius. – *Abb. 44 b:* D. Del Bufalo.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz publiziert (mit Ausnahme von Kat.-Nr. 16) die klassifizierbaren Fragmente von Porphyrskulpturen aus dem Palast von Gamzigrad, die durchweg aus sekundärer Deponierung stammen. Im Zentrum stehen der bekränzte Kaiserkopf, der Hals einer zweiten Kaiserfigur in gleichem Format und mit gleicher Kopfbewegung, sowie eine linke globus haltende Hand im selben Format. Für den Kopf wird ursprüngliche Bemalung und Bärtigkeit nachgewiesen, ein Ergebnis, das Porphyrskulpturen insgesamt betrifft. Für den Kopf wird D. Srejovićs Identifizierung als Porträt des Galerius mit z. T. neuen Argumenten bestätigt, die zugleich eine Entstehung kurz nach 305 und vor 308 wahrscheinlich machen. Unter den Fragmenten befinden sich solche von zwei gleich großen ausgebreiteten Flügelpaaren, von denen eines mit den Fragmenten eines Palmzweiges und eines schwelbenden Fußes zu der Victoria gehören könnte, die immer schon aus der kleinen Hand an der Rückseite des kaiserlichen Kranzes erschlossen wurde. Das zweite Flügelpaar und das Halsfragment könnten von einer zweiten einzelnen Kaiserfigur stammen. Andere Fragmente gehören zu weiteren kleinformatigen Figuren unbekannter Funktion. Alle entstammen erkennbar der von Diokletian begründeten ägyptischen Porphyrowerkstatt. Weitere Überlegungen gelten den möglichen späteren Schicksalen der Galeriusstatue von Gamzigrad.

ABSTRACT

The article publishes (with the exception of cat.no. 16) the classifiable fragments of porphyry sculptures from the Gamzigrad palace, all of which are from secondary disposal. In the focus are the crowned imperial head, the neck of a second imperial figure in the same format and with the same head turn, as well as a left hand holding a globe, also in the same format. The head is shown to have been originally painted and bearded, a result that affects porphyry sculptures as a whole. For the head, D. Srejović’s identification as a portrait of Galerius is confirmed with partly new arguments, which at the same time make an origin shortly after 305 and before 208 probable. Among the fragments are those of two pairs of wings of equal size, one of which, with the fragments of a palm branch and a floating foot, could belong to the Victoria, which has always been deduced from the small hand at the back of the imperial wreath. The second pair fragments belong to other small-format figures of unknown function. All of them clearly originate from the Egyptian porphyry workshop founded by Diocletian. Further considerations are devoted to the possible later fates of the Galerius statue at Gamzigrad.

(Translation: Ch. Rummel)