MARIANNE BERGMANN

Zur Datierung und Deutung der Chlamysfiguren aus rotem Porphyr*

Abstract

The article deals with four porphyry statues wearing late antique tunica-chlamys attire in Vienna, Berlin, Ravenna, and in the Louvre. By the provenance of two of them and by details of workmanship they are all clearly linked to the porphyry workshop that the tetrarchs had installed in Egypt. Yet they differ from the main products of this workshop not only by their new costume but also in their overall shape. Whereas the tetrarchs employed local sculptors, who specialized in working hard stone for their new porphyry workshop and the result was a fascinating mixture of imperially commissioned and strongly local elements, these chlamydati follow other models of more classical taste. They attest to new imperial instructions given to the workshop. This makes it important to know, when this new form of imperial representation was introduced. Suggested dates differ widely. This article proposes to date the statues in Ravenna and the Louvre by means of their close typological and stylistic similarities to the statue of Oikoumenios from Aphrodisias, which itself is dated by its portrait, which is the closest known parallel to early Theodosian emperor's portraits at Aphrodisias and Constantinople. The common link between the locally-produced honorific statues from Aphrodisias, the imperial porphyry workshop in Egypt, and the statue finds in Italy would then be Constantinople, whose sculpture workshops were heavily influenced by those of Aphrodisias. There are reasons to see the statues at Vienna and Berlin as earlier and representing a development of the new iconography. All this seems to correspond with the ideas of U. Gehn and R.R.R. Smith, who posit, that the use of late antique chlamydati and togati for honorific statues developed mainly in the later 4th century and in the east. It may have evolved during and after the reign of Valens, parallel to the intensified lawgiving concerning statusmarking. There should be parallels to this in the emperor's 'Chlamys/Dienstkostüm'. – At the end there are some remarks on the 'hand-on-sword' gestus of the statues.

Die Ausgangssituation

Eine der ungelösten Fragen der spätantiken Skulptur und Kaiserikonographie ist die Entstehungszeit der mit Tunica und Chlamys bekleideten Kaiserfiguren aus rotem Porphyr, die abgesehen von zwei begrenzt aussagekräftigen Fragmenten in Istanbul die spätesten

* Für vielfältige Hilfe, Beratung und Genehmigungen danke ich insbesondere H.R. Goette, H.M. von Kaenel, D. Del Bufalo, M. Errington, R. Wünsche, E. La Rocca, außerdem J. Barringer, C. Jaeggi, J. Lenaghan, M. Meyer, M.R.-Alföldi, D. Wigg-Wolf sowie den folgenden Institutionen und dort zuständigen Kolleginnen und Kollegen: K. Dahmen (Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin), S. Eckardt (Archäologisches Institut, Universität Göttingen), C. Fluck und G.

erhaltenen S t a t u e n aus diesem Material bilden.¹ Es sind dies drei Chlamysträger mit Schwert in Berlin, Ravenna und im Louvre, ein nur durch eine Hand am Schwertknauf bezeugtes Exemplar in London sowie eine Statuette in Tunica-Chlamys-Tracht in Wien, die einst eine Lanze oder ein Labarum und einen Globus hielt (Abb. 2-8. 11-17). Zwei der Figuren (in Wien und Berlin) stammen aus Ägypten, zwei (in Ravenna und die Hand in London) aus Italien, die Herkunft des Exemplars im Louvre ist unbekannt. Eine gesicherte Datierung dieser Figuren ist in mehrfacher Hinsicht von Interesse. Einerseits repräsentieren drei der Figuren mit dem Schwert einen besonders paradigmatisch wirkenden Typus des spätantiken Kaiserbildes, der jedoch in rundplastischen Exemplaren sonst nicht bezeugt ist. Darüber hinaus sind die Statuen Zeugnisse für die Ausprägung des Konstantinopler Skulpturenstils: die in Ägypten gefundenen Statuen in Wien und Berlin stellen sicher, die in Ravenna und im Louvre, wie gezeigt werden soll, ebenfalls späte Produkte der ursprünglich in Ägypten (Alexandria?) angesiedelten spätantiken Porphyrrwerkstatt dar. Diese für die Repräsentation der Tetrarchie gegründete Werkstatt arbeitete wahrscheinlich noch bis weit in die konstantinische Zeit hinein in einem charakteristischen Lokalstil. Die vier genannten Figuren sind hingegen – graduell unterschiedlich, aber grundsätzlich verwandt – wieder von klassischen Proportionen und einer klassischen Faltengebung bestimmt. Die kaiserliche Administration als Auftraggeberin, die für die tetrarchische wie für die folgende Phase der Werkstatt anzunehmen ist, hat der Werkstatt also neue Direktiven erteilt, und je nach dem Zeitpunkt, an dem dies stattfand, kommt als Modellgeberin nur noch Konstantinopel infrage, – ein besonders nachdrückliches Beispiel für die Frage des Kolloquiums nach patron, context und style.

Die Voraussetzung: die tetrarchische (und konstantininische?) Porphyrrwerkstatt in Ägypten

Zum besseren Verständnis des Folgenden müssen der sachliche Rahmen und der Forschungsstand zu der in Ägypten ansässigen spätantiken Porphyrrwerkstatt noch einmal kurz skizziert werden.² Zu den radikalen Maßnahmen Diokletians gehörte die massive Propagierung der risikobehafteten Viererherrschaft durch neue bzw. Jetzt offizielle Formen der Repräsentation, u.a. im Zeremoniell und dem Purpur – und Edelsteinornat. Im Zuge dessen ließ er neuartige Kaiserbilder aus rotem Porphyrr herstellen, die die Kaiser durch und durch purpurn zeigten – und die zentrale Anliegen der Tetrarchie ganz direkt vorführten, wie die Concordia der Herrscher, das wichtigste Element in dem neuen Regierungskonzept, das in den Gruppen der einander, umarmenden⁴ Augusti und Caesares verdeutlicht ist, die an Säulenpaaren angebracht waren.³ Da der rote Porphyrr am Porphyrrberg (Gebel Doukhan) in der ägyptischen

Mietke (Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin), M. Laubenger (Kunsthistorisches Museum, Wien), M. Peter (Museum Augst), Don Lorenzo Rossini (Arcidiocesi di Ravenna-Cervia), R.R.R. Smith (New York University Excavations at Aphrodisias), M. Zöschg (Victoria & Albert Museum, London), Biblioteca Classense, Ravenna; Hirmer-Archiv/Foto Marburg, British Museum London, Deutsches Archäologisches Institut Rom; für die Zeichnung in Abb. 18 danke ich J. Škundrić-Rummel.

¹ Zu den beiden Fragmenten unten Anm. 108; zum Kaiserkopf des 6.Jhs. Delbrueck 1932, 119 Abb. 48; Sande 1975, 97-99 Abb. 51-52; zuletzt Kovacs 2014, 201-202. 207. 263 Kat. A 20 m.Lit. Taf. 115,1; 116,1.

² Vgl. detaillierter Bergmann 2016, 781-786 m.Lit.

³ Delbrueck 1932, 84-93 Taf. 31-37.

Ostwüste gebrochen wurde⁴ und die Tetrarchen im dezentralisierten Reich von vielen Residenzen aus agierten,⁵ lag es nahe, die Porphyrrarbeiten gleich in Ägypten, wohl in Alexandria, herzustellen, es sei denn, komplizierte Entwürfe erforderten die Versendung in abbozierter Form und mitreisende Bildhauer, die die Gegenstände vor Ort ausarbeiteten. Für dieses Anliegen mußten lokale Spezialisten für Hartsteinbearbeitung eingesetzt werden, von denen es sicher nicht mehr viele gab und die schon lange in spezifischen griechisch-römisch-ägyptischem Mischstilen arbeiteten. Ihre Bindung an lokale Traditionen läßt sich vielfach nachweisen. Dies gilt besonders für den Stil der Gewandfalten, die wie Seile oder Seilbündel auf glatten Oberflächen aufliegen, eine Leitform der gesamten Produktion (Abb. 1).⁶ So entstand ein begrenztes Repertoire ausdrucksstarker Porphyrrprodukte: lebens- und überlebensgroße Statuen und Büsten der Kaiser unterschiedlicher Typen, oft versehen mit Juwelenbesatz an Insignien und anderer Ausstattung, wie die hier abgebildete überlebensgroße Statue auf juwelenbesetztem Thron in Alexandria,⁷ die wahrscheinlich Diokletian darstellt, die genannten Säulenpaare mit den einander umarmenden Gruppen der Augusti und Caesares, welche vermutlich Apsidenfronten für amtierende Magistrate oder gar Auftritte der Herrscher selbst rahmten, von denen jeder einzelne für alle vier handelte, am Ende monumentale reliefgeschmückte Kaisersarkophage, deren Grundform wiederum lokalägyptischer Tradition verpflichtet ist. Insgesamt ist die Produktion der Werkstatt trotz minimaler Unterschiede zwischen einzelnen Stücken und figürlichen Komplexen so einheitlich, daß nur eine existiert haben⁸ und sie kaum anders als in kaiserlichem Auftrag entstanden sein kann.

Sollten der für die 354 gestorbene Tochter Konstantins Constantina verwendete Rankensarkophag im Vatikan aus S.Costanza und das Fragment eines solchen in Konstantinopel⁹ für Konstantin bzw. Constantius II gemacht gewesen sein und beide nicht einst bestellte, aber wie der Helenasarkophag¹⁰ erst später verwendete tetrarchische Exemplare, würden sie bezeugen, daß die Werkstatt ihre charakteristische Produktion bis über die konstantinische Zeit hinaus geführt hat. Dies ist auch für die sparsam verzierten späteren Kaisersarkophage in kleinasiatischem Typus mit Dachdeckeln und andere Formen in kleinasiatischem Typus mit Dachdeckeln und andere Formen in Istanbul zu erschließen.¹¹

⁴ Delbrueck 1932, 1-13; Maxfield, Peacock 2001; Peacock, Maxfield 2007; Del Bufalo 2012, 55-63.

⁵ Mayer 2002.

⁶ Bergmann, o.Anm.2.

⁷ Delbrueck 1932, 96-98 Taf. 40-41; L'Orange, Unger, Wegner 1984, 67-68. 119 Taf. 46 a.b; Tkazow 1993, 286 Nr. 271; Gehn 2012, 90-94. 323-327 Kat. P 1 Taf.32; Bergmann 2016, 782; LSA-2003.

⁸ Zur Vermutung, daß tetrarchische Porphyrrwerkstätten außer in Ägypten auch in Syrien oder Kleinasien existiert haben könnten, s. z.B. Bonacasa 2011, 151 s. auch Gehn 2012, 91-93.345 zu von ihm angenommenen unterschiedlichen Werkstätten für die Porphyrrchlamydati. Zu den Unterschieden zwischen tetrarchischen Werken, die manchmal auf verschiedene Werkstätten zurückgeführt werden, zählt vor allem die unterschiedliche Wiedergabe der Struktur von Haar und Bart durch Einritzung oder durch Malerei. Schon Delbrueck 1932, 6 bemerkte grundsätzlich, daß bei den Porphyrrskulpturen manche Details durch Bemalung angegeben waren, vgl. auch ebd. 104 zum Chlamydatus in Berlin; ausdrücklich hat er dies ebd.85-86 für das Haar der Venezianer Tetrarchen (wozu ebenfalls in Bemalung zu ergänzende Bärte zu ergänzen sind) postuliert, dieselben plastisch unausgearbeiteten Oberflächen haben sich bei verschiedenen weiteren inzwischen bekanntgewordenen Porphyrrporträts (Gamzigrad, zur Bemalung dieses und anderer Beispiele Bergmann 2016, 796-797) gezeigt, die aber sonst so sehr mit den Porträts mit eingeritztem Haar übereinstimmen, daß höchstens an Werkstattanteilen zu denken ist, nicht aber an verschiedene Werkstätten, die an verschiedenen Orten arbeiteten. Vgl. unten S. 93-96.

⁹ Delbrueck 1932, 219 Taf. 104; Bielefeld 1997, 67-73 Taf. 94-99; Asutay-Effenberger, Effenberger 2006, 73-74.

¹⁰ Delbrueck 1932, 219. 227 Taf. 107; Asutay-Effenberger, Effenberger 2006, 17. 72-76 Abb. 1.

¹¹ Delbrueck 1932, 221-227 Taf. 108-110; Asutay-Effenberger, Effenberger 2006 Abb. 3-9. 11-17.

Die Chlamysfiguren

Von der genannten in Motivrepertoire und Stil zusammenhängenden Gruppe von Skulpturen unterscheiden sich die vier Kaiserfiguren Abb. 2-8. 11-17 nicht nur durch die Tracht von Tunica und Chlamys, sondern, wie oben erwähnt, durch die Hinwendung zu einem wieder ‚klassischen‘ Stil, d.h. in der Körperhaltung, der Proportionierung und in der Gewandwiedergabe mit unterschiedlich breiten und schmalen, z.T. scharf geknickten Faltenkörpern. Aus diesen Gründen werden ihre Entstehungszeit, aber teilweise auch ihr Entstehungsort immer wieder diskutiert. Im Folgenden werden zunächst die Statuen näher beschrieben und dabei dem Bekannten einige neue Beobachtungen zugefügt. Es werden die verschiedenen Datierungsvorschläge diskutiert, ein Argument für eine Entstehung der Figuren von Ravenna und im Louvre in der Zeit um 400 angeführt, die Fortführung der Werkstatttradition bis zu diesem Zeitpunkt aufgezeigt und der mögliche Entstehungsprozess des Typus des Kaisers mit Tunica, Chlamys und Schwert nachgezeichnet.

Statuette aus Ägypten in Wien, Kunsthistorisches Museum

Den tetrarchisch-subtetrarchischen Arbeiten steht am nächsten die im heutigen Zustand 0,39 m, ursprünglich etwa 0,70 m hohe Statuette im Kunsthistorischen Museum in Wien¹² (Abb. 2-4. 9a. 10a). Sie gelangte 1851 als Geschenk des damaligen österreichischen Generalkonsuls von Alexandria nach Wien.

Der Dargestellte trägt eine mit einem juwelenbesetzten *Cingulum* gegürtete Tunica und eine von einer Pendilienfibel zusammengehaltene Chlamys, die vorn schräg über die Brust zurückgezogen und über den linken Unterarm gewickelt ist. Von dort fällt sie in großzügigen weichen Zickzackfalten hinab (Abb. 4). Die Figur steht, verstärkt durch die Haltung der Arme, in deutlichem Kontrapost: ihr linkes Bein war ihr Standbein, das rechte ist leicht abgelenkt. Der rechte Arm war stark erhoben und muß eine Lanze oder das Labarum gehalten haben. Der mit dem Ellenbogen an den Körper gedrückte linke Arm ist angewinkelt und an der abgebrochenen Stelle auffallend voluminös, was vermuten läßt, daß auf der vorgestreckten Linken ein größeres Gewicht gelegen hat, wahrscheinlich ein Globus. Der Kopf war nach der Stellung der Halsmuskeln energisch zu seiner Rechten gewendet. Die Haltung der Arme spiegelt sich besonders in der Rückseite. Sie zeigt den an den Körper gepreßten linken Ellenbogen, der das Gewicht des Globus abstützt und die Chlamys, die mitgerissen vom hoch erhobenen rechten Arm stark schräg herabhängt. An der rechten senkrechten Kante der Chlamys ist ein Stück weggebrochen, das noch vom Arm mitgezogen war. Die Länge der Gewänder ist fast vollständig erhalten. Der untere Saum der Tunica ist vorn fast vollständig vorhanden, nur unterhalb des rechten Knies (das sich durch die Abknickung im Kontur der Figur abzeichnet) abgebrochen. Auch der untere Rand der Chlamys hinten ist fast komplett erhalten. Da sich in dem Porphyrmaterial die hinten herabhängende Chlamys kaum als dünne Schicht ausarbeiten ließ (vgl. S. 79-94), ist ihre Innenseite als Schräge gearbeitet, die auf der Höhe des Tunिकासauces und hinter den heute abgebrochenen Beinen ansetzt und bis zur schmalsten Stelle am unteren Chlamyssaum verläuft. Vor dieser Folie waren die unteren Teile der Beine frei ausgearbeitet, von unten gesehen sind ihre Umrisse noch zu erkennen. Hin-

¹² Delbrueck 1932, 108-110 Taf. 49; Tkazow 1993, 287 Nr. 272; LSA-1009; Faedo 2000, 561-562 Nr. 217 m.Lit.; Gehn 2012, 340-343, Kat. P 6 T.34; Del Bufalo 2012, 95, S 46; Bergmann 2016, 788 Abb. 10.

ten muß demnach die Chlamys mindestens bis zur Mitte des Unterschenkels gereicht haben. Die proportional große Pendilienfibel gehört wie die der anderen Porphy-Chlamydati zu dem Typus, bei dem zwei äußere Pendilien in ihrer Mitte durch ein v-förmiges Element verbunden werden, von dessen Spitze eine dritte Pendilienschnur herabhängt. Entsprechend der starken Bewegung der Figur hängen die Pendilien leicht schräg und schwingen etwas nach außen. Die Gewandfalten haben zum Teil noch die alte Seilform, sind aber kaum noch eng gebündelt, die großen seilartigen Bogenfalten auf der Rückseite kehren bei anderen Porphy-Chlamydati wieder - an anderen Stellen jedoch, so besonders bei den großen Zickzackfalten der Chlamys an der linken Seite ist der Stoff weich und differenziert wiedergegeben.¹³

Der Unterschied der Figur zu den zuvor genannten aus der alexandrinischen Werkstatt ist augenfällig. Trotzdem muß die Figur in der alten Porphywerkstatt entstanden sein. Sie stammt aus Ägypten und stimmt außer in der noch überwiegenden Seilform der Falten in zwei eigenwilligen Formeln mit tetrarchischen Arbeiten dieser Werkstatt überein. Die vielteilige Faltenformation in der Chlamys an der linken Brusthälfte (Abb. 9a) stimmt, wie bereits an anderer Stelle gezeigt, verblüffend genau mit demselben Motiv an einem der Götterbüstchen am Kranz des Tetrarchenkopfes von Gamzigrad (Abb. 9b) sowie einer Porphyrbüste im Vatikan überein, die ursprünglich monolith mit einer Porphyssäule verbunden war, welche im Kantharos der konstantinischen Peterskirche zweitverwendet war.¹⁴ Außerdem entspricht die starre Bommel am rechten Zipfel der Chlamys fast wörtlich denen an der Toga der monumentalen Sitzstatue in Alexandria selbst¹⁵ (Abb. 10 a.b), deren Form sonst unbekannt ist. Nicht nur der neue Statuentypus, sondern auch die stilistischen Unterschiede gegenüber der älteren Produktion der Porphywerkstatt von Alexandria müssen also auf neue Instruktionen, die dieser Werkstatt gegeben wurden, zurückgeführt werden.

Statue aus Alexandria in Berlin, Museum für Byzantinische Kunst

Das gilt noch mehr für die Statue in Berlin¹⁶ (Abb. 5-8. 7a.b. 27b). Sie wurde im Stadtzentrum von Alexandria gefunden, mißt heute 0,94 m, ihre ursprüngliche Körperhöhe schätzte R. Delbrueck auf ca. 1,30 m. Sie ist nur vorn ausgearbeitet, ihre Rückseite ist entsprechend einer alten lokalen Tradition futteralartig modelliert, die Oberfläche dabei sorgfältig geglättet.¹⁷ Wie die Statuette in Wien trägt die Figur eine Tunica mit Chlamys, deren Rand schräg über die Brust zum linken Unterarm, in diesem Fall zum Handgelenk gezogen ist, sie steht ruhig

¹³ Dies besonders im Gegensatz zu den ornamentalen wellenförmigen Faltenrädern an entsprechender Stelle bei der unterlebensgroßen Panzerstatue aus Ägypten in Turin (Delbrueck 1932, 107 Abb. 38), die noch vollständig dem tetrarchischkonstantinischen Stil der Werkstatt verhaftet ist.

¹⁴ Bergmann 2016, 788, 815 Abb. 13-15; vgl. zur Büste im Vatikan: Delbrueck 1932, 103-104 Taf. 45; Bergmann, Liverani 2000, 563-4 Nr. 220 (Abb. seitenverkehrt); die Büste im Kranz des Kopfes von Gamzigrad auch: Srejić 1994, 151-152 Abb. 17.

¹⁵ S.o. Anm. 7.

¹⁶ Delbrueck 1932, 104-106 Abb. 73, T. 47; Tkaczow 1993, 287 Nr. 273; LSA-1007; Gehn 2012, 91-94; 336-340, Kat. P 5 Taf. 34; da 1973 das Fragment einer Plinthe mit campagi-bekleideten Füßen nahe beim Fundort der Berliner Statue zutage kam, erwog Z. Kiss, daß beide zusammengehören könnten (Kiss 1983; Kiss 1988, 51 Nr. 77 Abb. 131-132 m.Lit.; Tkaczow 1993, 287 Nr. 274; LSA-2561). Gegen diese Annahme spricht die Unfertigkeit der Oberfläche von Plinthe und Füßen, während die Oberfläche der Statue geglättet ist.

¹⁷ So wie die vermutlich um 300 v.Chr. einsetzenden ägyptischen Mantelstatuen, vielfach aus schwarzem Hartgestein, von hinten aussehen, wenn man den Rückenpfeiler abrechnet. Zum Typus der Statuen Bianchi 1976; Bianchi 1978; zur Datierung ihre Beginns auch Lembke, Vittmann 1999, 301; vgl. die Rückseite des Horos, Sohn des Totoes, ebd. Taf. 47.

mit ihrem linken Bein als Standbein, das rechte ist leicht zur Seite gesetzt und die Gewänder hängen etwas starr herab. Der untere Rand der Tunica ist an der offenen rechten Seite der Chlamys sichtbar, sie reicht etwas weiter über die Knie herab als bei der Statuette in Wien. Der untere Rand der Chlamys ist überall gebrochen.

Die über den linken Unterarm zurückgezogene Chlamys läßt die linke Hand sichtbar werden, die die Schwertscheide an ihrem oberen Ende umfaßt (Abb. 17a.b), welche an einem Schwertriemen hängt, der seinerseits vom Gürtel herabhängt. Ein Merkmal etwas einfacherer Arbeiten der Porphyrawerkstatt sind die wenig gegliederten Finger der Faust und der überlange Daumen der linken Hand, der hinter der Schwertscheide hervortritt.¹⁸ Der rechte Arm ist angewinkelt, der Unterarm vor dem Körper entlanggeführt, die Rechte liegt entspannt auf dem Schwertgriff auf (Abb. 17a.b). Der Eindruck der Entspanntheit entsteht durch die Fingerhaltung. Bei der Berliner Statue liegen der Ring-, Mittel- und Zeigefinger so auf dem Schwertgriff auf, daß die beiden vorderen Glieder der Finger lose über den Griff überhängen. Der kleine Finger ist an der Seite des Griffs zum Handballen eingeschlagen. Auf der Innenseite liegt die Hand so am Körper an, daß der Daumen nicht zu sehen ist. Vom Schwertgriff ist unter der Hand allein der v.B. linke Kontur erkennbar. Er verläuft von unten nach oben zunächst senkrecht und biegt dann nach links aus (Abb. 17a): dies erinnert an die Adlerkopfgrieffe, die sich nach Vorläufern im Alten Orient und im Hellenismus in der Kaiserzeit bei Schwertern von Göttern, Herrschern und sonstwie hervorgehobenen Personen finden – und in der ägyptischen Form von Falken- statt Adlerköpfen die Schwerter der venezianischen Tetrarchen auszeichnen.¹⁹ Sie findet sich jedoch nicht bei der auf dem Schwertgriff ruhenden Hand der Statue in Ravenna und der Hand in London (Abb. 17 c-g) (vgl.u.).

Die Gewandfalten der Figur in Berlin wirken uneinheitlich.²⁰ Das Tunica-Unterteil hat ausgesprochen differenzierte Falten, in Breite, Höhe und mit Rücksicht auf die kontrapostische Beinstellung, während die Chlamys vor der Brust und über dem linken Arm von seilartigen, dabei dünnen und etwas unsicher geführten Falten durchzogen wird. Dieser Unterschied zwischen Ober- und Unterteil erklärt sich durch ein technisches Problem. Die Bildhauer stießen am Oberteil auf eine mit Hohlräumen durchsetzte Gesteinszone, wie sie sich einst durch Gas- (Dampf?)blasen in dem erkaltenden Magma gebildet hatten, aus dem der Porphyr entstand.²¹ Das betraf weniger den Unterteil der Statue, dem man deshalb die eigentlich gemeinten komplizierteren Formen geben konnte. Im Oberteil der Statue mußte dagegen beim Ausarbeiten immer wieder an Stellen, an denen die Hohlräume auftraten, Masse wegge-

¹⁸ Die vier Finger der linken Hand, die die Schwertscheide umfassen, sind gut sichtbar, der Daumen, der in Überlänge von hinten her die Scheide umfaßt, ist nur grob ausgearbeitet und vorn bestoßen, erkennbar ist aber noch ein Teil des Daumennagels. Die Form ähnelt der der schwertumfassenden Händen der Venezianer Tetrarchen s. nächste Anm.

¹⁹ Zu Adlerkopfschwertern: Barnett 1983; Laubscher 1999, 211-212; zum kaum bezeugten Vorkommen im realen Material: Miks 2007, 208-211; zum Falkenkopf bei den Venezianer Tetrarchen (Delbrueck 1932 Taf.32; beste Abbildung Del Bufalo 2012, Cover) als ägyptisches Element Bergmann 2010, 22 fig. 11a; Bergmann 2016, 783 Abb. 6; In den Darstellungen sind die Vogelkopfgrieffe der v.B. aus rechts getragenen Schwerter meist, wie bei den Venezianer Tetrarchen, nach v.B. links ausgerichtet, vgl. Miks 2007 Taf. 290. 291. 342 H. 344 B, die Hals'vorderseite' ist aber z.T. wenig gebogen; nach v.B. rechts Firatli 1990, 5 Nr. 2 Taf. 1. - Unterhalb des 'Schnabels' befindet sich ein ca. 2,5 cm breiter Materialstreifen mit geglätteter Oberfläche, der nach unten zum Cingulum zurückführt und motivisch nicht zu erklären ist. Format und Kontur des sichtbaren Griffteiles sind mit dem der Schwerter der Venezianer Tetrarchen fast identisch.

²⁰ Dies ist auch bemerkt in Malgouyrès, Blanc-Riehl 2003, 64: 'le modelé est assez confus et le traitement des plis maladroite'.

²¹ Klemm, Klemm 1993, 389; für Hinweise danke ich D. Del Bufalo.

arbeitet werden, was zum Zurücktreten des Volumens in der linken Hälfte des Oberkörpers und in Richtung des linken Arms und zu den vereinfachten Formen der Falten in dieser Zone führte. Spuren solcher Hohlräume sind auch jetzt noch mehrfach in der Oberfläche zu erkennen. Derselbe Defekt hat die leichte Mißbildung der Pendilien (Abb. 8) bewirkt. Der querovale Fibelkörper mit den jeweils drei runden Edelsteinen an ihren Langseiten hat großes Volumen, dagegen sind die Pendilien sehr flach, laufen bis zur schrägen Kante der Chlamys als drei eng nebeneinanderliegende Stränge, auf dem starken Absatz der Chlamyskante verlieren sie ihr Volumen, und ein winziges V, das die mittlere Schnur überschneidet, verbindet die beiden äußeren. Unterhalb der Chlamyskante laufen die Pendilienschnüre in breiterer Form und teilweise gekrümmt weiter und enden schließlich in etwas formlosen platten 'Tropfen', an deren Rändern ebenfalls noch Relikte der Hohlräume zu erkennen sind.

Im Gegensatz zur ausgearbeiteten Fibel sind der breite Gürtel und das Schwertband glatt belassen und haben keine Juwelenverzierung. Ein einziger eingelegerter Edelstein erscheint unterhalb der linken Hand an der Schwertscheide. Überzeugend schlossen Delbrueck und andere daraus, daß der obligatorische Edelsteinbesatz an anderen Stellen, z.B. am Cingulum, nicht fehlte, sondern durch Malerei wiedergegeben war.²² Mit Bemalung ist auch an der Innenseite der rückwärtigen Chlamyshälfte zu rechnen, die als plane Fläche von bis zu 8 cm Breite neben dem v.B. linken Körperkontur hervortritt (Abb. 5). Sie findet sich an derselben Stelle und ebenso plan gestaltet bei der Statue in Ravenna (Abb. 13). Nur ist dort die starr abstehende breite Kante etwas mehr hinter die Seite der Figur geführt und von vorn gesehen von der jetzt vor dem Körper ausgebreiteten Chlamys verdeckt. Entsprechend der leichten plastischen Gestaltung der Rückseite findet sich dort außerdem an der äußersten senkrechten Kante noch eine schmale Falte. Die plane Form dieser Partien der rückwärtigen Chlamysinnenseiten rührt daher, daß man es vermied, diese entsprechend dem Fall des Stoffes in Falten zu legen oder entsprechend den konvexen Außenseiten innen konkav auszuarbeiten. Bei der kleinformatigen Figur in Wien, die in verschiedener Hinsicht plastisch anspruchsvoller angelegt ist (Fall der Chlamys unter dem angehobenen rechten Arm, vorgestreckte Linke mit Globus, frei gearbeitete Beine), hat man auch diese Zone plastisch differenziert (Abb. 2). – Auffallend ist ferner der strenge Gesamtaufbau der Berliner Figur: Hauptmotive wie der rechte Oberarm, der Unterarm, die Hände und das Schwert stehen in rechten Winkeln zueinander und wirken unbeweglich, während sie bei der Statue in Ravenna stärker bewegt sind.

Grundsätzlich ist die Statue wichtig als Beispiel des neuen Kaisertypus mit der Hand, die auf dem Schwert ruht (s.u.). Anspruchsvoll im Vergleich zu älteren Figuren und auch zur Statuette in Wien ist das differenzierte Faltenwerk im Tunicaunterteil, das anfänglich auch für das Oberteil geplant gewesen sein muß, dort aber nicht ausgeführt werden konnte. Doch wurden diese Mängel von der Werkstatt mit Geschick überspielt. Daß diese immer noch die alte Porphyrrwerkstatt war, erweist neben dem Fundort Alexandria die dachförmige Faltenkombination am rechten Oberarm, die schon beim sitzenden Togatus von Alexandria vorkommt, bei der Statue in Ravenna wiederkehrt (Abb. 27 a-c) und sich sonst nirgendwo bei spätantiken Darstellungen langer Ärmel findet²³ (vgl. unten).

²² Delbrueck 1932, 104; vgl. grundsätzlich o.Anm. 8; Gehn 2012, 89. 92.

²³ Bergmann 2016, 789. 817 Abb. 17-19; Gehn 2012, 326.337.343 vermutete in dem dachförmigen Faltenmotiv am Oberarm den Rand einer zweiten weitärmeligen Tunica (Colobium). An den Originalen erkennt man jedoch, daß es Staufalten sind, die nach hinten und unten im Stoff auslaufen.

Statue in Ravenna und Replik im Louvre

Repliken, also Wiederholungen nach einem gemeinsamen Vorbild, sind die bekannte leicht überlebensgroße Statue in Ravenna (Abb. 11-14. 17 c-e) und ein etwas kleineres Exemplar, das 1806 mit unbekannter Herkunft in den Sammlungen des Louvre inventarisiert und im Jahr 2000 in den dortigen Magazinen wiederentdeckt wurde (Abb. 15-16). Bei dieser Variante des neuen Kaiserstatuenschemas bedeckt die Chlamys die gesamte Vorderseite der Figur, die Linke, die die Schwertscheide hält, hebt sich seitlich unter der Chlamys heraus, während die Rechte wie bei der Statue in Berlin auf dem Schwertgriff ruht.

Die Statue in Ravenna²⁴ ist dort seit 1644 nachgewiesen. Die anpassende rechte Hand wurde dagegen im 19. Jh. im Flußbett des Santerno bei Imola gefunden, ca. 40 km westlich und landeinwärts von Ravenna, was die Frage des ursprünglichen Aufstellungsortes und damit auch ihrer Entstehung verkompliziert hat. Die Statue ist im heutigen Zustand 1,44m hoch, ihre ursprüngliche Höhe wurde zwischen 2m und 2.20m geschätzt.²⁵ Ihr fehlender Kopf war in eine flache Bettung eingedübelt, deren spezielle Zurichtung an eine Zweitverwendung denken läßt.²⁶ Sie trägt eine Tunica mit juwelenbesetztem Gürtel, die auf ihrer rechten Seite sichtbar sind. Die Tunica reicht bis etwa zur Mitte des Unterschenkels hinab. Der untere Rand der Chlamys ist hinten vollständig gebrochen, beim vorderen sind Stücke am Rand des stark gebogenen Mittelteils gebrochen, ob der Bogenrand selbst ursprünglich und nur leicht bestoßen ist, läßt die gegenwärtige Sockelung in Zement nicht erkennen. Die Fibel hat dieselbe Form wie die der Figuren in Wien und Berlin, ist aber kleiner und feiner gearbeitet, die Pendilien sind stärker gestreckt und hängen unbewegt herab, die Pendilienenden schmücken langovale Anhänger, an deren Enden kleine Trommeln sitzen. Der Gewandstil ist durch großzügige Falten mit höheren und tieferen Ebenen, scharfen Kanten und v-förmigen Formationen gekennzeichnet. Auf der Rückseite liegen dagegen auf glatter Fläche Seilfalten, die große Bögen beschreiben.

²⁴ Bartoccini 1932, 5-31 (Justinian); Delbrueck 1932, 111-114 Taf. 50-51 (nachkonstantinisch, vor 350, evtl. in Imola zweitverwendet als Monument eines Sieges über Athaulf?); Kollwitz 1941, 92-93. 99 Nr. 20 Taf. 19 ('oströmisch'; ein Siegesmonument in Imola erst seit der ravennatischer Herrschaftsmöglich, keine Zweitverwendung); Bovini 1960 (postume Statue Theodosius I, errichtet von Honorius?); Farioli, 1990, 229 Nr. 3g.2 (Diskussion der Identifizierungsmöglichkeiten unter der Prämisse, daß die Statue für Ravenna gearbeitet sei; Theodosius II nach dem Sieg über Johannes?); Malgouyres, Blanc-Riehl 2003, 64-65 (Dat. und Deutung offen); M.-G. Maioli, in: Donati, Gentili 2005, 282-283 Nr. 119 (mehrfach wiederverwendet, u.a. für Theoderich?); Gehn 2012, 342-346, Kat. P7, Taf. 35 (konstantinisch); LSA-1010.

²⁵ Bartoccini 1932, 10; Delbrueck 1932, 111.

²⁶ Flache Bettungen mit Dübellöchern für den Einsatz von Köpfen aus anderem Material finden sich regelmäßig bei den ägyptischen Sarapisbüsten aus Porphyrt, wo allerdings die Gattung die flache Bettung erfordert (Delbrueck 1932, 66-67 Abb. 16-17; Del Bufalo 2012, 121-122 Nr. B1-B7) Ebenso verfügt ein unfertiger Panzertorso im Museo Gregoriano Profano über eine solche Bettung, bei dem im Rahmen des sonst bekannten Materials die Entstehungszeit, der Ort der Bossierung und die Verwendung (unfertig mit eingesetztem Kopf?) noch zu klären sind (Delbrueck 1932, 101-102 Taf. 44; Del Bufalo 2012, 93 Nr. S 39). Was bei der Statue in Ravenna an einen Ersatz des Kopfes denken läßt, ist die große Unebenheit der Einsatzfläche: sie wellt sich und ihre Oberfläche ist grob ausgearbeitet. Das erlaubt nicht den kantengenauen Aufsatz eines Kopfes, vielmehr muß das Aufsatzstück außer mit dem Dübel mit einer Zementschicht befestigt gewesen sein. Das wird man sich nicht bei einer Erstverwendung der sehr qualitätvollen Statue vorstellen. Auch ist an manchen Stellen innerhalb der vom Chlamysrand gebildeten Kante noch eine weitere unregelmäßige zu erkennen, die als Rest einer mit dem Kopf weggenommenen Oberfläche zu verstehen ist. M.-G. Maioli (o. Anm...) wollte allein aus der Tatsache eines Einsatzkopfes auf eine Zweitverwendung schließen, und dachte an eine vorausgehende memoria damnata, bei der der Kopf und die Hände abgeschlagen worden seien, was jedenfalls bezüglich der Hände nicht nötig erscheint.

Die Handhabung des Schwerts wirkt bei der Statue in Ravenna stärker transitorisch als bei der Statue in Berlin. Das Schwert ist aus seiner seitlichen Aufhängung stärker schräg nach vorn angehoben, der rechte Ellenbogen ist stärker nach außen gestellt und der Unterarm bildet mit dem Schwert nicht einen rechten, sondern einen stumpfen Winkel.

Anders als bei der Statue in Berlin ist die rechte Hand plastisch aufwendig und fast frei gearbeitet (Abb. 17 c-e). Sie löst sich vom Handgelenk an vom Körper, ist mit diesem nur durch einen ca. 3,5 cm breiten und ca. 2,5 cm tiefen Steg verbunden und auch an ihrer Unterseite modelliert. Dabei ist zu erkennen, daß der Schwertgriff in dem erhaltenen kurzen Stück weder, wie Delbrueck versehentlich beschrieb, die Form eines Adlerkopfs hat,²⁷ noch eine der typischen gegliederten Griffformen, sondern als einfache Gerade mit ovalem Querschnitt wiedergegeben ist. Von unten gesehen endet er am Handballen oder unter den untersten Gliedern von Zeige- und Mittelfinger. Diese liegen locker und leicht gebogen auf dem entsprechend der Richtung des Schwertes schräg verlaufenden Griffstück auf. Der Ringfinger und der kleine Finger sind neben dem Griff bis zur Handfläche eingebogen. An der körpernahen Seite der Hand ist ein überlanger locker gestreckter Daumen entlanggeführt, der den Griff seitlich berührt.

Von der etwas kleineren Replik im Louvre hat sich je ein Teil der Vorder- und Rückseite erhalten²⁸ (Abb. 15-16), während zu unbekanntem Zeitpunkt aus der Mitte der Figur der Länge nach eine Porphyrrplatte herausgesägt wurde, die heute nicht mehr nachweisbar ist. Die linke Hand und der obere Teil des Schwertes waren anscheinend schon ursprünglich gesondert gearbeitet und angesetzt, so daß sie heute verloren sind, ebenso der rechte Arm, für dessen Führung quer über die Vorderseite man ein wenig der Statuenoberfläche zurückgearbeitet hat.²⁹ Die Gewandmotive der Statue von Ravenna sowie die Form der Pendilienenden kehren auf der Vorderseite fast exakt wieder, nur wirken die Formen etwas weicher, die Oberfläche ist stärker poliert. Die wenigen Schlaufenfalten auf der Rückseite (Abb. 16) sind ebenfalls seilförmig, weichen aber motivisch von denen der Statue in Ravenna ab. Die Konstellation der großen Schlaufenfalte in der Mitte des Fragments und den beiden nach oben folgenden schräg verlaufenden Falten kehrt jedoch an der Statuette in Wien wieder (Abb. 3), es ist dort die zweite große Schlaufenfalte von unten mit den beiden darüber folgenden Schrägfalten.

Hand in London, Victoria and Albert Museum

Eine Porphyrrhand im Victoria and Albert Museum in London³⁰ (Abb. 17 f.g), die 1925 aus dem römischen Kunsthandel erworben wurde, wurde schon von Delbrueck einer weiteren Kaiserstatue mit der Hand am Schwert zugeschrieben. Sie stimmt mit der Hand der ravenna-

²⁷ Delbrueck 1932, 113: 'von dem hohen Griff ist nur der Knauf mit einem Adlerkopf zwischen den Fingern der rechten Hand erhalten'.

²⁸ Malgouyres, Blanc-Riehl 2003, 63-65 Nr. 14; D. Roger, in: Donati, Gentili 2005, 283 Nr. 120; D. Roger, in: Demandt, Engemann 2007 Kat. Nr. I.4.4; LSA-1185; Gehn 2012, 348-349, Kat. P10, Taf. 36; Del Bufalo 2012, 95 Nr. S 48.

²⁹ Die nur leichte Abarbeitung der Oberfläche läßt daran zweifeln, daß der Arm einst aus einem Stück mit dem Körper gearbeitet war und später abgemeißelt wurde, vielmehr kann die Abarbeitung erhöhter Partien dazu gedient haben, Platz für den getrennt gearbeiteten Arm zu schaffen.

³⁰ Delbrueck 1932, 115-116 Abb. 45-46 ('die ausgestreckten Finger ruhten auf dem Adlerknauf des Schwertes'); LSA-1011; Del Bufalo 2012, 222-223 Nr. F 65.

tischen Statue vollständig überein, bis hin zu dem Steg, der sie mit der Figur verbindet, ist aber noch etwas feingliedriger gearbeitet. Sie bezeugt eine weitere Replik des Typus Ravenna-Louvre. In einem kurzen Zapfen, auf dem nur die ersten Fingerglieder und nicht die Handfläche aufliegen, läßt sich ein Adlerkopf nicht erkennen.³¹

Die Diskussion um Datierung und Zuschreibung der Statuen

Lange wirkende Vorschläge zur Entstehungszeit und Interpretation der Statue von Ravenna wurden im gleichen Jahr 1932 von R. Bartoccini in einem umfangreichen Aufsatz zur Statue von Ravenna³² und ihren Verwandten und in R. Delbruecks ‚Antike Porphywerke‘³³ formuliert. Bartoccini vermutete aufgrund der Pendilienfibel mit Querverbindungen, die nach seiner Auffassung erstmals auf dem Theodosiusmissorium aus dem Jahr 388³⁴ erscheine, eine Entstehung nach diesem Zeitpunkt und – trotz des Fundes der Hand bei Imola – eine Herstellung für Ravenna. Wegen des klassischen Stils und der Eleganz der Arbeit hielt er einen Import aus dem Osten, vermutlich aus Konstantinopel, für wahrscheinlich. Die unruhigen Zeiten des 5. Jhs. schienen ihm für einen solchen Import weniger nahezuliegen als die Blüte Ravennas zur Zeit Justinians; Justinian selbst wollte er schließlich in der Statue dargestellt sehen. In diesem Zusammenhang wies er auf Ähnlichkeiten des Gesamtschemas der Chlamys mit der des Justinian in dem Kaisermosaik von S. Vitale hin.³⁵

R. Delbrueck dagegen vermutete in den zwei unterlebensgroßen, dabei aber unterschiedlich großen Figuren in Wien (Abb. 2) und Berlin (Abb. 5) sowie einer unterlebensgroßen Porphyrt-Panzerstatue aus Ägypten in Turin³⁶ eine Figurengruppe der drei Söhne Konstantins aus den Jahren 333-337, als alle Caesares waren, entsprechend den Größenabstufungen in Gruppenbildern auf später konstantinischen Münzen und Multipla.³⁷ 1984 schlug H.P. L’Orange vor, die Gruppe durch die weit überlebensgroße Statue des sitzenden Togatus in Alexandria 1 als Bild Konstantins zu ergänzen, da der Vater Konstantin in einer solchen Gruppe nicht fehlen könne und der sitzende Togatus ebenso wie die Berliner Statue im Attarin-Viertel, im Zentrum des antiken Alexandria gefunden wurden.³⁸ Aufgrund der Autorität der beiden Autoren wurde dieser Vorschlag lange nicht hinterfragt. Inzwischen wird er aber wegen der großen Unterschiede in Format und Stil der Figuren einhellig abgelehnt.³⁹ Für den ravennatischen Chlamydat (Abb. 11) vermutete Delbrueck eine etwas spätere, nachkonstantinische Entstehung, nicht aber eine aus der Zeit Ravennas als Residenz. Denn er glaubte, daß Porphyrskulptur nur bis 350 hergestellt und die Brüche danach weitgehend geschlossen

³¹ Diesen Eindruck vermitteln Arbeitsfotos der Unterseite, die freundlicherweise von M. Zöschg, Victoria and Albert Museum, London angefertigt wurden.

³² O.Anm. 24.

³³ O.Anm. 19.

³⁴ Delbrueck 1933, 200-202 Taf. 94-98; Kiilerich 1993, 306-307 Abb. 1.2; Almagro-Gorbea, Alvarez-Martinez *et al.* 2000, 189 Taf. 3; 164 Abb. 16 u. passim; Effenberger 2001.

³⁵ Bartoccini 1932, 30-31; S. Vitale: ebd. Abb. S. 24; Grabar 1966, Abb. 171; der Vergleich betrifft das Grundschema des Chlamydat mit angehobenem linken Arm u. 89-90.

³⁶ Delbrueck 1932, 106-108 Abb. 38 Taf. 48; LSA-1008; Del Bufalo 2012, 93 S 38.

³⁷ Delbrueck 1932, 110-111; Münzen und Multipla ebd. 128-9 Taf. 66-67.

³⁸ L’Orange 1984, 67-68. 119 Taf. 46.47; vgl. zum sitzenden Togatus auch o.Anm. 7.

³⁹ Kiss 1984, 101-102; Faedo 2000, 561-562 Nr. 217 m.Lit.; Bonacasa 2011, 152; Gehn 2012, 90-94; Bergmann 2016, 789; vgl. die Texte in LSA zu den einzelnen Figuren.

wurden.⁴⁰ In Imola müsse die Statue dann in einer Zweitverwendung gestanden haben, vielleicht als Siegesmonument aus der Zeit, als Ravenna Residenz war. Sie müßte dann zu einem noch späteren Zeitpunkt unter Verlust der rechten Hand nach Ravenna gelangt sein.⁴¹ Inzwischen weiß man vor allem durch die Analyse der Fundkeramik aus den Porphyrbriichen, daß diese bis ca. 430 in Betrieb waren.⁴² Danach konnte man offenbar noch auf erhebliche Vorräte in Rom, Konstantinopel und Aegypten selbst zurückgreifen.⁴³

Zwischen den genannten Extremen der Datierung in die Zeit Konstantins oder Justinians bewegen sich seitdem die Zuweisungen der Statuen. Dabei neigt ein zunehmender Teil der Forschung, darunter verständlicherweise die Ravennaforschung, dazu, die Statue von Ravenna in 'theodosianische Zeit', als für die Residenz Ravenna gemacht anzusehen und ggf. der vorgotischen Phase zuzuweisen.⁴⁴ Für das Problem des Fundes der Hand der ravennatischen Statue bei Imola bot G. Bovini den Ausweg, es könne sich um eines der nicht wenigen Fragmente ravennatischer Herkunft handeln, die nachantik in andere Orte versprengt wurden.⁴⁵ Für die Replik im Louvre bleibt die Zuweisung weiter offen.

2012 hat U. Gehn noch einmal Anstrengungen unternommen, eine konstantinische Entstehung der Porphyrchlamydati einschließlich der Statuette in Wien zu begründen und ihre formalen Unterschiede der Herkunft aus verschiedenen Werkstätten zuzuschreiben.⁴⁶

Realien als Datierungskriterien?

Die Pendilienfibel

Welche Kriterien stehen aber überhaupt für eine eventuelle Datierung der Figuren zur Verfügung, abgesehen von der Tatsache ihres als 'wieder klassisch' zu bezeichnenden Stils, dessen historische Aussage von der Forschung unterschiedlich beurteilt wird? Es liegt nahe, an Realien zu denken. Vor allem die juwelengeschmückte Fibel mit Pendilien wird oft genannt. Zwar hat sich in jüngerer Zeit immer mehr der Eindruck durchgesetzt, daß sich aus den Darstellungen dieser Fibeln auf spätantiken Bildwerken keine verlässlichen Hinweise auf die Entstehungszeit der Figuren gewinnen lassen.⁴⁷ Das trifft zu. Es ist aber nützlich, sich das mit diesem Kriterium Mögliche systematisch zu vergegenwärtigen.

Es ist bekannt, daß die edelsteinverzierte Fibel mit Pendilien in der Spätantike ein kaiserliches Insigne war.⁴⁸ Sie erscheint zum erstenmal mit zwei Pendilien auf Münzbildnissen des Aurelian (270-75) von Serdica (Abb. 18a)⁴⁹ Dieser frühe Vorläufer in Serdica muß ein Zeug-

⁴⁰ Delbrueck 1932, 11-13; nur Material für die späteren großen Porphyrsarkophage in Konstantinopel habe man evtl. noch den Briichen entnommen, vgl. u. 93-96.

⁴¹ Delbrueck 1932, 114, vgl. 11-12. 29.

⁴² Zur spätesten Keramik in den Briichen R. Tomber in: Maxfield, Peacock 2001, 243; generell zum Ende der Steinbruchtätigkeit Peacock, Maxfield 2007, 424.426.

⁴³ Delbrueck 1932, 12-13.

⁴⁴ s.o. Anm. 24.

⁴⁵ Bovini 1960, 50.

⁴⁶ Gehn 2012, 90-95, Werkstattstile: ebd. 91. 93. 345.

⁴⁷ Faedo 2000, 562; Gehn 2012, 337 Anm. 1733.

⁴⁸ Heurgon 1958, 23-24; Alföldi 1970, 183; Wessel, K. 1971: 'Fibel', RBK II, 537-550; Gehn 2012, 27-28.

⁴⁹ Weder 1993, Abb. 7.8; Bastien 1993, II, 406-7 Abb. 1.2 Taf. 114,11 (seine Nachweise für die Zeit vor Aurelian scheinen mir nicht zuzutreffen).

nis des von A.Alföldi immer wieder betonten langen Vorlaufs von Dingen und Sitten sein, die erst später offizielle Funktionen erhielten.⁵⁰ Zeitlich vergleichbar ist die Darstellung der Magnia Urbica (283-285) auf Münzen von Ticinum mit einem breiten Juwelenkragen, wie er erst fünfzig Jahre später in den Bildwerken üblich wurde.⁵¹ Wann genau die Pendilienfibel ein unerläßliches kaiserliches Ausstattungsstück, also ein Insigne wurde, ist unbekannt. Die frühesten identifizierbaren Bildbeispiele nach den aurelianischen Vorläufern sind die Pendilienfibeln an den Büsten in den seitlichen Durchgängen des Konstantinsbogens aus den Jahren 312-315 (Abb. 18b)⁵² und die Fibeln des Licinius Senior und Licinius Iunior auf silbernen Largitionsschalen des Jahres 322, deren zentrale Medaillons aus Stempeln der Münzstätten Nikomedeia und Antiochia gewonnen waren (Abb. 18 c.d),⁵³ sowie am Doppelbildnis des Licinius I und II auf einem vierfachen Aureus der Münzstätte Nikomedeia aus der Zeit um 320 im Cabinet des Médailles in Paris⁵⁴. Am Konstantinsbogen findet sich eine merkwürdige, nicht ganz verständliche Form: der Fibelkörper selbst hat eine durchaus geläufige viereckige Form, mit einem aufgesetzten Edelstein in der Mitte und kugelförmigen Elementen an den Ecken,⁵⁵ die Pendilien bestehen aus je einem Kettchen mit Anhänger außen und einem merkwürdigen spatelförmigen Anhänger in der Mitte. Die Liciniusbilder in den Silberschalen zeigen runde Fibeln mit dreifachen Pendilien und Kugelanhängern verschiedener Art. Auf dem vierfachen Aureus sind es zwei Pendilien mit je zwei Kugelanhängern übereinander.

In der Folge wird die Kaiserfibel auf den Münzen in verschiedenen Schemata dargestellt: eckige, vor allem aber runde oder ovale Fibelkörper besetzt mit Edelsteinen, oft gefaßt mit einer umlaufenden Reihe kleinerer Steine und an der Vorderseite entweder zwei oder drei größeren Steine oder zwei, zunehmend drei Pendilien mit runden und tropfenförmigen Anhängern, zuweilen zwei oder drei übereinander. Insgesamt ist eine zunehmende Neigung zur Wiedergabe von Juwelenschmuck zu beobachten. Symptomatisch dafür ist der Vergleich zweier repräsentativer Szenen auf Münzen, die hundert Jahre auseinanderliegen. Auf einem in Trier geprägten Doppelsolidus ca. des Jahres 324 sieht man Fausta frontal zwischen zwei Söhnen, denen sie die Arme um die Schultern legt⁵⁶ (Abb. 20). Bei keiner Figur ist Juwelenausstattung zu erkennen. Ein 437 in Konstantinopel geprägter Solidus zeigt in der Mitte Theodosius II, der dem Brautpaar Valentinian III und Licinia Eudoxia die Hände um die Schultern legt;⁵⁷ trotz des winzigen Formats sind alle mit Edelstein- und Perlenschmuck und entsprechenden Fibeln überhäuft. Diese Neigung zu einer immer massiveren Darstellung von Edelsteinschmuck führte aber nicht zu naturgetreuen und differenzierten Darstellungen, anhand deren sich das Aufkommen komplizierterer Pendilienformen auch nur annähernd konsequent verfolgen läßt. Ein eingeritztes Bildnis Constantius'II auf einer Silberschale in St.Petersburg

⁵⁰ Alföldi 1934-1935, Nachdruck 1970.

⁵¹ RIC 5, 185 Nr. 345 Taf. 8,4; Delbrueck 1940, 233 Nr. 27 Taf. 30; geläufig auf Sarkophagen für Privatpersonen etwa seit der Mitte des 4.Jhs.: Bovini, Brandenburg 1967, Taf. 53, 239; 55, 244a; Dreslen-Weiland 1998, Taf. 9, 20; 33, 102; 39, 108.

⁵² L'Orange, v. Gerkan 1939 Taf. 33 a; 34 a.

⁵³ Overbeck 1973, 23-24 Nr. 1.2; 29 Nr. 3, alle mit Abb.; vgl. die Münzbilder Bastien 1992-1994, III Taf. 161, 2.5.6.7.

⁵⁴ RIC 7, 605 Nicomedia 37; Overbeck 1973, 54; vgl. die Abb. Bastien III, 1994, Taf. 162,6.

⁵⁵ L'Orange, v. Gerkan 1939 a.O.; vgl. die viereckigen Fibelkörper ohne und mit 'Perlen' an den Ecken auf Münzen und an einer kleinformatigen Kaiserbüste aus dem späteren 4.Jh. Delbrueck 1933 Taf. 4,38; Taf. 93.

⁵⁶ RIC 7, 203, Trier 442 Taf. 5 (zur Frage der genaueren Datierung s. den Kommentar ebd.); Delbrueck 1933, 78, Crispus Nr.4 Taf. 5,4.

⁵⁷ RIC 10, 260, Konstantinopel 267 Taf. 10; Kent *et al.* 1973 Taf. 164, 757; Kovacs 2014, Taf. 106,3.

zeigt drei Pendilien in ganz einfacher Form (Abb. 18e),⁵⁸ ebenso die Fibel einer Kaiserbüste wohl der zweiten Hälfte des 4.Jhs. in Lyon (Abb. 18g)⁵⁹ bei der allerdings der Fibelkörper aufwendig gestaltet ist. Äußerst selten sind Ausnahmen wie ein Goldmultiplum Valentinians I aus der Münzstätte Konstantinopel, auf dem drei lange Pendilien mehrfach durch kleine Bögen verbunden sind (Abb. 18f),⁶⁰ sowie zwei Beispiele, auf die ich am Schluß des Abschnitts zurückkomme (Abb. 19a-b).

Wie im Fall des genannten Multiplums werden komplizierte und reichere Pendilienformen nur auf den seltenen größer- oder großformatigen Bildern dargestellt. Die bekanntesten Beispiele sind das Theodosiusmissorium des Jahres 388-92⁶¹ auf dem bei allen drei nebeneinander thronenden Kaisern drei Pendilien mit tropfenförmigen Anhängern ausgebreitet und durch je zwei schräg verlaufende Kettchen verbunden sind (Abb. 18h); danach die Kaiserdarstellungen der Basis des Theodosiusobelisken in Konstantinopel (388-392), wo bei der am besten erkennbaren Fibel die Pendilien senkrecht herabhängen, aber durch eine Raute mit Edelsteinen an den Kreuzungsstellen verbunden sind (Abb. 18i)⁶² und schließlich ein verschollenes, nur in einem Abguß und einer Galvano-Nachbildung erhaltenes Multiplum Justinians im Britischen Museum (Abb. 18k),⁶³ auf dessen Vorderseite Justinian eine ganz ähnliche Fibel mit drei Pendilien trägt, die durch eine Raute verbunden sind. Daß die Kontraste zwischen den zahllosen Darstellungen der Kaiserfibeln mit drei einfachen unverbundenen Pendilien, besonders auf den Münzen, und den komplizierter verbundenen Pendilien vor allem durch Größe und Technik bedingt sind, verdeutlichen weiter Darstellungen Justinians. Auf der Vorderseite des genannten Multiplums des Justinian im Britischen Museum ist die Büste des Kaisers dargestellt, die genügend Platz für die Darstellung der kompliziert verbundenen Pendilien bot. Auf der Rückseite ist der Kaiser zu Pferd wiedergegeben, die Fibel ist prominent dargestellt, aber wegen ihres winzigen Formats nur mit drei einfachen Pendilienkettchen versehen. Ebenso werden Pendilien im Mosaik vereinfacht. Drei, ja sogar zwei einfachen Pendilien haben die Fibeln Justinians in San Vitale⁶⁴ und des zu Justinian umgearbeitete Bildnisses Theoderichs in Sant'Apollinare Nuovo, sowie die von Christus, Erzengeln und späteren Kaisern in anderen ravennatischen Mosaiken.⁶⁵

Vor diesem Hintergrund liefern zwei relativ frühe Pendilienfibel-Darstellungen möglicherweise Hinweise auf die Einführung der Pendilienform der Porphyrskulpturen, jedenfalls in der Münzstätte Thessalonica. Auf Silbermultipla Constantius'II aus dieser Münzstätte im Schatz von Kaiseraugst, finden sich, ins Jahr 338 datiert, verschiedene Formen der unverbundenen drei Pendilien, einmal aber die Variante, daß die beiden äußeren frei hängen, in der Mitte aber zwei Kettchen zu einem V verbunden sind, das ebenso lang hinabreicht wie die

⁵⁸ Delbrueck 1933, 144-147. 151 Taf. 56.

⁵⁹ Delbrueck 1933, 203-204 Taf. 102.

⁶⁰ Bastien 1992-1994, III Taf. 205,2; Popović, Borić-Brescović 2013, 323 Nr. 98 m.Abb.S.242-243.

⁶¹ Delbrueck 1933, Taf. 95-97; Kiilerich 1993, 306-307 Abb. 1.2; Almagro-Gorbea, Alvarez-Martinez *et al.* 2000, 189 Taf. 3: 164 Abb. 16 u. passim.

⁶² Bruns 1935 Abb. 77; Delbrueck 1933 Taf. 87.88; Kiilerich 1993 Abb. 13; Kiilerich 1998, 114 Abb. 53; die anderen, leicht variierenden Pendilienformen an der Obeliskenbasis sind wegen der schlechten Erhaltung nicht mehr zu erkennen, auch Bruns 1935 Abb. 38.63 scheinen weitgehend verwittert zu sein.

⁶³ Gnechchi I, 1912, 40 Taf. 20,4; Volbach, Hirmer 1958, Abb. 244; (beide mit Abbildungen der Rückseite); Sande 1975, 98 Taf. 16, 53; Kovacs 2014, 201 Taf. 115,3.

⁶⁴ San Vitale: o.Anm. 35 u. Volbach, Hirmer 1958, Taf. 66.

⁶⁵ Bartoccini 1932, Abb. auf S.25-29.

äußeren und alle drei tropfenförmige Anhänger tragen (Abb. 19a).⁶⁶ Dies wirkt wie eine Vorform derer, die bei den Porphyrfiguren anzutreffen sind. Auf einem späteren Goldmultiplum derselben Münzstätte, zwischen 340 und 350, vielleicht nach 346 geprägt,⁶⁷ ist Constantius II mit einer Fibel dargestellt, die zwei perlengeschmückten Pendilien hat, zwischen denen jedoch ein drittes kurzes Kettchen mit je einer dickeren Kugel an ihrem Anfang und Ende liegt, das in Höhe der Mitte der äußeren Pendilien einsetzt (Abb. 19b). Dies wirkt, wie eine vereinfachte und leicht verfremdete Darstellung des Fibeltypus der Porphyrfiguren mit dem Schwert, bei dem man aus Platzgründen das v-förmige Element in der Mitte weggelassen hat. Wenn diese Deutung des Münzbildes richtig ist, wäre dies der bisher erste Beleg für den gesuchten Fibeltypus.

Daraus folgt nicht, daß die Porphyrchlamydati in der Zeit Constantius' II und seiner Brüder entstanden sind. Denn ihr Pendilientypus findet sich auch prominent an der Schließe des juwelenverzierten Brustgürtels einer lebensgroßen weiblichen Statue mit nicht zugehörigem Kopf aus der Sammlung Farnese in Neapel⁶⁸ (Abb. 19c). Der juwelen- und perlenbesetzte Brustgürtel mit viereckiger Schließe hat große Ähnlichkeit mit den Diademreifen der Kaiser seit der Mitte des 4. Jhs.⁶⁹ Vollkommen stimmt seine Gestaltung mit der des Diadems des Valentinian II aus Aphrodisias überein.⁷⁰ Die Figur scheint der Gruppe typologisch retrospektiver Skulpturen der zweiten Hälfte des 4. Jhs. anzugehören⁷¹. Wenn keine Personifikation, sondern, u.a. wegen der Pendilien, eine Kaiserin gemeint wäre, kommt im Ausschlußverfahren am ehesten Aelia Flaccilla, 379-386 die Frau Theodosius' I in Frage. Seit dem Tod der Fausta und der Mutter Konstantins, Helena, trug keine der kaiserlichen Frauen vor Flaccilla den Titel der Augusta, keine erschien in der Münzprägung, was erst für die Augusta Flacilla und die folgenden kaiserlichen Frauen wieder eingeführt wurde.⁷²

Die Chlamyslänge?

U. Gehr hat kürzlich vorgeschlagen, die spezielle Form der Tunica-Chlamys-Tracht als Argument für eine Datierung der Porphyrchlamydati in die konstantinische Zeit zu nutzen. Wie einst R. Delbrueck und A. Alföldi zeigten, leitet diese sich vom 'militärischen Friedenskostüm' ab, von der Militärtracht in Situationen, in denen keine Kämpfe stattfanden. Dieselbe praktische Kleidung wurde auf der Jagd und auf Reisen getragen. Spätestens seit der Tetrarchie wurden die Tunica und die verlängerte Chlamys zu einem Typus repräsentativer Herrscherkleidung. Das geschah im selben Zuge, in dem die Tetrarchen begannen, auch die zivile Staatsverwaltung nach militärischen Kategorien zu organisieren und mit militärischen Begriffen zu umschreiben. Im Verlauf dieser Entwicklung wurde das Tunica-Chlamys-Kostüm mit dem ursprünglich ebenfalls militärischen Cingulum zur Berufstracht auch ziviler Amtsträger.⁷³ Dabei wurden Zuständigkeitsbereiche und Ränge durch Materialien und Farben der

⁶⁶ Cahn, Kaufmann-Heinimann 1984 Textband 338 Nr. M 24; Tafelband, Schlußvignette.

⁶⁷ RIC 8, 40-41. 409 Thessalonica 67; hier abgebildet: Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 18206424.

⁶⁸ Bergmann 1999, 64-67, Taf. 79-81; Bergmann, in Ensoli, La Rocca 2000, 576 Nr. 259.

⁶⁹ Delbrueck 1933, 62-65.

⁷⁰ Delbrueck 1933, Taf. 92; LSA-163; Bergmann 1999, Taf. 81, 1-3.

⁷¹ Vorster 2012/13, 428-436 Abb. 30-34.

⁷² Bergmann 1999, 65.

⁷³ Delbrueck 1929, 36-40; Alföldi 1935, 57-66 (= 1970, 175-184); Löhken 36-37. 84-85; Gehr 2012, 17-34. 221. 227-228; Smith 1999, 176-178; Smith 2016a, 15-17.

Gewänder und die Besätze, vor allem der Chlamys geklärt, so auch bei dem neuen Kaiserornat. In seiner Monographie über spätantike Toga- und Chlamysstatuen hat U. Gehn gesucht, nachzuweisen, daß die Länge der Chlamys sich (abgesehen von den Darstellungen einfacher Soldaten, die weiterhin kurze Tuniken und Chlamyden trugen) noch in konstantinischer Zeit zur Fußlänge hin entwickelte und kürzere Chlamyden bei Kaisern daher auf eine Entstehung der Bildwerke vor dem Ende der konstantinischen Zeit hinwiesen.⁷⁴ Dabei sind die Anfänge klar. Auf dem Galeriusbogen in Thessaloniki von 298⁷⁵ und auf dem Konstantinsbogen von 315⁷⁶ tragen die Kaiser die Tunica noch kurz wie in der normalen Militärtracht, d.h. oberhalb des Knies endend, die Chlamys reicht jedoch bis etwa zur Mitte der Unterschenkeln. Auch die Kaiser auf den soeben bekanntgemachten Friesplatten aus Nikomedeia, die T. Şare Ağtürk überzeugend der Dyarchie von Diokletian und Maximianus Herculeus in den Jahren 286-293 zuweist, tragen die kurze soldatische Tunica, während die Chlamys bei ihnen und soldatischem Begleitpersonal in die untere Hälfte der Unterschenkel hinabreicht.⁷⁷

Später bedeckt die Tunica bei Amtsträgern und Kaisern meist die Knie. Auf vier Münzreversen sieht man Konstantin und seine Söhne in dieser Form der Tracht, wie hier auf dem erwähnten Trierer Doppelsolidus aus den Jahren um 324 (Abb. 20).⁷⁸ Später in konstantinischer Zeit wird jedoch das Repertoire der Darstellungen in der Münzprägung, einer Hauptquelle für diese Fragen, verkleinert. Die Programme der Reverse verengen sich auf wenige Aussagen, die lange beibehalten werden.⁷⁹ Man sieht in verschiedenen Versionen die sieghaften Kaiser in der Panzertracht, ggf. die Kaiser als Konsuln in der Toga sowie in der Chlamys in Vorderansicht thronend, seit Valentinian I und Valens bis Arcadius auch die Coregenten in der Chlamys und von Nike bekränzt nebeneinander thronend. Dabei reicht die Chlamys gewöhnlich bis auf die Füße. Die Tunicalänge in solchen Darstellungen ist schwer zu klären, manchmal reicht sie im Sitzen ebenfalls bis auf die Füße,⁸⁰ manchmal scheint sie bis oberhalb eines Knies hinaufgerutscht und es ist darunter ein nacktes Bein oder das Bein in anliegenden Hosen zu sehen.⁸¹ Dennoch gilt die Regel der fußlangen Chlamys nicht durchgehend. Zwar muß man wohl die kurze Tunica und kurze Chlamys der Kaiser auf seltenen Solidusreversen des Honorius aus der Münzstätte Ravenna, auf denen der Kaiser den Fuß sowie ein langes Kreuz-Rho Szepter auf einen erlegten symbolischen Löwen stellt, während die Linke die Scheide des Schwertes hält,⁸² als (ebenfalls symbolische) Jagd- oder Soldatenkleidung verstehen. Aber es wurde bereits darauf hingewiesen, daß es durchaus auch im späten 4.Jh. die lange Chlamys gibt, die nicht bis zu den Knöcheln reicht, wie vor allem die Honoratioren auf Stadttorsarkophagen vom Ende des 4.Jhs. oder die Amtsdienner und Redner auf einer Seite des

⁷⁴ Gehn 2012, 25; vgl. dagegen Kovacs 2016, 383.

⁷⁵ Laubscher 1975, Taf. 32, 1; 41, 1.

⁷⁶ L'Orange, v. Gerkan 1939, Taf. 15.

⁷⁷ Şare Ağtürk 2018, Abb. 3.8.9.11.

⁷⁸ RIC 7, 165 Trier 16, Taf. 3; 375 Ticinum 108, Taf. 10; 397 Aquileia 35, Taf. 11; R.-Alföldi 1963, Nr. 662 Taf. 5, 67; Nr. 479 Taf. 5, 72; Nr. 288 Taf. 6, 83.

⁷⁹ Eine Studie hierzu bereitet M.R.-Alföldi vor.

⁸⁰ Die lange Tunica beim thronenden Kaiser z.B. auf den nach 326 geprägten dynastischen Multipla R.-Alföldi 1963, 112-113 Taf. 16.17.

⁸¹ Kent *et al.* 1973, Taf. 155, 714; RIC 9 Taf. 1, 2.7-9; 6, 7.8.20; 7, 2.3; 9, 2; 10, 2.5; zu vergleichen mit dem nackten Bein der Roma in den zahllosen Roma-Constantinopolis-Reversen des 4./5.Jhs., etwa Kent *et al.* 1973, Taf. 146, 692; 147, 686; 150, 688 usw.

⁸² RIC 10, 131-132. 331, Nr. 1319. 1311, Taf. 39; Depeyrot 1996, 187, Nr. 3, 1.2 Taf. 16.

Probianusdiptychons zeigen.⁸³ Für die Kaiser bestätigt dies eine seltene Goldprägung des Valens von nur 1,72 g Gewicht aus Nikomedeia, die dem Jahr 364-5 zugewiesen wird⁸⁴ (Abb. 21). Sie stellt den Kaiser mit dem Labarum in der Rechten dar, er trägt wieder die kurze soldatische Tunica, die die Knie freiläßt⁸⁵ und eine oberhalb der Knöchel endende Chlamys. Die Varianten der Tunica-Chlamystracht in den Bildwerken der Spätantike müßten weiter untersucht werden, festzuhalten ist vorerst, daß sie zu einer feineren Datierung der in dieser Kleidung Dargestellten wenig beitragen.

Typologisch-stilistische Verbindungen zum 'Oikoumenios' von Aphrodisias und verwandten Statuen

Unabhängig von diesen Fragen gibt es jedoch einen positiven Hinweis auf die Entstehungszeit und Entstehungsumstände der Statuen in Ravenna, im Louvre und derjenigen, zu der das Londoner Fragment gehört, im 4. und im Anfang des 5.Jhs.: ihre enge Verwandtschaft mit der Statue des praeses Cariae Oikoumenios von Aphrodisias (Abb. 22.23.26c).

Die Statue wurde 1965 mit der beschrifteten hohen Basis, aber ohne den Kopf in Aphrodisias ausgegraben. 1968 wurde die Inschrift von I. Ševčenko in einem wegweisenden Aufsatz interpretiert, in dem er zeigte, daß sich ein großer Teil der spätantiken Statuenstiftungen Kleinasien nicht wie früher auf lokale Honoratioren bezieht, sondern auf hohe kaiserliche Amtsträger. Im Jahr 2000 wurde der zugehörige Kopf (Abb. 26c) entdeckt und 2002 das gesamte Monument von R.R.R. Smith umfassend publiziert.⁸⁶ Vor allem aufgrund des Porträtkopfes wies er es der Zeit um 390/400 zu, eine Datierung, die auch C. Roueché anhand von Stil und Sprache der Inschrift vertritt.⁸⁷

In der Gegenüberstellung der Figuren des Oikoumenios und des Typus Ravenna-Louvre (Abb. 22) zeigt sich, daß die Falten im Hauptteil abzählbar, in der Gewichtung von Haupt- und Nebenfalten sowie in der V-Form der großen Hängefalten in der Chlamysmitte vollständig übereinstimmen. Nur die Proportionierung ist leicht verschoben, und die Porphyrfiguren haben zusätzliche Falten zum linken Oberarm hin und unter der großen V-Falte in der Mitte der Chlamys eine zweite Falte dieser Form. Die Übereinstimmungen im Kern der Statuen sind jedoch so, daß beide bzw. alle drei Figuren direkt oder indirekt auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen müssen.

Um zu beurteilen, ob die typologisch-stilistische Nähe zwischen den genannten Figuren auch zeitliche Nähe impliziert – Typen könnten lange verwendet werden – und wie generell die Beziehung der in Italien gefundenen Kaiserstatuen (das betrifft zumindest die Statue in Ravenna und das durch die Hand aus Rom bezeugte Exemplar) aus ägyptischem Porphyrt zu der Ehrenstatue in Aphrodisias zu verstehen ist, muß das Umfeld der spätantiken Chlamysstatuen und der tätigen Werkstätten berücksichtigt werden.

⁸³ Stadttorsarkophagen Gehr 2012, 117-128; Kovacs 2016, 383; Probianus: Delbrueck 1929, 250-256, Nr. 65.

⁸⁴ British Museum Nr. 1964, 0714.1; Depeyrot 1996, 267, Nicomédie Nr. 14,1.2 (nur 2 bekannte Exemplare).

⁸⁵ Vgl. die kurze Tunica Valentinians III in der Hochzeitsszene auf dem Solidus o.S. 84-85 Anm. 57.

⁸⁶ Erism 1967, 285-6, Nr. 2 Abb. 2; Ševčenko 1968; Roueché 2004, Nr. 31; Smith 1999, 162-165, Abb. 6.7, Taf. 2; Smith 2002; Smith 2007, 2016a, 17 m. Abb. 1.15; Smith. Im Druck 339; LSA-150. 151; Gehr 2012, 150-153, 412-425, Kat. O 26 Taf. 15.; Kovacs 2014, 115-117. 265 Kat. B 5, Taf. 52,1; Kovacs 2016, 384.

⁸⁷ Roueché 2004, Nr. 31.

Obwohl Darstellungen von Kaisern, Militärs und Amtsträgern in Tunica und Chlamys aus den oben beschriebenen Gründen seit konstantinischer Zeit so geläufig gewesen sein müssen, daß man entsprechende Ehrenstatuen erwarten könnte, sind letztere bisher vor allem für nichtkaiserliche Amtsträger und seit theodosianischer Zeit bezeugt, worauf weiter unten zurückzukommen ist. Die Chlamydati werden dabei in drei Grundschemata dargestellt, die die Gestaltung der Chlamys betreffen: Einmal in einem älteren, schon in der Kaiserzeit und im Hellenismus vielfach verwendeten, bei dem das Paludament/die Chlamys⁸⁸ von der Fibel auf der rechten Schulter schräg über den Oberkörper zum linken Arm geführt ist, auf dem es aufliegt oder um den es herumgewickelt ist. Diesem Schema folgen die aus Ägypten stammenden Figuren in Wien und in Berlin. Zweitens und am häufigsten in einem Schema, bei dem die Chlamys vorn, an der linken Seite und hinten glatt herabhängt, so daß aus der offenen (von der Figur aus) rechten Seite nur Schulter und Oberarm bis zum Ellenbogen heraus-treten und der linke Arm unter der Chlamys nicht oder kaum sichtbar ist, ein Schema, das bereits durch die Tetrarchenbüsten aus Athribis in Kairo und in Sirmium⁸⁹ vertreten ist und bei ganzen Statuen geeignet war, das rangbezeichnende Tablion in der Chlamys optimal zur Geltung zu bringen. In diesem Sinne empfahl man bei Cassiodor, var. VI, 21 dem dienstantretenden Provinzgouverneur, beim Auftritt in der Öffentlichkeit seine Chlamys auszubreiten, so daß die Anwesenden den Purpur des Tablion sähen, der zeige, daß der Gouverneur seine Befugnis vom Kaiser habe.⁹⁰ Dasselbe gilt für das dritte Schema, das verwendet wurde, wenn zusätzlich Aktivität des linken Armes nötig war. Es gleicht dem zweiten Schema, nur ist der linke Arm unter der Chlamys herausgehoben und zieht dabei einen Teil der weiten Chlamys und ihres Saumes mit sich nach oben. Dadurch entsteht ein charakteristisches Faltenschema: die von der Fibel herabhängende Chlamyskante und die ihr parallelen Falten bleiben unberührt, aber der angehobene Rand der Chlamys spannt sich bogig bis zum angehobenen Arm. In der v.B. rechten Hälfte der Chlamys bilden sich parallele durchhängende Falten, die verschiedene Formen wie Bögen, V-Formen oder ‚Tüten‘ haben können. Auch dieses Schema ist grundsätzlich alt und mit teils spitzen und teils runden Staufalten vor dem Körper z.B. bei Figuren der Jagdtondi Hadrians, die am Konstantinsbogen wiederverwendet sind sowie vielfach an den Figuren des Kaisers und seiner Begleiter an der Marcussäule bezeugt,⁹¹ in der Tetrarchie am Bogen von Thessaloniki, den tetrarchischen Reliefs von Nikaea und schließlich in verschiedenen Versionen an den wenigen bisher bekannten Reliefs des Frieses von Nikomedeia.⁹² Auch in der Folge ist es in Flächendarstellungen oft bezeugt – auch hier ist u.a. das Probianusdiptychon besonders hervorzuheben.⁹³ Von den bekannten rundplastischen Chlamydati der Spätantike sind ihm fünf zuzurechnen: der ‘Theater-Chlamydatus’ in Korinth⁹⁴ und

⁸⁸ Vgl. zu Paludament und Chlamys Kolb 2001, 49. 116.

⁸⁹ Athribis und Sirmium s.o.

⁹⁰ Vgl. Delbrueck 1929, 38-39; Gehn 2012, 26-27; Zitat und Übersetzung von Cassiodor VI, 21 auch Gehn 2012, 225.

⁹¹ L’Orange, v. Gerkan 1939, Taf. 40b. 42 a.b; Marcussäule: Peterson, Domaszewski, Calderini 1896, Taf. 10 u. passim.

⁹² Thessaloniki o. Anm. 75; Nikaea: Laubscher 1993, 388 Abb. 8; Nikomedeia: o. Anm. 77: anders bei den fein gefaltelten Chlamyden auf den tetrarchischen Wandmalereien von Luxor: Jones, Mc Fadden 2015, 68, Abb. 4.7.

⁹³ Probianusdiptychon o. Anm. 83; besonders ähnlich dem Porphyrtypus ist Menas auf einer Elfenbeinpyxis des 6. Jhs. in London Volbach, Hirmer 1958, Taf. 236 unten rechts.

⁹⁴ Sturgeon 2004, 163-5, Nr. 54 Taf. 55 e.f; Brown 2012, 159, Abb. 8-9; Brown 2016, 186-187, Abb. 14. 11. Die Fragmente des Chlamydatus wurden in der Cavea des Theaters von Korinth gefunden, dessen Zerstörung aus mehreren Gründen mit einem Erdbeben des Jahres 365 oder 375 verbunden wurde (Williams, Zervos 1987, 31); die Datierung vor dieses Ereignis wurde von Sturgeon vertreten und von Brown 2012 übernommen, neuerdings von Brown 2016, 187,

vier in Aphrodisias, die Statue des Oikumenios (Abb. 23), die bekannten zwei ‚Magistrate‘⁹⁵ (Abb. 24-25) und die Statue eines Mannes, der von zwei kindlich kleinen Figuren begleitet wird⁹⁶ (er hebt nicht den Arm unter der Chlamys heraus, sondern hebt den Chlamysrand mit der Hand an). Auch die Figur Justinians im Kaisermosaik von San Vitale ist, wie Bartoccini sah, diesem Schema verpflichtet.⁹⁷

Die zukünftige Forschung wird zeigen, wie groß die Variationsbreite der Chlamysfiguren des 4. bis 6. Jhs. insbesondere im Osten des Römischen Reiches gewesen ist. Vorläufig ist zu erkennen, daß innerhalb der kleinen, bisher bekannten Gruppe, die das Schema vertritt, sich, wie die Forschung schon gesehen hat, der Oikumenios und die beiden sog. Magistrate aus Aphrodisias enger dadurch zusammenschließen, daß nicht nur das Figuren- und Falten-schema im Groben übereinstimmt, sondern daß ihre Gewandfalten ebenfalls abzählbar und in der Größenabstufung übereinstimmen. Sie müssen letztlich auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, gehören einem Typus im engen Sinne an.

Dabei sind die Unterschiede in der Ausführung beträchtlich.⁹⁸ Beim Oikumenios (Abb. 23) sind die Falten plastisch vergleichsweise fein differenziert und die großen Hauptfalten v-förmig geführt, man sieht, daß sie späte Versionen von Falten sind, die in Form unten zugespitzter Tüten aus der Gewandmasse herausstanden. Vergleichsweise wenige Falten gestalten die Gewandmasse. Bei den beiden ‚Magistraten‘ sind zunächst die großen hängenden Falten auf der linken Körperhälfte nicht als V-Formen, sondern als Schlaufen geformt, eine typologische Variante. Aber zugleich ist der plastische Charakter anders. Das ist besonders deutlich bei dem ‚jüngeren Magistraten‘ (Abb. 25). Im Vergleich zum Oikumenios sind bei ihm die Falten der Chlamys tiefer eingeschnitten und härter in den Konturen, sie erzeugen also schärfere Hell-Dunkel-Effekte, sind dabei gleichförmiger und durch stakkatoartige Wiederholung expressiver. Zugleich sind die Formen, sagen wir des Vorderkörpers und des von der Linken hochgenommene Chlamyssaums wie an eine Vorderfläche angesaugt. Die Figur ist also mehr auf die Vorderfläche gezogen und mit optischen und linearen Mitteln expressiv gestaltet, demgegenüber setzen sich der Körper und der Chlamysaum des Oikumenios räumlich stärker voneinander ab, und das flache Faltenvolumen verliert sich sozusagen in der Tiefe des Stoffs. Die Gestaltungselemente des jüngeren Magistraten gegenüber dem Oikumenios folgen typisch spätantiken Tendenzen. Das Zusammenspiel dieser Tendenzen führt auch dazu, daß

Bildunterschrift zu Abb. 14,11 jedoch in Frage gestellt.- Bei dieser Figur ist der Arm kaum angehoben, aber der Chlamysrand so weit hochgeschoben, daß die Hand des leicht angewinkelten Armes zu sehen ist.

⁹⁵ ‚Älterer‘/‚jüngerer‘ Magistrat: L’Orange 1933, 80 f. 144, Nr. 107, Abb. 202.205; 81 f. 144, Nr. 108, Abb. 203; Kollwitz 1941, 83 f. Nr. 2, Taf. 17; 84. 97 f. 123 f. Taf. 18.39; Volbach, Hirmer 1958, Taf. 66.67; 65; Inan, Rosenbaum 1966, 180 f. Nr. 243, Taf. 176, 3,4; 178,2; 179 f. Nr. 242, Taf. 176, 1,2; 178,1; Özgan, Stutzinger 1985, 247-251, Taf. 52,2; 58, 1,2; Taf. 52; 58,3,4; Firatlı 1990, 10 Nr. 12, Taf. 6,7; 11 f. Nr. 13, Taf. 7; Smith 1999, 165, Taf. 3,4; Smith 2007, 206 (Wahrnehmung von Typen?), 219 Abb. 42 (Fundkontext). 228 Nr. 35.36; Gehn 2012, 425-429, O 27, Taf. 17.17; 429-431, Kat. O 28, Taf. 18; Kovacs 2014, 120. 276, Kat. B63 Taf. 57, 3,4; 120-121. 276-277, Kat. B 64 Taf. 75,1; 76,1; Smith 2016a, 21; Smith 2018, im Druck 339; LSA-169. 170.

⁹⁶ Smith 2007, 227, Nr. 28, Abb. 27; Gehn 2012, 431-436, O 29 Taf. 19; LSA-173; diese Statue kann man zwar dem generellen Schema, dem Typus aber höchstens bedingt zurechnen.

⁹⁷ Vgl. Bartoccini 1932, 30; Ein unpublizierter Chlamydatus in Selçuk wird als ‚den Beamtenstatuen ... nahe verwandt‘ beschrieben: Bammer *et al.* 1974, 179; LSA-1590; für den Chlamydatus Firatlı 1990, 13, Nr. 16, Taf. 8; Gehn 2012, 352-353, Kat. O 4, Taf. 3 wäre wegen seines eigenwilligen Gewandstils eine ausführlichere Dokumentation und Analyse zu wünschen.

⁹⁸ Von Özgan, Stutzinger 1985, 246-7 m.E. zutreffend beschrieben; Gehn 2012, 151-153.

die Figur des jüngeren Magistraten mit stärkerer Entfaltung an einer Vorderfläche erheblich breiter wirkt als die Figur des Oikumenios.

Die Statue des 'älteren Magistraten' (Abb. 24) steht dem Oikoumenios in jeder Hinsicht näher, enthält aber Formen, die in die Richtung des 'jüngeren Magistraten' weisen. Grundsätzlich sind schattenbildende Negativformen vermehrt oder verstärkt, so die Falten, die sich durch die Zonen innerhalb der großen Faltenschlaufen ziehen, die lange Schrägfalte, die vor dem linken Unterschenkel endet ist breiter, schärfer und endet mit präzise geschnittener Kante. Ob, wie aus diesen Veränderungen zu schließen, auch die plastische Gesamtform verändert ist, läßt sich aus durchschnittlichen Fotos nicht erschließen.

Bei typengleichen Werken, die an demselben Ort und in einem sicher eng bemessenen Werkstattkreis entstanden sind, ist es methodisch zulässig, die beschriebenen Unterschiede zwischen den Figuren, die allgemeinen und bekannten Tendenzen der Veränderung spätantiker Skulpturen entsprechen, chronologisch auszulegen. Ein deutlicher, wenn auch schwer absolut zu bemessender chronologischer Abstand zwischen dem Oikumenios und dem 'jüngeren Magistraten' ist anzunehmen. Dies wird durch das Porträt betätigt, das von der Forschung inzwischen in das fortgeschrittene 5.Jh. datiert wird. Das Porträt des 'älteren Magistraten' scheint ebenfalls ins fortgeschrittene 5.Jh. zu weisen.

Dabei ist es für die Beurteilung des grundsätzlichen Verhältnisses zwischen der Statue des Oikumenios und denen der beiden 'Magistrate', in dem Sinne, daß sie typengleich, aber beide Magistraten jünger sind als der Oikumenios, zwar nicht unverzichtbar, aber klärend, daß der Kopf des 'älteren Magistraten' mit großer Wahrscheinlichkeit umgearbeitet ist. Die angemessene Bewertung des Verhältnisses zwischen den Körpern der drei Statuen des Oikumenios und der Magistrate wird trotz der m.E. bereits zutreffenden Ausführungen von R. Özgan und D. Stutzinger schon lange, aber auch noch heute durch zwei Fakten beeinflusst. Das betrifft einerseits ihre Aufstellung nebeneinander im Nordflügel der Weststoa der Südagera,⁹⁹ die den Gedanken beförderte daß sie 'als Gegenstücke' und demnach evtl. zeitgleich aufgestellt gewesen seien; darüber hinaus verwirrt die Tatsache, daß man den Kopf des 'älteren Magistraten' zeitstilistisch kaum von dem des 'jüngeren' unterscheiden kann, während die Körper sich im Sinne einer übergreifenden Stilentwicklung voneinander unterscheiden. Das hat dazu geführt, daß die Forschung dazu neigte, die Unterschiede der Statuenkörper als nicht oder schwer interpretierbar zu behandeln. Das Problem, daß die Köpfe der beiden Magistraten grundsätzlich etwa gleichzeitig zu sein scheinen, die Statuen jedoch gerade bei ihrer Typengleichheit stilistisch unterschiedlich wirken, löst sich jedoch dadurch auf, daß das Porträt des 'älteren Magistraten' umgearbeitet ist, wie an anderer Stelle ausführlicher dargestellt werden soll. Der Körper wäre demnach wenig jünger als der des Oikumenios, das umgearbeitete Porträt dagegen deutlich jünger.¹⁰⁰

Das Porträt des Oikumenios selbst (Abb. 26c) ist dagegen gut datierbar, wie R.R.R. Smith gezeigt hat. Zwar ist der dargestellte und in der Inschrift blumig gepriesene praeses Cariae, von dem sich mindestens ein weiteres Porträt, in Zypern, erhalten hat,¹⁰¹ prosopographisch nicht sicher festzulegen. Aber die Stilisierung des Porträts in Aphrodisias sowie die epigra-

⁹⁹ zuletzt Smith 2007, 219; 228 Nr. A 35.36 Abb. 42; LSA-169. 170.

¹⁰⁰ Der Vorschlag von M. Kovacs 2014, 120 Anm.300 scheint mir zutreffend. Dies wird an anderer Stelle mit weiterer photographischer Dokumentation näher ausgeführt.

¹⁰¹ Smith 2002, 140, Taf. 15; Kovacs 2014, 115. 283 Kat. B 95, Taf. 42,3,4; LSA-869.

phische Datierung der Inschrift weisen auf einen engen Spielraum zwischen ca. 380 und 400. Entscheidend sind das weiche Inkarnat und die unverwechselbare Formel der von feinen Lidern gerahmten Mandelaugen - unter allen spätantiken Porträts ist das des Oikumenios dem Porträt, 'Valentinians II' aus der 388-92 errichteten Statuengruppe in Aphrodisias selbst¹⁰² (Abb. 26b) am nächsten verwandt, und beide gemeinsam stimmen darin mit den Kaiserköpfen am Sockel des 388-92 errichteten Theodosiusobelisken in KPL überein, die schon lange ebenfalls den Werkstätten von Aphrodisias zugeschrieben werden¹⁰³ (Abb. 26a). Die Augenform und das Inkarnat kehren auch bei einer Reihe von Skulpturen mythologischen Themas wieder, die nach der Meinung der Verf. und eines Teils der Forschung in theodosianischer Zeit aus den Werkstätten von Konstantinopel/Aphrodisias hervorgingen und über das ganze römische Reich verteilt sind.¹⁰⁴

Die Porphyrstatuen in Ravenna und im Louvre folgen also nicht nur allgemein dem für Chlamydati mit zwei aktiven Armen geschaffenen Figurenschema, sondern sind gehören innerhalb dieses Schemas einem speziellen Typus an, der mehrfach in Aphrodisias vertreten ist. Zumindest das Porträt des 'jüngeren Magistraten' im Gegensatz zu dem des Oikoumenios erweist, daß die Unterschiede zwischen den Ausführungen der Körper chronologischer Art sind. Wenn also die Statuen in Ravenna und im Louvre nicht nur in den abzählbaren Motiven sondern auch in deren Ausführung, wie besonders den großen V-förmigen Falten, mit denen des Oikumenios übereinstimmen, darf man dies als chronologisches Indiz nehmen und die Porphyrfiguren ins spätere 4. oder ganz an den Beginn des 5. Jhs. datieren.

Demnach wäre es nicht unmöglich, daß die Statue von Ravenna für den Ort gemacht worden wäre, bzw. nicht lange nach der Verlagerung der Residenz von Mailand nach Ravenna im Jahr 402 – falls der Fundort der Hand bei Imola dies zuläßt. Aber auch ein etwas älteres Datum, das diese Verbindung ausschließt, ist plausibel.

Ein Konstantinopler Modell für den Typus Ravenna-Louvre-London

Die Produktionsstrukturen, die hinter der Beziehung zwischen den marmornen Ehrenstatuen von Aphrodisias und den Porphyr-Kaiserstatuen in Italien (was die Hand in London und die Statue in Ravenna betrifft) stehen, lassen sich aus dem weiteren Vergleich der Figuren in Verbindung mit dem, was über die spätantike Skulptur von Konstantinopel bekannt ist, erschließen. Obwohl Vertreter desselben Typus wie die Oikumeniosstatue, sind, wie oben angemerkt, die Porphyrstatuen in Ravenna und im Louvre reicher: durch die großen eckigen Falten die von der linken Brusthälfte auf den Oberarm laufen und durch eine zweite voluminöse V-Falte (Nr. 6) unter der Falte Nr. 5 in der Chlamysmitte. Das zugrundeliegende Modell muß (im Sinne einer *lectio difficilior*) diese Form gehabt haben. Die Oikumeniosstatue ist demgegenüber typologisch vereinfacht, ihre Nachfolger durch die Schlaufenfalten typolo-

¹⁰² Zum Fundkontext Roueché 2004, Nr. 25-27 Plan 3; Smith 1999, 162, Abb. 3.4; Smith 2007, 218. 229-230, Nr. B 31-33; Smith 2016a, 17; Smith 2018 (im Druck) 338-339 Abb. 8-10; LSA-163-167; zum Porträt: L'Orange 1933, 73.81.140, Nr. 4 Abb. 181-183; Kollwitz 1941, 81-83. 94-96, Taf. 16; Volbach, Hirmer 1958, 17. 54, Taf. 50.51; Inan, Rosenbaum 1966, 89, Nr. 66, Taf. 41.5; 42.1; Firath 1990, 6, Nr. 4, Taf. 2; Kiilerich 1993, 27-30. 70 f. Abb.3.4; Smith 2002, 150; Smith 2007, 218, Abb. 42; Gehn 2012, 398-403, O 23, Taf. 13.14; Kovacs 2014, 92-93. 260 A 7, Taf. 23,3.4.

¹⁰³ Bruns 1935, bes. Abb. 38; Kiilerich 1993, Abb. 39; Kiilerich 1998; zum Zusammenhang der Werkstatt der Obeliskenbasis mit Aphrodisias bes. Kiilerich 1998, 106-111.

¹⁰⁴ Vgl. die u. Anm. 106 genannte Literatur und die Zusammenstellung Bergmann 1999, Taf. 52.53.

gisch leicht variiert und insgesamt stilistisch verändert. Das Modell für die Kaiserstatuen aus Porphyry muß in dieser Zeit in jedem Fall in KPL gesucht werden, und dies verbindet zugleich mit Aphrodisias. Denn die Bildhauerarbeiten Konstantinopels waren, wie bekannt, stark von den Traditionen der Bildhauerschulen Kleinasien geprägt, das Bauornament von Prokonnesos und Dokimeion, die Skulptur überwiegend von Aphrodisias und Dokimeion.¹⁰⁵ Die Forschungen der letzten Jahrzehnte zur mythologischen Skulptur der Spätantike und verwandter Gattungen scheinen dies in unerwartetem Maß zu bestätigen.¹⁰⁶ Die lokalen Skulpturwerkstätten Konstantinopels müssen als Dependancen derer von Aphrodisias (und Dokimeion und ggf. Prokonnesos) entstanden sein. Wenn also die Statue des Oikumenios und die Kaiserstatuen typologisch und chronologisch übereinstimmen, die Kaiserstatuen aber motivreicher sind, ist zu folgern, daß sie alle auf ein Konstantinopler Vorbild zurückgehen, das den Motivreichtum der Porphyristatuen aufwies. Das Modell muß in den von 'aphrodisisch' geschulten Bildhauern geführten Konstantinopler Werkstätten entstanden sein. Die lokalen Werkstätten von Aphrodisias griffen ihrerseits auf diese Vorbilder zurück und konnten diese für ihre Ehrenstatuen etwas vereinfachen.¹⁰⁷ Zukünftige Forschung wird die evtl. weitere Rezeption solcher Vorbilder im Auge behalten müssen.

Zur Kontinuität der Porphyrywerkstatt

Das Modell ist vorläufig das letzte für uns greifbare Statuenmodell, das der zentralen Porphyrywerkstatt geliefert wurde.¹⁰⁸ Mehrere Indizien weisen daraufhin, daß die Werkstatt sich am Ende des 4.Jhs. immer noch in Ägypten befand und man, wenn überhaupt, in Konstantinopel eine Dependance mit transferiertem Personal eingerichtet hat. Die wichtigsten Hinweise liefern natürlich die Beispiele, die in Ägypten selbst gefunden wurden. Oben wurde gezeigt, daß der Porphyrychlamydus aus Ägypten in Wien, trotz seiner 'neuen' klassischen Proportionen und Bewegtheit noch charakteristische Elemente der tetrarchisch-konstantinischen Porphyrywerkstatt aufweist (wie die Seilfalten in Teilen der Gewänder in Abb. 1 und 2, die Faltenkombination an Brust und linkem Oberarm der Chlamys in Abb. 9a und 9b und die stumpf gerippte Form der Gewandtroddeln in Abb.10 a.b.).¹⁰⁹ Die Figur müßte daher älter als die drei anderen Porphyrychlamydati sein, wie dies auch heute generell vermutet wird, wegen der Fibelform aber eher nachkonstantinisch. Die Statue aus Alexandria in Berlin, ist, wie

¹⁰⁵ Bauornament: Deichmann 1956, 56-63. 109-111; Strube 1984, 17-21; Krahmer 1994, 123-124; Peschlow 2004, 67.74-75; zu Dokimeion zuletzt: Niewöhner 2010, 411-459; Niewöhner, in Jacobs 2014, 251-271; Skulptur: Dresken 1991, 36-42 m.Lit; Kiilerich 1993, 201-204; 212-213; Bergmann 1999, 59-61.

¹⁰⁶ Gazda 1981; Dresken 1991; Kiilerich, Torp 1994; Hannestad 1994; Stirling 1996; Bergmann 1999; Vorster 2012/13. Zur Diskussion um die Datierung der signierten Gruppe in Kopenhagen ins 2. oder 4.Jh. zuletzt Moltesen 2000, 114-117. 123-124; Vorster 2012/13, 396-400; Smith 2018, im Druck, 337.

¹⁰⁷ Denkbar wäre auch, daß die Porphyrywerkstatt ein konstantinopolitanisch-aphrodisiensisches Modell um die eckigen Falten auf der linken Schulter und am Oberarm erweitert hat. Eine enge Parallele dafür findet sich bei der o Anm. 26 erwähnten unfertigen Panzerstatue aus Porphyry im Museo Gregoriano Profano, deren Ausarbeitungszustand und Datierung noch weiter zu untersuchen sind.

¹⁰⁸ Das unfertige Fragment in Istanbul Firatlı 1990, 8 Nr. 8, Taf. 4; Gehn 2012, 346-347, P 8 Taf. 35: LSA-1166 stammt von einem Chlamydus der Variante mit komplett verdecktem linkem Arm. Ob es auf eine evtl. spätere Produktion in KPL hinweist, mit der natürlich zu rechnen ist, oder Rest eines (späteren?) abbozierten Imports, oder um den unbeholfenen Versuch einer nicht spezialisierten Werkstatt, in Porphyry zu arbeiten, scheint mir schwer zu entscheiden. Zu LSA – 1165 vgl. den Kommentar ebenda.

¹⁰⁹ S.o.77.

oben gezeigt, im Entwurf (dessen Eigenschaften man in ihrem Unterteil erkennt) stärker ‚klassisch‘ ausgerichtet als die in Wien und vertritt zudem den neuen Typus des Kaisers in Tunica und Chlamys, dessen Hand auf dem Schwertgriff ruht. Der Übergang zu diesem Stil und zu dieser Ikonographie wurde ebenfalls noch der ägyptischen Werkstatt vermittelt. Die Statuen in Ravenna, im Louvre und die Hand in London stehen für ein nochmals gewandeltes Modell und eine neue Serienproduktion.

Bei ihnen sind die offensichtlichen Zusammenhänge mit der alten Produktion der Porphyrawerkstatt geringer, verraten sich aber an sekundären Details. Die schlaufenförmigen Seilfalten auf den vereinfachten Rückseiten der Statuen in Ravenna und im Louvre (Abb. 12.16) gleichen grundsätzlich denen auf der Rückseite der Statuette aus Ägypten in Wien (Abb. 3) und müssen daher Relikte des alten Seilfaltenstils sein, auf den man für diese vereinfachend gegliederte Zone zurückgriff. Die Tatsache, daß dabei eine spezielle Faltenkombination sowohl am Wiener Chlamydatus (Abb. 3) wie bei dem Rückseitenfragment im Louvre (Abb. 16) vorkommt,¹¹⁰ vertieft den Eindruck einer gemeinsamen Werkstatttradition. Bei dem Chlamydatus in Ravenna verlaufen die Falten anders,¹¹¹ aber auch der charakteristische Wechsel von reinen seilförmigen Falten und leicht vom Grund abgehobenen Stoffflächen entspricht den anderen Beispielen.

Eindeutig ist ferner die Formel der dachförmigen Falte, von deren Mitte aus eine kurze Falte nach hinten und unten verläuft, am rechten Oberarm der Statue in Ravenna, ein Traditionselement der ägyptischen Werkstatt, das sich auch bei dem sitzenden Togatus in Alexandria und bei dem Chlamydatus aus Alexandria in Berlin findet (Abb. 27 a-c).¹¹² Bei den spätantiken Statuen Kleinasiens und insbesondere jenen in Aphrodisias selbst ist es dagegen nicht bekannt. Eine ebenso starke Verbindung mit der ägyptischen Produktion stellt die o.S.79 beschriebene vereinfachte Ausarbeitung der hinteren Chlamysinnenseite (Abb. 2.13) her, die durch Gewohnheiten der Bearbeitung des Porphyrmaterials bedingt ist und bei den Statuen aus Ägypten in Berlin und in Ravenna in verblüffender Weise übereinstimmt.

Schließlich können auch die Transport- und Aufstellungsbossen einiger Figuren Hinweise auf eine Kontinuität der Werkstatt liefern. Frühe Besucher der Porphyrrühe am Gebel Doukhan berichteten von abbozierten Stücken, woraus Delbrueck und andere schlossen, daß, wie anderswo auch, die Werkstücke überwiegend bereits in den Brüchen abboziert wurden.¹¹³ Von Figürlichem hat sich dort heute anscheinend nur noch die abbozierte Form einer der charakteristischen, unten in stumpfem Winkel zusammenlaufenden Büsten in der Art der genannten tetrarchischen Exemplare in Kairo und in Sirmium erhalten.¹¹⁴ Hinzu kommen als Hinweise auf den Fertigungsprozess, die schon von Delbrueck bemerkten Reste von pilasterähnlichen Bossen am unteren Teil der Rückseiten aller Figuren,¹¹⁵ soweit sie er-

¹¹⁰ O.S.81.

¹¹¹ Ebenso hatten die Troddeln an den Chlamysenden der ravennatischen Figur nicht die Form kleiner gerippter Tonnen, wie man sie bei dem sitzenden Togatus tetrarchischer Zeit in Alexandria und bei dem Wiener Chlamydatus, hier Abb. 10a.b findet. Sie sind weitgehend abgeschlagen, scheinen aber eher rautenförmige Umrisse gehabt zu haben. Die bei Bartoccini 1932, 12 in Zeichnung angegebenen faserartigen Strukturen dieser Troddeln sind nach meinem Eindruck Oberflächenbrüche.

¹¹² O.S. 75.77-80.

¹¹³ Delbrueck 1932, 3; vgl. Lucci 1964, 233-237.

¹¹⁴ Porphyrrühe: Peacock 2001, 109-110, Abb. 3.73.

¹¹⁵ Delbrueck 1932, 6 oben.

halten sind. Es sind Bossen, die von vornherein angelegt wurden, um die bruchgefährdeten Beizonen zwischen unteren Gewandrändern und den Plinthen beim Transport und besonders beim Aufstellen der liegend transportierten Figuren zu stabilisieren.¹¹⁶ Deshalb blieben sie bis zur Aufstellung der Figuren stehen und wurden offenbar nur partiell entfernt. Noch in der Rohform, wie sie vermutlich aus dem Steinbruch kam, findet man sie bei dem Chlamydatus in Berlin (Abb. 6), in Form eines ausgearbeiteten kurzen Pilasters mit abschließendem Profil bei dem Chlamydatus in Ravenna (Abb. 12). Auf dem Gewand stehengeblieben haben sich Teile der Stütze bei dem tetrarchischen Togatus ebenfalls in Berlin erhalten,¹¹⁷ ebenso ein kurzes Stück auf der Zone der Pteryges bei einer Panzerstatue mit langen nackten Beinen aus Ägypten in Turin.¹¹⁸ Da sich die Bossen sowohl bei Statuen finden, die in Ägypten aufgestellt waren, wie bei solchen, die wie der Chlamydatus in Ravenna weit transportiert wurden, sagen sie weniger über die Weite des Transports aus, als vielleicht über die Arbeitsgewohnheiten der jeweils abbozzierenden und ausführenden Werkstatt.

Gleich, ob die späten Porphyrchlamydati in Alexandria oder in Konstantinopel gemacht wurden, sie konnten wie früher die tetrarchischen Kaiserbilder dort bestellt und von dort versandt werden. Sollte die Statue von Ravenna nicht in Imola gestanden haben, sondern für Ravenna gemacht gewesen sein, würde sich das in den speziellen lokalen Rahmen fügen, wonach schon seit der Verlegung der Residenz im frühen 5.Jh. die anspruchsvollen Sarkophage aus Konstantinopel bezogen wurden, bald auch die Marmorbauglieder und die Marmorausstattung der Kirchen.¹¹⁹ Aber das mag nur die höchste Steigerung einer schon lange sich abzeichnenden Tendenz sein, wonach die Produktionen der neuen Hauptstadt Konstantinopel allmählich tonangebend wurden, wie es schon lange an der Sarkophagplastik des 4.Jhs. in Rom diskutiert wurde.¹²⁰ Auch in diesem Zusammenhang ist wieder an die über das ganze Reich verbreiteten Gruppen mythologischer Figuren im Stil der Werkstätten von Aphrodisias/Konstantinopel mit Konstantinopel als Multiplikator zu erinnern.¹²¹

Zum Kaisertypus in Chiton und Chlamys mit dem Schwert

Die durch die Statue in Berlin und den Typus Ravenna-Louvre vertretenen Fassungen von Kaiserstatuen in dem neuen Herrscherornat¹²² und mit dem Schwert als Attribut und zugleich Symbol der kaiserlichen Machtgrundlage und römischen Überlegenheit scheinen so sehr die Quintessenz des spätantiken Kaiserbildes zu verdeutlichen, daß man fast vergessen kann, daß die Kombination sonst in der spätantiken Bildwelt äußerst selten vorkommt.

¹¹⁶ Hinweise von R. Wuensche.

¹¹⁷ Delbrueck 1932, 99-100, Taf. 42.43; Scholl 2016, 157-158, Nr. 97; Abb. der Rückseite der Figur s. <https://arachne.dainst.org/entity/1120944?fl=20&q=Berlin%20Sk%20527&resultIndex=2>.

¹¹⁸ Delbrueck 1932, 106-108, Abb. 38, Taf. 48 (dort in der Profilansicht unten links zu errahnen); für Fotos der Rückseite, die ich an anderer Stelle publizieren werde, danke ich D. Del Bufalo; Delbrueck vermutete ebd. 99.106, die Stützenreste an den Rückseiten der Togastatue in Berlin und der Panzerstatue in Turin hätten dazu gedient, diese nach hinten in Wände einzulassen, was bei deren Flachheit und offensichtlicher Oberflächenbearbeitung im heutigen Zustand nicht möglich ist.

¹¹⁹ Sarkophage: Koch 2000, 382-386 m.Lit.; Bauornament: Peschlow 2004, 86-87.

¹²⁰ Dies bezieht sich besonders auf die Produkte des 'schönen Stils': für die Rezeption östlicher Formen und/oder Werkstätten Brandenburg 1979, 459. 463-465, was mir überzeugend erscheint; zur Problematik m. Lit. und für eine lokale römische Prägung dieses 'Stils' Koch 2000, 281.287-288. 331-332.

¹²¹ O. 92-93m. Anm 106.

¹²² O. 87.

Wie oben angeführt, verengt sich seit der mittleren konstantinischen Zeit die Thematik der Kaiserdarstellungen auf den Münzen, einer Hauptquelle für diese Frage auf wenige Aspekte, die auch in anderen andere Bildgattungen dominieren. Die hier diskutierten Kaiserfiguren sind statuarische Gegenstücke zu den chlamysbekleideten Sitzfiguren der Flächendarstellungen. Ihre Besonderheit ist jedoch das Schwert. Wie U.Gehn mit Recht bemerkte, scheint es bei spätantiken Chlamysträgern (außer es seien normale Soldaten) (fast) nur bei der Hauptfigur des Stilichodiptychons bezeugt.¹²³ Vielleicht täuschen in diesem Punkt aber die erhaltenen Bilder. Ein fast verborgenes aber umso nachdrücklicheres Beispiel bildet die Gruppe der beiden frontal sitzenden, vom Roma und Constantinopolis begleiteten Kaiser auf dem oberen Fries des Diptychons von Halberstadt (Abb. 28), das Delbrueck auf Constantius III bezog und hypothetisch ins Jahr 417 datierte.¹²⁴ Er erkannte auch die Besonderheit dieser Kaiserbilder. Die Kaiser sind ganz eingehüllt in ihre Chlamyden, unter deren unterem Rand jedoch die rechteckigen Enden ihrer Schwertscheiden hervortreten, die wie bei den Venezianer Tetrarchen und auf einem Goldmultiplum Valentinians I an den Schmalseiten mit Kugeln verziert sind.¹²⁵ Die unter den Chlamyden sich abzeichnenden gebeugten linken Arme sollen vermutlich jeweils das Halten der Schwertscheide kenntlich machen. Ist in diesem Sinne das Schwert auf manchen anderen Darstellungen der thronenden Kaiser in der langen Chlamys mitzudenken?¹²⁶

Die Hand am Schwert

Eine besondere Aussagenuance hat R. Bartoccini aus der Haltung der auf dem Schwertgriff liegenden Hand der Statue in Ravenna erschließen wollen, worin ihm ein Teil der Forschung gefolgt ist.¹²⁷ Nach Bartoccini soll die Haltung der Finger auf dem Schwertgriff anzeigen, daß der Kaiser nicht etwa angriffsbereit und drohend gedacht ist, sondern daß er soeben sein Schwert in die Scheide gesteckt hat, sich also nach errungenen Siegen den Werken des Friedens zuwendet, entsprechend einem in den antiken Panegyriken immer wieder geäußerten Gedanken. Als Beleg verglich er die eigenartig zugespitzte Haltung der Finger des Petrus auf dem Schwertgriff in der Darstellung der Gefangennahme Christi in S.Apollinare Nuovo (Abb. 29) aus der Zeit Theoderichs.¹²⁸ Rechts von Christus, der von Judas geküßt wird, sieht man dort Petrus an der Spitze einer Gruppe von Jüngern, wie er mit seiner Linken eine Schwertscheide schräg vor sich hält und von oben her mit den nach unten zusammengeführten Fingern seiner Rechten den Griff des fast ganz in der Scheide steckenden Schwertgriffes

¹²³ Gehn 2012, 338-339.

¹²⁴ Delbrueck 1929, 87-93, Nr. 2, Taf. 2, zu den Schwertern ebd. 89.

¹²⁵ Tetrarchen Delbrueck 1932, Taf. 31.32; Multiplum Valentinians I: Popović, Borić-Brescović 2013, 323, Nr. 98 m.Abb.S.242-243; Miks 2007, Taf. 341 A.

¹²⁶ Fraglich ist, wie die aus einem kurzen senkrechten Strich und einer Kugel oder zwei Kugeln übereinander bestehenden Elemente zu verstehen sind, die auf den Prägungen verschiedener Kaiser (Gratian, Theodosius I, Flavius Victor, Eugenius) mit dem Revers der von Victoria begleiteten Doppelthronenden jeweils v.B. rechts unter den Chlamyden der Thronenden hervortritt: z.B. Kent *et al.* 1973 Taf. 55, 715; 156, 724; 157, 725. Sollen sie die Enden der über die Knie gelegten Chlamyden anzeigen oder die Enden von Schwertern?

¹²⁷ Bartoccini 1932, 6-7, vgl. die o.Anm. 24 genannte Literatur; Delbrueck 1932, 104. 112 beschrieb den Umgang der Figuren mit dem Schwert neutral.

¹²⁸ Bartoccini 1932, 7, Abb.S.8; Deichmann I, 1958, Taf. 187; Deichmann II,1, 1974, 174-175; zuletzt Dresken-Weiland 2016, 143-144 m.Lit. u.Abb.

‘faßt’. Im Gegensatz zu anderen, auch heute vertretenen Deutungen, wonach Petrus hier das Schwert ziehe, um sogleich Malchus das Ohr abzuschlagen,¹²⁹ deutete Bartoccini die Handhaltung so, daß Petrus von oben her das Schwert mit dem Handballen in die Scheide schiebe, nachdem er Malchus das Ohr abgeschlagen habe, die Mahnung Christi illustrierend: ‘stecke dein Schwert in die Scheide, soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat’ (Joh.18) oder in der Version des Matthaeus (26,52), ‘stecke dein Schwert an seinen Ort. Denn wer das Schwert nimmt, wird durch das Schwert umkommen’. Bartoccinis Deutung des Gestus des Petrus überzeugt. Denn beim Ziehen des Schwertes, um damit zuzuschlagen, muß der Griff des Schwertes kräftig umfaßt und die Schwertscheide möglichst waagrecht gehalten werden, so wird es z.B. bei den Soldaten, die den Paulus töten werden, auf den Sarkophagen des 4.Jhs. dargestellt.¹³⁰ Wäre die Darstellung auf dem ravennatischen Mosaik so gedacht, daß Petrus das Schwert aus der Scheide ziehen soll, müßte man folgern, daß er es mit den Fingerspitzen nach oben herauspft, was unwahrscheinlich ist. Hingegen liegt die von der Seite des kleinen Fingers gesehene Hand des Petrus von oben und mit zusammengeführten Fingern auf der Griffspitze, wie nach dem letzten kurzen Druck mit dem oberen Handballen, mit dem das Schwert endgültig in die Scheide gesteckt ist. Einer bekannten Darstellungskonvention folgend sind in der Szene zeitlich aufeinander folgende Momente der Erzählung vereinigt.

Bei dem Kaiserstatuentypus Ravenna-Louvre-London weist das schräg nach vorn hochgezogene Schwert in der Scheide auf ein beabsichtigte oder abgeschlossene Benutzung hin. Die äußerst entspannte Haltung der Hände (Abb. 17c-g), bei der nur der Handballen und die Ansätze zweier Finger auf dem Ende des Griffknaufs ruhen und der Daumen entspannt an der Seite liegt, während der kleine und der Ringfinger einfach eingeschlagen sind, entspricht nicht genau dem Gestus des Petrus. Es ist eine Ruhehaltung, die ebenso entspannte, aber zugleich wache Aufmerksamkeit anzeigen kann,¹³¹ wie eine Ruhehaltung, in der noch das Einstecken des letzten Stückes des Schwerts mit den Handballen nachklingen kann. Gemeint wäre bei der zweiten Version wiederum nicht eine Momentaufnahme, sondern eine inhaltliche Zuspitzung durch das Zusammenziehen verschiedener Momente einer Handlung. Die Tatsache, daß man auffallende Mühe auf die detaillierte und in Porphyр schwierige fast freie Ausarbeitung der rechten Hände dieser Statuen verwendete, weist jedenfalls auf eine pointierte Bedeutung des Gestus hin.

Die Abfolge der Porphyrchlamydati als Abfolge offizieller Entwürfe für Kaiserstatuen

Die Entstehung des Kaiserstatuentypus Ravenna-Louvre-London im späten 4.Jh. und seine ideelle Herkunft aus Konstantinopel wirkt wie eine Parallele zu dem von R.R.R. Smith und U. Gehr formulierte Eindruck, daß die neuen statuarischen Typen des Chlamydatus und des Togatus in neu stilisierter Toga trabeata für nichtkaiserliche Ehrenstatuen erst in valentinianisch-theodosianischer Zeit häufig wurden und im Osten anzutreffen sind, während man sich

¹²⁹ S. Deichmann und Dresken Weiland, vor. Anm., und die dort zitierte Literatur.

¹³⁰ Bovini, Brandenburg 1967, 279-283, Nr. 680, Taf. 104 (Bassus-Sarkophag); Christern-Briesenick 2003, 264, Nr. 569, Taf. 137,6; III, 235, Nr. 498, Taf. 119.

¹³¹ Vergl. die entspannte waagerechte Haltung von Schwertern in der Schwertscheide, bei der der Schwertgriff dem Zeige- und Mittelfinger erscheint: Germanicus auf der Gemma Augustea: Zwierlein-Diehl 2008, 103-104, Abb.46.48; Kockel 1993, Taf. 21a; 69 b; 95 b. Den Hinweis auf diese Typen des Schwerthaltens verdanke ich H. Goette.

vorher und generell im traditionaleren Westen stärker auf die sinnträchtige Wiederverwendung älterer Statuen konzentrierte.¹³² Für die Chlamydati ist dies umso auffälliger, als in erzählenden Zusammenhängen und der Flächenkunst chlamysbekleidete Figuren höherer Ränge schon lange anzutreffen sind.¹³³ R.R.R.Smith erwog, daß die Tunica-Chlamys-Kleidung, die durch die Materialien, Längen, Farben und Einsätze (*segmenta*, *tablia*) eine relativ differenzierte Statuskennzeichnung entwickelte, so wie die neue Form der Toga möglicherweise parallel zu den unter Valentinian und Valens (364-378) dicht bezeugten kaiserlichen Erlassen zu Statusabgrenzungen wichtig und damit auch für Ehrenstatuen darstellenswert wurden.¹³⁴ Dies liegt umso näher, als in jüngerer Zeit auch gezeigt wurde, daß diese Erlasse kein Bestreben umfassend-systematischer Statusgesetzgebung bezeugen, sondern eine spezielle Phase eines andauernden Vorgangs sich immer weiter differenzierender Statusabgrenzungen bezeichnen, die zugleich mit der kaiserlichen Praxis der Privilegienvergabe zusammenhängen.¹³⁵ Wie es auch immer mit nichtkaiserlichen Ehrenstatuen in der Chlamys vor ca. 360 steht, wird man zumindest für die Kaiser neben wiederverwendeten Statuen nach Darstellungen in der Chlamys suchen, die älter sind als der Typus Ravenna-Louvre-London, zumal ja bereits Porphyrbüsten in der die Brust deckenden Chlamys aus tetrarchischer Zeit existieren.¹³⁶ Unter der Prämisse, daß die primären Darstellungsformen der hier betrachteten Porphyrchlamydati nicht etwa aus der Tradition der ägyptischen Porphyrrwerkstatt abzuleiten sind, sondern auf neue von der kaiserlichen Administration gestellte Vorbilder zurückgehen müssen, bieten diese möglicherweise Einblick in das allmähliche Durchsetzen der neuen Ikonographie. Wie gezeigt,¹³⁷ ist die Wiener Statuette aus Ägypten (Abb. 2-4) zwar nicht absolut datierbar, doch ist sie sowohl im Faltenstil, wie in der Verwendung einer Reihe von Formeln der tetrarchischen ägyptischen Werkstatt noch stärker verbunden als die anderen Porphyrchlamydati und scheint deshalb deutlich früher entstanden sein als diese. Die zu erschließende Haltung mit Lanze/Labarum und Globus würde den zahlreich auf Münzen überlieferten Kaiserdarstellungen in Panzertracht entsprechen. Dabei läßt sich dem Beispiel noch ein weiteres Element als 'früh' entnehmen. Die Drapierung der Chlamys, die von der rechten Schulter schräg über den Vorderkörper zum linken Unterarm geführt und um diesen geschlungen ist, ist die typische und bis in den Hellenismus zurückgehende Drapierungsform der Paludamente und Chlamyden der römischen Kaiserzeit, die bei Panzerstatuen auch durch die gesamte Spätantike üblich bleibt, um den darunterliegenden Panzer und dessen Ausstattung zu zeigen. Dasselbe gilt für die Kaiserbilder im Panzer auf den Münzen. Aber auch die vier oben S.87 genannten Münzbilder Konstantins und seiner Söhne in Tunica und Chlamys (vgl. Abb. 20) zeigen die Chlamys am Oberkörper schräg zurückgeschlagen. Bedeutet dies, daß die kaiserlichen Statuenvorlagen der nachtetrarchischen Zeit zunächst diese Ikonographie bevorzugten?

Als Element einer traditionellen Ikonographie verstanden, könnte die Schrägdrapierung der Chlamys bei der Statue aus Alexandria in Berlin (Abb. 5-8) ein Argument dafür sein, daß

¹³² Grundthese von Gehn 2012; Smith 2016a, 16-19; zur Wiederverwendung von Statuenkörpern im 4.Jh. im Westen und im Osten vgl. Lenaghan 2016.

¹³³ Vgl. u.a. o.Anm.93.

¹³⁴ Smith 2016a, 19 mit Verweis besonders auf Heather 1998, 369.

¹³⁵ Schmidt-Hofner 2008, 112-115; Schmidt-Hofner 2010.

¹³⁶ Aus Athribis und in Sirmium 89 Anm.89.

¹³⁷ O.S.77.

diese nicht einfach eine zeitgleiche Variante des Typus Ravenna-Louvre-London ist, sondern diesem etwas vorausgeht. Demgegenüber weist der Typus Ravenna-Louvre-London (Abb. 11-16.17 f-g) die ausgebreitete Vorderfläche der Chlamys auf, die die Möglichkeit bot, den Purpur und das kaiserliche Tablion voll erscheinen zu lassen, das analog zu dem der Amtsträger von erstrangiger Bedeutung war, wie implizit aus der genannten Äußerung bei Cassiodor *varia* VI, 21 hervorgeht.¹³⁸ In diesem Sinne ist es bei den frontal thronenden Chlamysträgern prominent herausgestellt und seit Valentinian und Valens auch auf den winzigen Münzbildern als verziertes Feld auf der zwar am Oberkörper schräg zurückgeführten, aber vor dem Unterkörper und über den Knien ausgebreiteten Chlamys gekennzeichnet.¹³⁹

Wenn die Abfolge der chlamysbekleideten Kaiserfiguren aus Porphyry richtig gedeutet ist, bezeugen diese die Schaffung eines neuen Statuentypus der spätrömischen Kaiser, der sie im Rahmen einer immer stärker durch Statuskennzeichnung konkurrierenden Gesellschaft als obersten Dienstherren der militärischen und zivilen Hierarchie ausweist und ihn durch die Hand auf dem Schwert zugleich als Sieger und Herrn über Krieg und Frieden kennzeichnet. Daß diese Neugestaltung des Kaiserbildes in valentinianisch-theodosianischer Zeit und offensichtlich in Konstantinopel stattfand, würde die viel kommentierte Dynamik dieser Phase bestätigen und besser verstehen lassen, weshalb sich in derselben Zeit neue Typen auch für die Ehrenstatuen der hohen Amtsträger durchgesetzt haben.

Marianne Bergmann
University of Göttingen
Marianne.bergmann@phil.uni-goettingen.de

¹³⁸ O.S. 89.

¹³⁹ Kent *et al.* 1973, Taf. 155, 715; 156, 723; 157, 725.729.

BIBLIOGRAPHY

- Alföldi, A. 1934: "Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe", *RM* 49, 3-118.
- Alföldi, A. 1935: "Insignien und Tracht der römischen Kaiser", *RM* 50, 3-158.
- Alföldi, A. 1970: *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche* (Nachdruck von Alföldi, A. 1934. 1935), Darmstadt.
- Alföldi, M., s. R.-Alföldi, M.
- Almagro-Gorbea, M., Alvarez-Martinez, J.M. (Hrsg.) 2000: *El disco di Teodosio*, Madrid.
- Asutay-Effenberger, N., Effenberger, A. 2006: *Die Porphyrsarkophage der oströmischen Kaiser*, Wiesbaden.
- Bammer, J. et al. (Hrsg.) 1974: *Führer durch das Archäologische Museum in Selçuk-Ephesos*, Wien.
- Barnett, R.D. 1983: "From Ivritz to Constantinople: A study in bird-headed swords", in H. Hauptmann, R.M. Boehmer, *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien (Festschrift K.Bittel)*, Mainz, 59-74.
- Bartoccini, R. 1932: "La statua di porfido del Museo Arcivescovile in Ravenna", *Felix Ravenna* 40, 5-31.
- Bastien, P. 1992-1994: *Le buste monétaire des empereurs romains*, Bd. I-III, Wetteren.
- Bergmann, M. 1999: *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike* (Palilia 7), Wiesbaden.
- Bergmann, M. 2010: "Stile und Ikonographien im kaiserzeitlichen Ägypten", in K. Lembke, M. Minas-Nerpel, S. Pfeiffer, *Tradition und Transformation* (Proceedings of the International Conference, Hil-desheim 3-6 July 2008), Leiden-Boston, 1-36.
- Bergmann, M. 2011: "Spätantiker Porphyrkopf", in D. Graepler (Hrsg.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Einführung*, Göttingen, 82-83.
- Bergmann, M. 2016: "Zur Frage konstantinischer Porphyrrarbeiten, zur Polychromie von Porphyrs-kulptur und zur Entpaganisierung des Porphyrtetrarchenporträts von Gamzigrad", in O. Brandt, V. Flocchi Nicolai (Hrsg.), *Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi* (Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae I), Città del Vaticano, 779-820.
- Bergmann, M., Liverani, P. 2000: in Ensoli, La Rocca 2000, 563-564 Nr. 220.
- Bianchi, R.S. 1976: *The striding draped male figure of Ptolemaic Egypt* (Dissertation New York University 1976), Ann Arbor.
- Bianchi, R.S. 1978: "The striding draped male figure of Ptolemaic Egypt", in H. Maehler, V.M. Strocka (Hrsg.), *Das ptolemäische Ägypten* (Akten des internationalen Symposions 27.-29. September 1976 in Berlin), Mainz, 95-102.
- Bielefeld, D. 1997: *Die stadtrömischen Erotensarkophage 2, Weinlese- und Ernteszenen* (ASR 5, 2, 2), Berlin.
- Bonacasa, N. 2011: "Sulla scultura in porfido dell'Egitto Greco-Romano", in S. Pingiatoglou, T. Stephanidou-Tiberiou (Hrsg.), *Namata* (Timetikos tomos gia ton kathegete Dimitrio Pantermali), Thessalonike, 143-153.
- Borg, B. (Hrsg.) 2015: *A companion to Roman art*, Wiley Blackwell.
- Bovini, G. 1960: "La statua di porfido del Museo Arcivescovile di Ravenna", *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 7, 39-56.
- Bovini, G., Brandenburg, H. 1967: *Rom, Ostia* (Deichmann, F.W. (Hrsg.) Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I), Wiesbaden.
- Brandenburg, H. 1979: "Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4.Jh.n.Chr. Volk-skunst, Klassizismus, spätantiker Stil", *RM* 86, 439-471.
- Brown, A. 2012: "Last men standing. Chlamydatos portraits and public life in late antique Corinth", *Hesperia* 81, 141-176.
- Brown, A. 2016: "Corinth", in R.R.R. Smith, B. Ward Perkins (Hrsg.) 2016, 174-189.
- Bruns, G. 1935: "Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom", in *Konstantinopel* (Istanbuler Forschungen 7), Istanbul.
- Cahn, H.A., Kaufmann-Heinimann, A. (Hrsg.) 1984: *Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst*, Derendingen.
- Cüppers, H. (Hrsg.) 1984: *Trier – Kaiserresidenz und Bischofssitz* (Ausstellungskatalog Trier 1984), Trier.
- Christern-Briesenick, B. 2003: "Frankreich, Algerien, Tunesien", (T. Ulbert (Hrsg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage III*), Mainz.
- Deckers, J. 1979: "Die Wandmalerei im Kaiserkult-raum von Luxor", *Jdl* 94, 600-652.
- Deichmann, F.W. 1956: *Studien zur Architektur Konstantinopels*, Baden-Baden.
- Deichmann, F.W. 1958: *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlands I. Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden.

- Deichmann, F.W. 1974: *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlands II,1. Kommentar, 1. Teil*, Wiesbaden.
- Delbrueck, R. 1929: *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, Leipzig.
- Delbrueck, R. 1932: *Antike Porphyrrwerke*, Berlin, Leipzig.
- Delbrueck, R. 1932a: "Der spätantike Kaiserornat", *Die Antike* 8, 1-21.
- Delbrueck, R. 1933: *Spätantike Kaiserporträts*, Berlin, Leipzig.
- Del Bufalo, D. 2012: *Red imperial porphyry. Power and Religion*, Turin, London, Venedig, New York.
- Demandt, A., Engemann, J. (Hrsg.) 2006: *Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie-Rezeption* (Internationales Kolloquium vom 10.-15.Oktober Trier 2005), Trier.
- Demandt, A., Engemann, J. (Hrsg.) 2007: *Konstantin der Große* (Katalog der Ausstellung Trier 2007), Trier.
- Depeyrot, G. 1996: "Les monnaies d'or de Constantin II à Zenon (337-491)", Wetteren.
- Dresken-Weiland, J. 1991: *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit*, Città del Vaticano.
- Dresken-Weiland, J. 1998: "Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia", Dalmatien, Museen der Welt (T. Ulbert (Hrsg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage II*), Mainz.
- Dresken-Weiland, J. 2016: *Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna. Bild und Bedeutung*, Regensburg.
- Effenberger, A. 2001: "Das Theodosius-Missorium von 388. Anmerkungen zur politischen Ikonographie in der Spätantike", in *Novum Millenium. Studies in Byzantine History and Culture presented to Paul Speck*, Ashgate Aldershot, 97-108.
- Effenberger, A. 2013: "Die Tetrarchengruppe in Venedig. Zu den Problemen ihrer Datierung und Bestimmung", in *Arte, storia, restauri della basilica di San Marco a Venezia. L'enigma dei tetrarchi* (Quaderni della Procuratoria), 49-79.
- Ensoli, S., La Rocca, E. (Hrsg.) 2000: *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana* (Katalog der Ausstellung Rom 2000) Rom.
- Faedo, L. 2000: "I porfidi, imagines del potere" und Katalogtexte, in Ensoli, La Rocca (Hrsg.) 2000, 61-65; 559-564 Nr. 215-220.
- Farioli Campanati, R. 1990: in M.P. Lavizzari Pedrazzini (Hrsg.), *Milano Capitale dell'Impero Romano 286-402 d.C.* (Ausstellungskatalog Mailand 1990), 229 Nr. 3g. 2a.
- Firathi, N. 1990: *La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul*, Paris.
- Friedland, E.A. et al. (Hrsg.) 2015: *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford.
- Gazda, E. 1981: "A marble group of Ganymede and the eagle from the age of Augustine", in J.A. Humphrey (Hrsg.), *Excavations at Carthage 1977, conducted by the University of Michigan VI*, Ann Arbor, 125-178.
- Gehn, U. 2012: *Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati*, Wiesbaden.
- Gnecchi, F. 1912: *I medaglioni romani I-III*, Mailand (Reprint Bologna 1968).
- Grabar, A. 1966: *L'âge d'or de Justinien*, Paris.
- Grimm, G., Johannes, D. 1975: *Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo*, Mainz.
- Hannestad, N. 1994: *Tradition in late antique sculpture. Conservation, modernization, production*, Aarhus.
- Heurgon, J. 1958: *Le trésor de Ténès*, Paris.
- Heather, P. 1998: "Senators and senates", in A. Cameron, P. Garnsey (Hrsg.), *CAH 13, The Late Empire AD 337-425*, Cambridge, 184-210.
- Inan, J., Rosenbaum, E. 1966: *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, London.
- Jones, M., McFadden, S. 2015: *Art of the Empire. The Roman Frescoes and Imperial Cult Chamber in Luxor Temple*, New Haven and London.
- Kent, J.P.C. et al. 1973: *Die römische Münze*, München.
- Kiilerich, B., Thorp, H. 1994: "Mythological sculpture in the fourth century A.D. The Esquiline group and the Silahtaraga statues", *Ist Mitt.* 44, 307-316.
- Kiilerich, B. 1993: *Late fourth century classicism in the plastic arts: studies in the so-called Theodosian renaissance* (Odense University Classical Studies 18), Odense.
- Kiilerich, B. 1998: *The obelisk base in Constantinople: court art and imperial ideology*, ActaAArt-Hist 10, Rom.
- Kiss, S. 1984: *Études sur le portrait impérial romain en Égypte*, Warschau.
- Kiss, S. 1988: *Alexandrie IV. Sculptures des fouilles polonaises à Kôm el-Dikka 1960-1982*, Warschau.
- Klein, M.J. 1988: *Untersuchungen zu den kaiserlichen Steinbrüchen am Mons Porphyrites und Mons Claudianus in der östlichen Wüste Ägyptens*, Bonn.
- Klemm, R., Klemm, D. 1992: *Steine und Steinbrüche im Alten Ägypten*, Berlin, Heidelberg.
- Koch, G. 2000: *Frühchristliche Sarkophage* (Handbuch der Archäologie), München.
- Kockel, V. 1993: *Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz.
- Kolb, F. 2001, *Herrscherideologie in der Spätantike*, Berlin.

- Kollwitz, J. 1941: *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin.
- Kovacs, M. 2014 *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt*, Wiesbaden.
- Kovacs, M. 2016: "Rez. zu Gehn, U. 2012", *Klio* 31, 376-388.
- Kramer, J. 1994: *Korinthische Pilasterkapitelle in Kleinasien und Konstantinopel. Antike und spätantike Werkstattgruppen* (IstMitt, Beih. 39), Tübingen.
- Laubscher, H.P. 1975: *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*, Berlin.
- Laubscher, H.P. 1993: "Ein tetrarchisches Siegesdenkmal in Iznik (Nikaia)", *Jdl* 108, 375-397.
- Laubscher, H.P. 1999: "Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyry", *Jdl* 114, 207-239.
- Lembke, K., Minas-Nerpel, M., Pfeiffer, S. (Hrsg.) 2010: *Tradition and Transformation. Egypt under Roman Rule, Proceedings of the International Conference, Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, 3.-6. July 2008*, Leiden, Boston.
- Lembke, K., Vittmann, G. 1999: "Die Standfigur des Horos, Sohn des Thotoes" (Berlin, Ägyptisches Museum SMPK 2271), *MDAIK* 55, 299-313.
- Lenaghan, J. 2016: "Re-use in fourth-century portrait statues", in R.R.R. Smith, B. Ward Perkins (Hrsg.) 2016, 267-279.
- Löhken, H. 1982: *Ordines Dignitatum. Untersuchungen zur formalen Konstituierung der spätantiken Führungsschicht*, Köln.
- L'Orange, H.P., v. Gerkan, A. 1939: *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin.
- L'Orange, H.P., Unger, R., Wegner, M. 1984: *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284-361 n.Chr. Die Bildnisse der Frauen und des Julian*, Berlin.
- LSA- Nr. Texte in: <http://laststatues.classics.ox.ac.uk>.
- Lucci, M.L. 1964: "Il porfido nell'antichità", *ArchCl* 16, 226-271.
- Maioli, M.-G. 2005: in A. Donati, G. Gentili (Hrsg.) 2005, 282-283 Nr. 119.
- Malgouyres, P., Blanc-Riehl, C. (Hrsg.) 2003: *Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte* (Ausstellungskatalog Paris 2003), Paris.
- Maxfield, V., Peacock, D. 2001: *The Roman imperial quarries. Survey and Excavation at Mons Porphyrites 1994-1998, Vol. I Topography and quarries*, London.
- Mayer, E. 2002: *Rom ist dort, wo der Kaiser ist. Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diokletian bis zu Theodosius II*, Mainz.
- Miks, C. 2007: *Studien zur römischen Schwertbewaffnung in der Kaiserzeit*, Rahden.
- Moltesen, M. 2000: *The Esquiline group. Aphrodisian statues in the Ny Carlsberg Glyptotek* (AntPl 27), München, 111-129.
- Niewöhner, P. 2010: "Der frühbyzantinische Rundbau beim Myrelaion in Konstantinopel. Kapitelle, Mosaiken und Ziegelstempel", *IstMitt* 60, 411-459.
- Niewöhner, P. 2014: "Production and distribution of Docimian marble in the Theodosian age", in I. Jacobs (Hrsg.), *Production and prosperity in the Theodosian period*, Leuven, 251-271.
- Özgan, R., Stutzinger, D. 1985: "Untersuchungen zur Porträtplastik des 5.Jhs.n.Chr. anhand zweier neugefundener Porträts aus Stratonikeia", *IstMitt* 35, 237-274.
- Overbeck, B. 1973: *Argentum Romanum*, München.
- Peacock, D., Maxfield, V. 2007: *The Roman imperial quarries. Survey and Excavation at Mons Porphyrites 1994-1998. Vol. 2: The excavations*, London.
- Peterson, E., von Domaszewski, A., Calderini, G. 1896: *Die Markus-Säule auf Piazza Colonna in Rom*, München.
- Peschlow, U. 2004: "Kapitell", *RAC* 20, 58-123, Stuttgart.
- Popović, I., Borić-Brescović, B. (Hrsg.) 2013: *Constantine the Great and the Edict of Milan. The birth of Christianity in the Roman provinces on the soil of Serbia* (Katalog der Ausstellung Belgrad 2013), Belgrad.
- Popović, I. 2016: "Porphyry sculptures from Sirmium", *AntTard* 24, 371-390.
- R.-Alföldi, M. 1963: *Die constantinische Goldprägung*, Mainz.
- Roger, D. 2005: in Donati, Gentili 2005, 282-283 Nr. 119. 120.
- Roger, D. 2007: in Demandt, Engemann (Hrsg.) 2007, Kat. Nr. 1.4.4.
- Roueché, C. 2004: *Aphrodisias in Late Antiquity: The Late Roman and Byzantine Inscriptions*, revised second edition, <http://insaph.kcl.ac.uk/ala2004>.
- Sande, S. 1975: "Zur Porträtplastik des 6.nachchristlichen Jahrhunderts", *ActaAArtHist* 6, 65-106.
- Şare Ağtürk, T. 2018: "A New Tetrarchic Relief from Nicomedia: Embracing Emperors", *AJA* 122, 411-426.
- Schmidt-Hofner 2008: *Regieren und Gestalten. Der Regierungsstil des spätrömischen Kaisers am Beispiel der Gesetzgebung Valentinians I* (Vestigia 58), München.
- Schmidt-Hofner, S. 2010: "Ehrensachen: Ranggesetzgebung, Elitenkonkurrenz und die Funktionen des Rechts in der Spätantike", *Chiron* 40, 209-243.

- Scholl, A. (Hrsg.) 2016: *Griechische und römische Bildnisse* (Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Bd.1), Berlin.
- Ševčenko, I. 1968: "A late antique epigram and the so-called Elder Magistrate from Aphrodisias", in A. Grabar (Hrsg.), *Synthonon: Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Paris, 29-41.
- Smith, R.R.R. 1999: "Late antique portraits in a public context. Honorific statuary at Aphrodisias in Caria, AD. 300-600", *JRS* 89, 155-189.
- Smith, R.R.R. 2002: "The statue monument of Oecumenius. A new portrait of a Late Antique governor from Aphrodisias", *JRS* 92, 134-156.
- Smith, R.R.R. 2007: "Statue life in the Hadrianic baths at Aphrodisias, AD 300-600", in F.A. Bauer, C. Witschel (Hrsg.), *Statuen in der Spätantike* (Tagung 11.-12.Juni 2004 in München), München.
- Smith, R.R.R., Ward Perkins, B. (Hrsg.) 2016: *The last statues of antiquity*, Oxford.
- Smith, R.R.R. 2016: "Statue practice in the late Roman empire", in R.R.R. Smith, B. Ward Perkins 2016, 1-28.
- Smith, R.R.R. 2018: "The long lives of Roman statues: public monuments in late antique Aphrodisias", in M. Aurenhammer (Hrsg.), *Sculpture in Roman Asia Minor* (Proceedings of the international conference at Selcuk, 1st-3rd October 2013), Wien, 331-352.
- Smith, R.R.R., Ward-Perkins B. (eds.) 2016: *The Last Statues of Antiquity*, Oxford.
- Stirling, L. 1994: *Mythological statuary in late antiquity: a case study of villa decoration in southwestern Gaul*, Ann Arbor.
- Stirling, L. 2005: *The learned collector. Mythological statuettes and classical taste in late antique Gaul*, Ann Arbor.
- Strube, C. 1984: *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia*, Abh.München N.F. 92.
- Sturgeon, M.C. 2004: *Corinth IX, part III Sculpture. The assemblage from the Theater*, Athen.
- Tkaczow, B. 1993: *The topography of ancient Alexandria. An archaeological map*, Warschau.
- Volbach, W.F., Hirmer, M. 1958: *Frühchristliche Kunst*, München.
- Vorster, C. 2012/13: "Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom: Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit", *JdI* 127/128, 393-497.
- Weder, M. 1981: "Die Pendilienfibel des Aurelian", *SchwMbl* 31, 5-7.
- Zwierlein-Diehl, E. 2008: *Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum*, Wien.

ABB. 1 – Diokletian(?). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum (Foto: H.R. Goette).

ABB. 2 – Wien, Kunsthistorisches Museum, aus Ägypten (Foto: Museum).

ABB. 3 – Wien, Kunsthistorisches Museum, aus Ägypten (Foto: Museum).

ABB. 4 – Wien, Kunsthistorisches Museum, aus Ägypten (Foto: Verf.).

ABB. 5 – Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, aus Alexandria (Foto: H.R. Goette).

ABB. 6 – Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, aus Alexandria (Foto: H.R. Goette).

ABB. 7 – Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, aus Alexandria (Foto: H.R. Goette).

ABB. 8 – Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, aus Alexandria (Foto: Verf.).

ABB. 9 – a) Wien, wie Abb.2 (Foto: M. Meyer). b) Büste am Kranz des Tetrarchenkopfs von Gamzigrad, Zaječar. National Museum (Foto: Verf., nach Abguß).

ABB. 10 – a) Wien, wie Abb.2-4 (Foto: Verf.). b) Alexandria, wie Abb.1 (Foto: Verf.).

ABB. 11 – Ravenna, Museo Arcivescovile (Foto: Inst.Neg.Rom 73.2238).

ABB. 12 – Ravenna, Museo Arcivescovile (Foto: Inst.Neg.Rom 73.2240).

ABB. 13 – Ravenna, Museo Arcivescovile (Foto: Biblioteca Classense, Fondo Mazzotti 406).

ABB. 14 – Ravenna, Museo Arcivescovile (Foto: Inst.Neg.Rom 73. 2241).

ABB. 15 – Paris, Louvre (Foto: D. Del Bufalo).

ABB. 16 – Paris, Louvre (Foto: D. Del Bufalo).

ABB. 17 – a-b) Berlin, wie Abb. 5 (Fotos: H.R. Goette, Verf.). c-e) Ravenna, wie Abb.11 (Fotos: c.d aus Abb.11.14; e. Verf.). f-g) London, Victoria and Albert Museum (nach Delbrueck 1932).

ABB. 18 – a) Aurelian, Münze Serdica. b) Konstantinsbogen, Rom. c-d) Licinius I. II, um 322, Silberschalen München. e) Constantius'II, Silberschale, St. Petersburg. f) Valentinian I, Goldmultiplum Konstantinopel 364. g) Kaiserbüste, 2.H.4.Jh., Lyon. h) Theodosiusmissorium, 388-392, Madrid. i) Basis des Theodosiusobelisken, 388-392, Istanbul. k) Justinian, Multiplum, London (Zeichnungen: J. Škundrić-Rummel).

ABB. 19 – a) Constantius II, Silbermultiplum Thessalonica 338, Augst, Museum (Foto: S. Schenker). b) Constantius II, Goldmultiplum Thessalonica ca. 340-346, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin (Foto: R. Saczewski). c) Statue Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Inst.Neg.Rom 90.523).

ABB. 20 – Fausta und Söhne, Doppelsolidus Trier, ca. 324 (nach Delbrueck 1933).

ABB. 21 – Valens, Gold, Nicomedia 364-5, London, British Museum (Foto: Museum).

ABB. 22 – Oikoumenios, Aphrodisias, wie Abb. 23 und Louvre, wie Abb. 15 (Bearbeitung: H.R. Goette).

ABB. 23 – Oikoumenios, Aphrodisias, Museum (Courtesy Aphrodisias Excavations).

ABB. 24 – ‘Älterer Magistrat’, aus Aphrodisias. Istanbul, Archäologisches Museum (Foto: Hirmer 5712489).

ABB. 25 – ‘Jüngerer Magistrat’, aus Aphrodisias. Istanbul, Archäologisches Museum (Foto: Hirmer 5712491).

ABB. 26 – a) Kaiserkopf, Basis des Theodosiusobelisken, 388-392, Istanbul (Foto: H.R. Goette). b) ‘Valentinian II’ aus Aphrodisias, 388-392, Istanbul, Archäologisches Museum (Foto: H.R. Goette, nach Abguß Berlin). c) Oikoumenios, Aphrodisias (Foto: S. Eckardt, nach Abguß Göttingen).

ABB. 27 – a) Alexandria, wie Abb.1 (Foto: Verf.). b) Berlin, wie Abb.5 (Foto: Verf.). c) Ravenna, wie Abb. 11 (Foto: H.R. Goette).

ABB. 28 – Diptychon, Constantius III, 417? Halberstadt (nach Delbrueck 1929).

ABB. 29 – Petrus bei der Gefangennahme Christi, Mosaik. Ravenna, S. Apollinare Nuovo (nach Deichmann 1958).